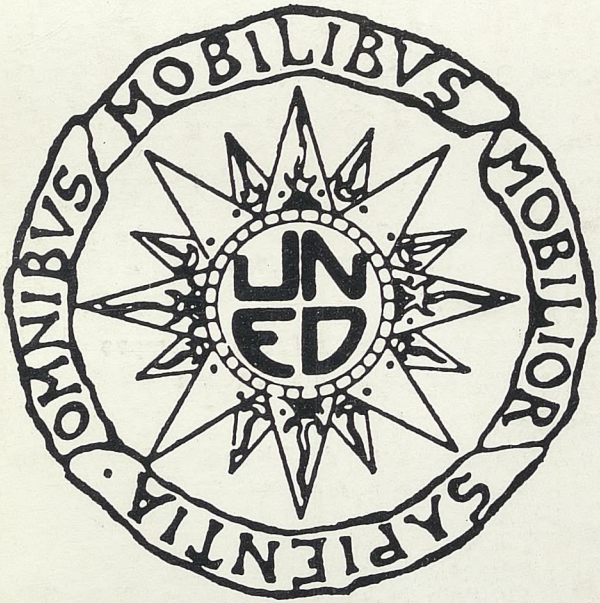
universidad abierta

REVISTA DE ESTUDIOS SUPERIORES A DISTANCIA

NUMERO 14 AÑO 1993



Centro Provincial Asociado de la U.N.E.D.

"Lorenzo Luzuriaga"

Edita:
Centro Asociado de la UNED
C/. Seis de Junio, Valdepeñas (C. Real)

DEPOSITO LEGAL - C. Real, 738 - 1983
I.S.B.N.: 84 - 398 - 0004 - 5

SUMARIO

LOS ORIGENES DEL ESTADO EN EL SUR DE MESOPOTAMIA:

APROXIMACION A SU PROBLEMATICA A TRAVES DEL SIGNIFICADO DE UNO DE LOS TEXTOS CONSERVADOS

Inocente Blanco de la Rubia

LOS ORIGENES DEL ESTADO EN EL SUR DE MESOPOTAMIA: APROXIMACION A SU PROBLEMATICA A TRAVES DEL SIGNIFICADO DE UNO DE LOS TEXTOS CONSERVADOS.

Inocente Blanco de la Rubia

TEXTO

"El hombre de Umma incendió el talud-frontera. Incendió (el templo) Antasura y robó la plata y el lapislázuli. Mató en el palacio de Tiras, mató en el Apsu-banda, mató en la capilla de Enlil y en la capilla de Utu... El hombre de Umma ha pecado contra Ningirsu porque destruyó Lagash. Que Ninada, la diosa de Lugalzaguesi, ensi de Umma, haga pasar este pecado sobre su cabeza!"

BIBLIOGRAFIA

Encontramos el texto y su interpretación en dos obras básicas para el estudio, en clase, de esta parte de la asignatura de Historia Antigua de primer curso.

- G.RGUX (1967) Mesopotamia. Historia Política. Económica y cultural. Madrid, Akal (Ed.), pág. 158.

- H. FRANKFORT (1975) Reyes y Dioses. Madrid, Biblioteca de la Revista de Occidente, pág. 262.

Ambos autores sitúan al texto en cuestión en el contexto histórico del periodo "Dinástico Arcaico" de Sumer, en la Baja Mesopotamia.

INTRODUCCION GENERAL.

Para G. Roux (1965-137-159) Mesopotamia hay que dividirla en dos momentos generales dentro del estudio de su proceso histórico-arqueológico, a saber:

a) el Histórico
b) el Prehistórico

Nos centraremos aquí en el "Periodo Histórico". Es decir, en aquel que autores como Roux hacen comenzar hacia el año 2900 a C., aproximadamente.

Al periodo en el que se encuadra cronológica y culturalmente el texto objeto de comentario se le denomina "Pre-sargónico" o "Dinástico Arcaico". La propia denominación sirve para diferenciar la Historia de Sumer (Baja Mesopotamia) de la Historia de Akad (Alta Mesopotamia), esta última iniciada con Sargón, hacia el 2334 a.C., con el que comenzará a producirse, hasta consolidarse, el denominado movimiento expansionista semita de la ciudad de Kish.

El Periodo Dinástico Arcaico ha sido dividido en tres grandes fases o momentos histórico-arqueológicos:

1º) Dinástico Arcaico (DA)I (2900-2750)
2º) Dinástico Arcaico (DA)II (2750-2600)
3º) Dinástico Arcaico (DA)III (2600-2334)

El último de estos periodos o fases se subdivide a su vez en: DA III-A(2600-2500) y DA III-B(2500-2334 a.C) respectivamente.

De todas estas grandes fases, dos tan solo (DA II y DA III), se consideran propiamente históricas al relacionarse con una de ellas

(último momento del DA II) la primera de las inscripciones conocidas de la época de uno de los soberanos sumerios más antiguos identificados. Es por ello que la investigación atiende a considerar a la primera parte del DA II y a todo el DA I como estadios ágrafos, valorándolos en sí mismos como pertenecientes a los tiempos prehistóricos más recientes de la Baja Mesopotamia. Iniciándose allí las causas que darían origen al surgimiento del Estado, tras la emergencia de la Civilización. Entendida aquí en sentido urbano económica y socialmente hablando.

EL TEXTO.

1.- Estudio de su naturaleza.

El texto, presumiblemente de carácter religioso y político, es interpretado como una "maldición", siendo recogido de una tablilla anónima de los instantes que precedieron a la conquista de la ciudad de Lagash (en manos de un "reformador" llamado URU-INIMSINA) por el ensi de Umma LUGAL-ZAGUESI; de un personaje que sería, más tarde, lugal o señor de la ciudad de Uruk (Fase III de su secuencia arqueológica) y de Ur (Fase II). Tras Lugalzaguesi el territorio de Akad (Alta Mesopotamia) entra a formar parte de la época histórica de la mano de SARGON (SHARRUM-KIN), en torno al 2300 a.C.

El texto se sitúa, pues, dentro del territorio cultural y político-económico sumerio recorrido por el Eúfrates, junto a cuyo cauce (viejo cauce) se halla Umma (al Norte de Uruk, localizada hacia el Suroeste), Lagash (al Sureste), Girsu (al Este), ... Entre otras ciudades. Umma se encontraba también cercana a Nippur, ciudad religiosa por excelencia durante gran parte del proceso histórico sumerio. Su localización precisa se constata arqueológicamente al Sureste de Umma.

2.- Breve resumen del texto.

Lugalzaguesi (su traducción viene a ser algo así como "Rey que llena el santuario"), ensi de la ciudad de Umma, saqueó la ciudad de

Ambos autores sitúan al texto en cuestión en el contexto histórico del periodo "Dinástico Arcaico" de Sumer, en la Baja Mesopotamia.

INTRODUCCION GENERAL.

Para G. Roux (1965-137-159) Mesopotamia hay que dividirla en dos momentos generales dentro del estudio de su proceso histórico-arqueológico, a saber:

a) el Histórico
b) el Prehistórico

Nos centraremos aquí en el "Periodo Histórico". Es decir, en aquel que autores como Roux hacen comenzar hacia el año 2900 a C., aproximadamente.

Al periodo en el que se encuadra cronológica y culturalmente el texto objeto de comentario se le denomina "Pre-sargónico" o "Dinástico Arcaico". La propia denominación sirve para diferenciar la Historia de Sumer (Baja Mesopotamia) de la Historia de Akad (Alta Mesopotamia), esta última iniciada con Sargón, hacia el 2334 a.C., con el que comenzará a producirse, hasta consolidarse, el denominado movimiento expansionista semita de la ciudad de Kish.

El Periodo Dinástico Arcaico ha sido dividido en tres grandes fases o momentos histórico-arqueológicos:

1º) Dinástico Arcaico (DA)I (2900-2750)
2º) Dinástico Arcaico (DA)II (2750-2600)
3º) Dinástico Arcaico (DA)III (2600-2334)

El último de estos periodos o fases se subdivide a su vez en: DA III-A(2600-2500) y DA III-B(2500-2334 a.C) respectivamente.

De todas estas grandes fases, dos tan solo (DA II y DA III), se consideran propiamente históricas al relacionarse con una de ellas

(último momento del DA II) la primera de las inscripciones conocidas de la época de uno de los soberanos sumerios más antiguos identificados. Es por ello que la investigación atiende a considerar a la primera parte del DA II y a todo el DA I como estadios ágrafos, valorándolos en sí mismos como pertenecientes a los tiempos prehistóricos más recientes de la Baja Mesopotamia. Iniciándose allí las causas que darían origen al surgimiento del Estado, tras la emergencia de la Civilización. Entendida aquí en sentido urbano económica y socialmente hablando.

EL TEXTO.

1.- Estudio de su naturaleza.

El texto, presumiblemente de carácter religioso y político, es interpretado como una "maldición", siendo recogido de una tablilla anónima de los instantes que precedieron a la conquista de la ciudad de Lagash (en manos de un "reformador" llamado URU-INIMSINA) por el ensi de Umma LUGAL-ZAGUESI; de un personaje que sería, más tarde, lugal o señor de la ciudad de Uruk (Fase III de su secuencia arqueológica) y de Ur (Fase II). Tras Lugalzaguesi el territorio de Akad (Alta Mesopotamia) entra a formar parte de la época histórica de la mano de SARGON (SHARRUM-KIN), en torno al 2300 a.C.

El texto se sitúa, pues, dentro del territorio cultural y político-económico sumerio recorrido por el Eúfrates, junto a cuyo cauce (viejo cauce) se halla Umma (al Norte de Uruk, localizada hacia el Suroeste), Lagash (al Sureste), Girsu (al Este), ... Entre otras ciudades. Umma se encontraba también cercana a Nippur, ciudad religiosa por excelencia durante gran parte del proceso histórico sumerio. Su localización precisa se constata arqueológicamente al Sureste de Umma.

2.- Breve resumen del texto.

Lugalzaguesi (su traducción viene a ser algo así como "Rey que llena el santuario"), ensi de la ciudad de Umma, saqueó la ciudad de

Girsu y dstruyó la ciudad de Lagash antes de pasar a conquistar otras ciudades de Sumer (Uruk, Ur,...) y convertirse en dueño ("Lugal") o "señor" ("rey" ?) de todo el País (Baja Mesopotamia) con el beneplácito (consentimiento) de la autoridad religiosa simbólicamente más influyente en Sumer; es decir, ENLIL. A partir de entonces la ciudad de Uruk (Fase III) se convertirá en el centro económico y político de Sumer.

3.- Comentario histórico.

El texto nos ofrece información acerca de la rivalidad (guerra) entre las principales ciudades sumerias en busca del afianzamiento de la hegemonía política y económica de todo el territorio cultural sumerio. Decíamos "guerra" porque esta clase de conflictos reponde a uno de los modelos que la investigación define a la hora de estudiar la competitividad en el seno de las sociedades urbanas dentro de la Historia de Mesopotamia. El modelo ahora valorado, responde a necesidades económico-demográficas más que a necesidades políticas, según los comentarios de los autores citados. Otro modelo de "guerra" tenido en cuenta por los investigadores anteriores, es aquél que creen identificar cudndo analizan las diferencias (conflictos" entre núcleos urbanos como los señalados (eminentemente agrícolas) y/o contra las incursiones de pueblos nómadas-pastores procedentes siempre del Norte de Mesopotamia caso; por ejemplo, de los GUTI.

Al respecto de la guerra, otro de los autores y trabajos que tendremos en cuenta en esta primera parte de la Asignatura, E.R. Service (1985,236 y ss.), nos comenta que estas clases de guerra se desarrollaban como recurso expansionista-demográfico-territorial y económico de unas ciudades sobre otras y viceversa. En el proceso, las ciudades sometidas volvían más tarde a declararse hostiles: hasta recuperar de nuevo su anterior hegemonía, o ser completamente destruidas y asimiladas.

Este momento antiguo de rivalidades entre ciudades, sin embargo, aún no está marcado en Mesopotamia por la complicidad (unión) de

unas ciudades (coalición) con otras, hecho que comienza a contemplarse históricamente a partir de Sargón de Akad (Agade). A ese nuevo aspecto del proceso se lo suele etiquetar (para una mejor comprensión de su alcance) con el término moderno de "Imperio" (Imperio Acadio).

Desde su inauguración, se observan diferencias sustanciales entre la tutela de un poder religioso (el tradicional teocrático) y un poder laico o secular en cuyo seno surgirá, y con sentido, la realeza en Mesopotamia, hasta convertirse en un estamento hereditario una vez que, en su estrategia política y funcional-organizativa, se rodea de un fuerte aparato burocrático cuya función es, también ahora, claramente administrativa. Esta nueva estrategia y dirección del poder centrará las bases de un poder, el del Palacio, cada vez más consolidado y militarizado, hasta sustituir a la institución tradicional, el Templo, en donde se produjo algún tiempo antes el nacimiento mismo del poder tal y como hoy entendemos este término, aunque con una caracterización muy singular dentro del contexto particular (natural y cultural) del Sur de Mesopotamia. Esta nueva estructura de poder (Palacio) no será definitivamente consolidada en Sumer hasta la III Dinastía de Ur, e, incluso, no de una forma tan profunda como llegará a regirse más tarde en Mesopotamia durante la existencia de HAMMURABI de Babilonia.

Así pues, el texto se enmarca en el proceso histórico en el que se sitúa la emergencia de la Civilización y los orígenes del Estado en la Baja Mesopotamia, con todos los problemas que su visualización real comporta desde el punto de vista interpretativo-explictivo tomando como recurso de información el contenido de los textos escritos: de unos documentos literarios y económicos catalogados ya como históricos cuyos contenidos necesitan ser contrastados y comprobados científicamente por la Arqueología a través de su práctica. Unos y otros tipos de evidencias (históricas y arqueológicas), tras su ordenación-clasificación y valoración como verdaderos datos capaces de producir (influencias) conforman las bases documentales de los entresijos de la reconstrucción de las

circunstancias y de sus contextos del periodo propiamente histórico de Mesopotamia, a partir del 2700 a.C., época en la que se fechan los primeros textos descubiertos en relación con su relativa antigüedad. Con anterioridad a esa fecha dada la génesis de ese dilatado proceso en el que se enmarca el surgimiento del Estado y su consolidación institucional en el Palacio el proceso se rastrea, no obstante, a través de las averiguaciones que están centradas en los momentos más recientes del Neolítico en Mesopotamia, tal y como lo atestigua la práctica arqueológico-prehistórica y su analítica en dos centros importantes en donde parece originarse la civilización sumeria: Uruk o Warka y El-Ubeid, cercanos a Ur y a Eridu. Es decir, en unos yacimientos cuyas secuencias nos hablan de los tiempos anteriores al periodo propiamente Dinástico o "Pre-Sargónico" (III-II Milenios a.C.). Al-Ubaid por ejemplo, es considerado así por la investigación, no ya como uno de los centros urbanos más antiguos de Sumer (Baja Mesopotamia), sino como el yacimiento "tipo" del "Periodo Formativo" tardío anterior al surgimiento de los grandes centros económico-políticos, valorados a partir del uso y explicación del concepto griego de "ciudad-estado"; es decir como un núcleo urbano incipiente, autosuficiente y políticamente autónomo en el que existen ya estructuras defensivas (fortificaciones), que son interpretadas también dentro de esos núcleos urbanos como recintos de separación funcional dentro del propio perímetro habitado de la "ciudad", conductualmente hablando (templo-dependencias-zonas de habitación del resto de la población).

Otro de estos centros calificados como "Tipo" para el periodo "Floreciente" o "Protoliterario", posterior al "Formativo", se considera a Uruk-Warka, una de las estaciones sumerias mejor conocidas por la investigación en opinión de Service (1985,225 y ss.).

A la hora de hablar en clase de la problemática que se manifiesta en todos estos momentos/periodos mencionados, conviene echar un vistazo a la historia de Mesopotamia; de las ciudades que constituyeron el territorio meridional de aquella región geográfica; y a la trama de su proceso, analizando no sólo el contenido y el

significado dados a los textos a los términos que en ellos aparecen, sino a la información, sobre todo arqueológica, registrada para la reconstrucción de esos momentos cronológico-culturales claves. La mejor manera y la más asequible para nosotros a la hora de poder hacer lo que decimos es consultar la bibliografía básica que hemos recomendado manejar para comenzar a introducirnos en la problemática que presenta hoy aquella realidad objetiva del pasado desaparecido sumerio, y en la que se encuentra volcada desde hace años la investigación en Próximo Oriente Antiguo.

Además de la bibliografía señalada en estas páginas, y desde el punto de vista del significado y función de los mitos y leyendas asidos a los nombres de las deidades que se citan en el texto que tratamos ahora: ANTASURA, ENLIL, UTU..., NINGIRSU, NIDABA, puede consultarse la obra de A. Cotterell (1990) The Illustrated Encyclopedia of Myths-Legends, publicada por Marshall Editions y traducida al castellano por la Editorial Debate de Madrid.

Siguiendo con el comentario, de otro lado, el texto nos sitúa en los momentos finales del Periodo Dinástico Arcaico o "Pre-Sargónico", y también en los acontecimientos y luchas rivales entre dos núcleos urbanos antiguos de Mesopotamia Meridional: Umma y Lagash por la hegemonía del territorio cultural sumerio en el que se encuentran inmersas otras ciudades como Girsu y Uruk-Warka, y en cuya trama se encuentran incluidos como potagonistas los representantes de los intereses enfrentados de dos grandes estructuras de poder: El Templo y El Palacio, en donde hallan sentido de explicación, igualmente, los términos de EN/ENSI y Lugal, presentes en el texto.

El análisis de estos términos y estructuras nos debe dirigir, no únicamente al estudio de las "Sociedades Complejas" en Mesopotamia o en Egipto, insertas en la problemática de los orígenes de la Civilización y del Estado en Próximo Oriente (Oriente), sino a entrar en la discusión del término empleado para denominar a estas sociedades concretas tal y como nos muestra el punto de vista de la Antropología Cultural al abordar, en el presente y desde tiempo

atrás, el estudio de las culturas y comunidades primitivas actuales. Esta categoría de su estudio es tenida en cuenta por la investigación prehistórico-arqueológica dentro de la linea de la más moderna Etnoarqueología.

La denominación de "Sociedades Complejas" en Mesopotamia, responde como en Egipto (con cierta matización que más adelante veremos), al esquema de las "Sociedades de Jefatura", y en el contexto que nos ocupa estas sociedades se entienden como teocráticas. Su proceso de evolución hacia una mayor complejidad en sus funciones, da sentido en la Mesopotamia Meridional al curso de acontecimientos que se definan allí dentro del marco cronológico y espacial comprendido entre el periodo Dinástico Arcaico y la llegada al Sur de Sumer de Sargón de Akad (3000-2300 a.C. aproximadamente). Un periodo histórico-arqueológico que es considerado también como Calcolítico (Edad del Cobre), en el contexto global de la Prehistoria Reciente de Próximo Oriente.

<u>¿Cuál es la problemática de estas sociedades y por qué el uso del término Jefaturas Teocráticas?</u>.

Una de las explicaciones y significados dados acerca del término "jefaturas" lo encontramos en R. E. Service (1985). Su trayectoria, la del término (en sentido teórico), se inscribe dentro de la trayectoria disciplinar de la Antropología (en la línea del Evolucionismo). Una valoración crítica sobre el tema puede encontrarla el alumno interesado en el artículo de F. Nocete (1984,289-304) que citamos en las últimas páginas de este ensayo.

Las sociedades primitivas, expresa Service (1985,21), "estaban segmentadas en grupos de parentesco que eran igualitarios en sus relaciones mutuas". Sin embargo, algunos de ellos, en algún momento indeterminado, pasaron a ser "jerárquicos" al pasar a ser controlados y dirigidos por "un poder central autoritario"; un poder, como refiere Service, "instituido como gobierno" (Ibidem). Su advenimiento cultural (el de la jerarquización social), trajo consigo importantes cambios y/o transformaciones en esa clase de

sociedades "igualitarias" emergentes en la Mmesopotamia de los tiempos finales del Neolítico. Con esta visión relativa y antes de que podamos dar sentido interpretativo a los términos "urbano" y "civil" presencia de "ciudades" o grandes poblaciones en donde sus habitantes serían "ciudadanos" pertenecientes a alguna clase o grupo (sector) de la comunidad "estatal legal"; antes de utilizar tales términos de una manera más o menos correcta como recurso de explicación de aquella realidad, conviene recordar que, en su génesis, aquellas sociedades primerizas (en sentido urbano) se caracterizaban en Sumer, como en otros lugares y durante la Prehistoria Reciente, por la ausencia de aglomeraciones urbanas y de estructuras "legales" formales; es decir, que no disponían aún de algún tipo de gobierno institucionalizado como, sin embargo, se observa más tarde en Ur III:

A estas sociedades igualitarias se las califica de "primitivas" o no-complejas, y se las emparenta como propias de los orígenes de la "civilización"; un concepto igualmente moderno sin duda, como muchos otros, que suelen emplearse en el análisis y en la comprensión del mundo antiguo. Al respecto de "civilización" puede consultarse su significado y transcendencia arqueológica en el trabajo de C. Renfrew (1974), citado conpletamente al final de estas páginas como las ateriores. De este autor puede consultarse también un trabajo de 1980 (18-33), insertado en el I Volumen de la Historia de las Civilizaciones Antiguas de A. Cotterell (ed.), vertido al castellano por la Editorial Crítica de Barcelona en 1984.

De otro lado, aunque a esta clase de sociedades primitivas se las haya catalogado a veces como "anárquicas", ello no quiere decir que lo fuesen realmente. Al contrario, se gobernaban a sí mismas como muchas sociedades primitivas actuales: mediante sistemas de control "legales" institucionalizados. Tales sociedades arcaicas son valoradas en los estudios sobre Mesopotamia como el de Service citado, formando parte de los contextos iniciales de la Civilización. El recorrido evolutivo de estas sociedades es hoy observado a través del largo proceso documental cultural y arqueológico que se viene investigando en estrecha relación con la

trascendencia que para los orígenes de la civilizaión en Próximo Oriente supusieron las averiguaciones en las culturas del Neolítico Reciente de Hassuna (5800-5500), Samarra (5600-5000), Halaf (5500-4500), y hasta el Cobre Antiguo de los grupos presents en Al-Ubaid (5000-3750), dentro de lo que se considera allí como fases I y II; Uruk-Warka (3750-3150), y Jemdet-Nasr (3150-2900 a. de C. respectivamente), donde la Arqueología identifica el comienzo de desarrollo del periodo Pre-Sargónico Sumerio; es decir, los inicios de la Historia del Sumer Dinástico.

Tras ello, en Mesopotamia, a partir del III Milenio, época en la que surge y comienza a ser utilizada la escritura a todo nivel, esas "sociedades primitivas", caminan, imparablemente ya, hacia el "Estado", y, desde éste hacia el "Imperio", una vez atravesado el tamíz del Periodo Dinástico Primitivo, fechado entre el 2900-2300 a. de C.

¿Pero qué se entiende por Sociedad de Jefaturas y qué por Teocrática? ¿Qué por ambos términos en el Oriente Mesopotámico?.

Dejando a un lado el propio origen de esta clase de sociedades en el seno de los grupos igualitarios o primitivos y la problemática según la cual su formación (R.E. Service, 1985,34) pudo haber sido "repentina" y "cataclísmica" en unión estrecha con algún tipo/clase de conflicto entre sus miembros, lo cierto es que su evolución dió lugar al surgimiento de un "Estado represivo", donde igualmente puede encontrarse encerrada la propia razón de dejar de existir de las llamadas "sociedades de jefatura teocráticas".

R.E. Service (Ibidem) caracteriza a las sociedades con el grado de "jefaturas" como aquellas que están cumpliendo ya los siguientes requisitos visualizados en el registro arqueológico:

- dirección centralizada.
- distribución de estatus jerárquicos hereditarios con un "ethos aristocrático" pero ningún tipo de aparato legal formal de represión por la fuerza.

De los estudios antropológicos modernos relativos a esta clase de sociedades aún vivas en algunos puntos del planeta (América, Asia), se desprende que su organización inicial era teocrática, teniendo como forma de sumisión a la autoridad la de una "congregación religiosa" en la figura de un "sacerdote/jefe".

Service (Ibidem), piensa que a partir de su aparición y distinción puede establecerse una linealidad evolutiva que culminaría con el "Estado", entendido como la legitimación e institucionalización del uso de la fuerza.

"Sociedad de Jefatura" (en Antropología), es esa clase de sociedad que se encuentra a medio camino del Estado y entre éste y la forma de gobernarse a sí mismas de las sociedades "igualitarias" o primitivas altamente "comunistas"; es decir, colectivizadas, en sentido básico, y sin "clases sociales", ni diferencias económicas, ni de producción, entre sus miembros.

Las sociedades de jefaturas, pues, reunen en sí mismas algunas de las características mínimas de los estados, pero no son consideradas otra cosa que "sociedades primitivas complejas". Pero y las sociedades primitivas?, ¿tienen leyes, política, gobierno?. De alguna manera sí, pues para que toda cultura/grupo social exista o permanezca tiene que estar sujeta a unas normas de conducta cultural que sólo podemos vislumbrar a partir del análisis de su registro arqueológico (material, inmaterial y tecnológico).

4.- Circunstancias históricas del texto.

Analizando parte de la información existente acerca del periodo al que se refiere el texto y con el uso, ahora, de la bibliografía que estamos manejando, podemos llegar a vislumbrar más de cerca las circunstancias históricas que nos muestra el texto y las del momento cronológico y cultural (histórico-arqueológico) que nos anuncia su contenido:

- Fuentes para su estudio.

Tras consultar en la obra de G. Roux (1987,140 y ss.), encontramos que las fuentes son de varios tipos:

a) Por un lado está la documentación escrita: escasa y fragmentaria, aunque no obstante de ella se ha servido el historiador para reconstruir la serie sucesiva de los "gobernantes" sumerios.

A este preciso nivel, en los años cincuenta, los dos "soberanos" sumerios catalogados como de mayor antigüedad eran: UR-NANSCHE (de Lagash), y MESANNEPADDA (de Ur). Al primero se le identificó por las tablillas descubiertas en el sitio de Girsu (identificado erroneamente durante años con la ciudad de Lagash), aunque ni a este soberano ni a los siguientes "monarcas" de Lagash se les cita en la Lista Real Sumeria. Al segundo soberano se le reconoce en los textos hallados en El-Ubaid y Ur, citándosele ya en la Lista Real Sumeria como fundador de la I Dinastía de Ur, sucesora, a su vez, de la I Dinastía de Uruk-Warka (Fase I).

Otras evidencias documentales nos hablan de igual manera de los reyes de Kish (Fase I) a partir de uno de sus soberanos conocidos: EMMEBARAGESI, contemporáneo -supuestamente- del mítico GILGAMESH, aproximadamente hacia el año 2700 a. de C.

De la misma época datan las tablillas administrativas (archivos) de Lagash (la Girsu de hoy), Nippur, Kish y Adab, igualmente localizadas y situadas en la Baja Mesopotamia, y con las que la investigación comenzó a esbozar la Historia de aquella región.

En otro lugar de cosas, el hallazgo de los archivos de la lejana Ebla, proporcionó referencias muy valiosas para la historia (recomposición) del periodo Dinástico Arcaico, así como información acerca de la lengua en la que fueron escritos esos documentos que lo integran de tipo administrativo: logogramas y silabario de la lengua "eblaíta"; lengua semítica diferente en cambio del acadio; la lengua

diplomática por excelencia hasta los últimos tiempos de Mesopotamia. El acadio, como el sumerio, es valorada hoy como una lengua culta que perduró mucho tiempo después del sumerio, lengua muerta esta última mucho antes que el acadio, pero presente, por ejemplo, en los archivos del mundo hitita del II/I Milenio. Referencias actualizadas sobre estas cuestiones finales pueden verse en un trabajo de Ph.E.Ross de 1991, publicado en la versión española de "Scientific American" durante el mes de Junio de aquel año.

En general, toda la información escrita muestra referencias no sólo respecto de la organización dinástica sumeria, sino -muy fragmentaria- acerca también de su sistema económico-administrativo, estructura social, relaciones diplomáticas y comerciales, etc., aunque siempre y sobre todo en relación con Ebla, centrada en el punto de vista de los intereses particulares de cada una de las ciudades a las que pertenecen los textos, pero sin que puedan generalizarse recomposiciones globales que atiendan directa y exclusivamente al periodo Dinástico Arcaico.

b) Otra parte de la información proviene o la ha proporcionado la práctica arqueológica. Este tipo de información es, con mucho, la mejor fuente para tratar de recomponer la historia del periodo que se acota entre los años 2900 al 2300 a. de C. (Dinástico Arcaico o Periodo Pre-Sargónico). Esta información es especialmente importante para afirmar:

- Que ya existe desde los primeros años del III Milenio en Mesopotamia (Sumer) un proceso urbano claramente puesto de manifiesto en Uruk-Warka (yacimiento tipo).

- Que ya algunas ciudades van a ser engullidas por otros núcleos más extensos (territorialmente) y van a pasar a formar parte de territorios específicos (estados).

- Que comienzan a funcionar con sentido urbano centros que serán inmediatamente después muy importantes y significativos en la historia de toda la región, caso de: Mari, Asur, ..., con una clara

función de núcleos centrales de poder dentro de un territorio político-económico independiente (hegemónico): un Estado.

- Gracias al estudio arqueológico secuencial de algunos de estos grandes asentamientos (Uruk-Warka), H. Frankfort (1940-1967), dividió al periodo Dinástico Arcaico en las tres fases que anotábamos -tras recogerlas de la obra de G.Roux citada- al comienzo de este trabajo. Estas fases son aceptadas aún por la investigación.

- En la época/periodo que señalamos, ciudades como Uruk-Warka, se encuentran rodeadas de murallas (a veces doble) en la que se observan importantes avances constructivos (bastiones). De su estudio se infiere la existencia por parte de aquellos grupos sociales de una preocupación en la defensa y, en concreto, de la prevención de ataques exteriores de ciertas zonas intramuros dentro del núcleo habitado. El ataque (es) puede provenir de áreas internas o externas a la propia "ciudad". Con la existencia de esta clase de estructuras constructivas (fortificaciones) se quiere hacer notar, de igual modo, el repentino y antiguo carácter militarista de estas ciudades y de algunos de sus miembros más destacados socialmente (estructuras de gobierno).

- De las observaciones practicadas se desprende que esas defensas rodean a una serie de unidades político-económicas cuyo conjunto es identificado como "Templo", caso de Uruk, el más grande (extenso) de cuantos se conocen; El Ucaid y Laqash. Los templos de estas últimas estaciones arqueológicas fueron destruidos durante los momentos finales del Dinástico Arcaico (DA III).

- En el caso de Uruk y a niveles artísticos las evidencias halladas (escultura) hacen notar su gran apogeo e importancia (nos referimos a la estructura "Templo" de Uruk) como uno de los centros más significativos del periodo; más que Nippur y girsu a ese preciso nivel.

- El análisis de la Cultura Material, de gran valor diferencial: metales, piedras preciosas, maderas..., parece mostrar, durante el

periodo, la existencia ya de unas redes de intercambio a grandes distancias y de unas rutas más o menos consolidadas. Esto es algo que se quiere desprender de los descubrimientos realizados en la necrópolis "real" (?) de Ur. Véase al respecto una descripción y enumeración del contenido de estas "tumbas reales" en la obra de G. Houx (1987, 151-152). El hallazgo y afluencia de esta clase de restos materiales y riquezas, contrasta sin embargo con la aparente "inseguridad" reinante, reflejada en la existencia generalizada de fortificaciones en los principales núcleos urbanos de la Baja Mesopotamia. Tal riqueza material, se relaciona con la existencia de un auténtico "comercio", podría haber sido pagada con "excedentes productivos". A este nivel la economía básica seguía siendo la del Neolítico: agricultura y ganadería. No obstante, la importancia de otros bienes/productos manufacturados debía ser relevante, y su realidad podría atender a una especialización artesanal imprescindible y controlada.

La primera pregunta surge aquí: ¿cómo estaban organizados estos grandes centros sumerios, denominados a veces "principados" por la investigación, caso de Roux, y cómo y a qué atendía y por qué su comercio y diferenciación material, patente en necrópolis arcaicas como el mencionado "cementerio real" de Ur?.

¿Qué se entiende por "principados"?

Según G. Roux (1987,145), el conjunto de comunidades locales de pequeño orden a la cabeza de los cuales estaba uno de los grandes centros urbanos, caso de Umma, controladora por entonces de un territorio económico dirigido desde sus estructuras de poder político. A tales centros se les asigna el calificativo de "Estados". Entre los principados próximos a Umma, se encuentra el de Lagash, el más extendo territorialmente durante la época acadia. Por su parte Girsu formaba parte -durante la época acadia- de ese principado. Su función era la de "centro administrativo".

¿Cuál era la organización de estos "principados" a nivel socioeconómico durante el Periodo Dinástico Arcaico?

Para Roux (Ibidem), su establecimiento resulta complejo y difícil por dos razones principales:

1ª) Escasa documentación escrita, generalmente de tipo administrativo, poco homogénea y dispersa. Uno de los archivos más significativos es el del Templo de la diosa BABA en Girsu y que fué datado en el DA III-B. Podríamos relacionar a esta diosa con aquello que se nos dice en el texto que comentamos cuando expresa: "mató en el Apsu-banda". Siendo "APSU" la denominación dada por la mitología mesopotámica para referirnos al significado simbólico de ciertos lugares subterráneos llenos de agua de los que dependía el riego de los campos de cultivo. Véase en relación con este nombre y lugar sagrado lo que señala A. Cotterell (1990,185). De otro lado, el dios sumerio tutelar del agua, considerado como deidad creadora, era ENKI, y su principal residencia terrena se encontraba en Eridu. La compañera de Enki, era una diosa-tierra relacionada con las lindes pedregosas del desierto y con el nacimiento denominada NINHURSAG.

Tal y como anunciábamos, este tipo de documentos y su interpretación no sirve para extraer conclusiones generales sobre la organización económica y social del periodo en toda la región, donde no se vislumbra una homogeneidad en la forma y en el modelo.

2ª) Es de índole conceptual. Es decir, que muchos de los términos empleados en la interpretación de aquella realidad social del pasado son modernos y/o están teñidos de ideología política contemporánea. Por lo tanto, no sirven para explicar aquella realidad, si acaso tan sólo para intuirla grosso modo.

A pesar de estas serias dificultades en los cauces de una interpretación, G. Roux (1987,146 y ss.), esboza las características de lo que considera pudo ser aquella sociedad en los momentos que nos ocupan, a saber:

1.- toda la compleja economía y organización que se aprecia durante el Periodo Arcaico o "Pre-Sargónico" habría evolucionado a partir del desarrollo de una unidad básica socio-económica centrada en el universo cultural de lo que este autor denomina "comunidad aldeana", formada a partir de familias de tipo nuclear (padre, madre e hijos solteros), o de tipo extenso.

Dentro de esta organización G. Roux cree probable que el suelo (tierra cultivable) fuese considerado ya como una propiedad de un dios tutelar, regida desde el conjunto estructural teocrático del Templo; de una estructura que está presente en la Baja Mesopotamia desde el periodo Neolítico Reciente de El-Ubaid, anterior, pues, en su formación, a los periodos/etapas de génesis del mundo propiamente sumerio (Dinástico Arcaico) de Uruk-Warka y Jemdet-Nasr.

2.- Desde estos grandes centros de poder teocrático insertos en una sociedad de jefaturas, se insta al agrupamiento de las comunidades aldeanas en unidades urbanas mayores y demográficamente más extensas (Uruk), al unirse en los inicios del III Milenio los centros locales (aldeas) de Kullaba y Eanna, bajo la autoridad del que se considera como el fundador de Uruk (ENMERKAR), como se desprende del significado de este nombre: "Enmerkar... el que construyó Uruk"; un nombre en el que se aprecia ya el título sumerio de EN. Es decir, uno de los nombres que la historia personifica como altos dignatarios, en este caso, de los templos (EN/ENSI "sacerdote"-"jefe").

Desde entonces se constaba también en la Mesopotamia Meridional la proliferación de los templos y las deidades locales especialmente importantes en cada una de las estaciones conocidas: NANNA para Ur; ZABADA para Kish; SHARA para Umma; o NINGIRSU para Girsu. Así como los templos de sus familias y/o restantes divinidades locales; una prueba del marcado carácter hereditario que por estas fechas presentaba el poder religioso durante los momentos iniciales del Estado en Sumer.

3.- Dentro de los grandes templos, el jefe religioso (sumo

sacerdote), es considerado o tratado como "soberano" (jefe supremo). Para Roux (Ibidem), este personaje desempañaba: no sólo un importante papel religioso, sino secular o laico como "soberano del principado". Para el autor el problema estriba en conocer de veras cóm oy por qué nuestro personaje pasa a ocupar esa doble función. Al respecto consúltese toda esta problemática también en R.E. Service (1985,223-246), y en H. Frankfort (1974,253 y ss.; 316 y ss.; 333 y ss.).

Acerca de ello G. Roux (Ibidem), distingue a partir de ahora la separación de las dos estructuras que conformarán en adelante la historia misma de Mesopotamia: el Templo y el Palacio. En el primero se reunen el conjunto de las deidades (autoridades) de la ciudad. En el segundo se instaura el soberano y sus funcionarios. A ambos conjuntos los define Roux (identifica) con el Estado.

Al respecto esta "separación" es interpretada por Roux en el mismo lugar de su obra como que "el poder supremo" le ha sido confiado por el dios tutelar (principal) a un miembro (el más sobresaliente) de la sociedad laica-secular. Sin embargo, su libertad de actuación no es absoluta. Para Roux, pues, esta autoridad pasa por la consulta previa de lo que denomina "consejo de ancianos" (los "Grandes Hombres" de aquella comunidad concreta fundamentada sobre la base de una sociedad más igualitaria o "Sociedad con Big-Men"; consúltese este término en M. Godelier: La Producción de Grandes Hombres. Poder y dominación masculina entre los Baruya de Nueva Guinea; según la traducción al Castellano de la Editorial Akal de Madrid en 1986, págs. 195 y ss.). Sin embargo, el Templo (su administración y burocracia) seguirá administrando los sistemas básicos de producción (agricultura y ganadería), tal y como lo venía ejercitando (G. Roux, 1987,145).

4.- El Principado para Roux no es más que la consecuencia económica y política de una mayor extensión territorial de un conjunto de comunidades-aldeas en un territorio bajo la autoridad moral y política de un centro urbano de primer orden que es, a su vez, el centro ideológico y administrativo en el que se

desarrollarán y evolucionarán los principios económicos y políticos de las estructuras de poder fundamentales de la Baja Mesopotamia: el Templo y el Palacio, pero sin que la segunda de estas estructuras, en época arcaica (Pre-Sargónica"), aparezca claramente como independiente respecto a la primera (el Templo), dentro de un contexto general de conflicto entre ambas y entre sus miembros-componentes en el marco de las "ciudades-estado" que conforman el territorio cultural sumerio.

Resumiendo de lo anterior y en relación estrecha con el contenido del texto objeto de comentario:

El conflicto Umma-Lagash se inscribe dentro de esta significación, al igual que el conflicto entre unos personajes citados (EN/ENSI) y otros (LUGAL) y una ciudad y otra en lucha no sólo por el dominio sobre el territorio (Umma, Lagash, Girsu), sino de unas estructuras de poder (templo) sobre otras (Palacio); es decir, poder religioso y/o poder laico o secular.

5.- Las propiedades de los templos (especialmente las tierras cerealísticas y el ganado) no son "privadas" del Templo ni de sus miembros-componentes, sino administradas por esta estructura que las tiene en arriendo en nombre de los dioses, recibiendo a cambio parte de los beneficios de su producción que administra y distribuye, almacenando al mismo tiempo los excedentes. La distribución es desigual, responde ya a una jerarquización de la sociedad.

6.- Las actividades de intercambio ("comercio") son gestionadas de igual manera por, en este caso, el templo y el palacio; es decir, por el "Estado"; según Roux.

7.- Los únicos bienes con sentido de propiedad "privada" son los inmuebles, jardines, palmerales y bienes materiales, según el autor anterior. ¿Su posesión tendría ya un significado de "prestigio" en

relación con el "estatus" social de algunos de los miembros de la sociedad? La respuesta nos conduce a preguntarnos así mismo por la existencia de "clases sociales", así como a tratar de averiguar qué debemos entender en el contexto de la Baja Mesopotamia por tal concepto si pretendemos emplear en su significación la traducción moderna de "clase"; es decir, de algo cuyo surgimiento se pone contemporáneamente en relación con "propiedad de la tierra" o "propiedad de los medios de producción"; según el sentido materialista de la dialéctica marxista. Esta problemática es tratada por R.E. Service (1985,225 y ss., a lo largo de los comentarios que esta autora desarrolla en relación con los trabajos de Adams y de V.G. Childe, entre otros autores). Atiéndase también a las opiniones que acerca de todo lo anterior expresa F.Nocete en un trabajo de 1984 recogido entre nuestra bibliografía final.

8

¿Cómo se dividían en la Mesopotamia Dinástica las tierras de cultivo a tenor de lo que nos muestra B. Roux (1987)?

- En "dominios"; según el autor.

- Cada dominio era administrado por un templo.

- Cada dominio se dividía en tres partes:

a) El GANA-NI-EN-NA o "campo del señor". Estaba dedicado a la subsistencia de los empleados del templo. Era explotado por los ENGAR o "agricultores", catalogados (considerados) como trabajadores especializados al servicio de la institución-estructura teocrática.

b) El GANA-URU-4-LA o "campo arrendado". Estaba dividido, a su vez, en parcelas arrendadas por las que se pagaba una cantidad de las cosechas recolectadas. El pago se efectuaba a la administración del templo.

c) El GANA-Shukura o "campo de subsistencia". Era cedido en usufructo a determinados funcionarios, dignatarios y subalternos.

Todo esto formaba parte de los ingresos del "Estado". Los ingresos eran utilizados para:

- Almacenarlos como "excedentes".

- Intercambio y comercio de materias primas indispensables traídas del extranjero: metales, minerales, maderas,... objetos manufacturados valiosos o de "prestigio", etc., entre otra clase de productos.

- Redistribuirlo (en raciones desiguales) como pago por los servicios prestados al "Estado". Entre los beneficiarios se encontraban el "soberano" y su familia, así como los artesanos y artistas que formaban la base de los talleres del "Estado"; los escribas; los agentes de "comercio" o DAMGAR que eran entendidos todavía no como "mercaderes" o "comerciantes" privados que se beneficiaban de una oferta y una demanda (dentro de un mercado libre, aunque lo hubiere, pero controlado siempre por el aparato burocrático del Estado), sino como miembros de la administración; es decir, en calidad de "intermediarios" del "Estado" y sin beneficio privado por ello (su problemática puede verse en R.E. Service, 1985). Esta "redistribución" se infiere de los textos. Ello se interpreta una vez más como que el "poder laico", como el religioso, no era aún "propietario privado", ni podría -en el caso de las tierras- vender esas propiedades de toda la comunidad (cedida por la deidad tutelar simbólicamente más representativa) que, en cambio, era el encargado de administrarlas, organizando su producción con un fín económico y político.

Los problemas, sin embargo, son numerosos y difíciles para la investigación a la hora de obtener respuestas acerca de el cómo y de el por qué del surgimiento de esa "clase política" organizadora del poder y detentadora del mismo. Esta problemátca se encuentra unida a la de los propios orígenes del Estado que es entendido como "institución represiva" (véase sobre este tema el comentario que desarrolla E.R. Service en su trabajo citado, así como sus opiniones acerca de los trabajos y de las conclusiones de otros autores como

Adams o Childe.

- La lista de beneficiarios de la "redistribución estatal" dada por Roux incluye, además, a otros miembros-componentes de la sociedad sumeria de estos primeros momentos de la civilización, a saber: funcionarios subalternos, jornaleros, militares profesionales, desherados de la tierra (enfermos, inválidos, viudas, huérfanos, madres solteras, etc), tomados todos a su cargo por el templo, principalmente.

La competencia progresiva entre esta institución (templo/teocrática) y la palaciega o laica con la consiguiente creación de su propia burocracia, se ponen como causas del origen del "poder absoluto" a partir de los comienzos de Ur III Dinastía, poca en la que se constata ya una cierta realidad histórica de sus consecuencias.

De otro lado, el sistema de "raciones" apuntado, denota ya una cierta complejidad. De ello se infiere una notable jerarquización social que tendría como base; según G. Roux (1987,147) la propia función/servicio de todos los miembros de la sociedad entre los cuales se distinguen por su "prestigio" (al respecto de este término véase lo que nos manifiesta M. Godelier), mantenimiento del mismo y acrecentamiento aquellos personajes que tutelan la propia sociedad a niveles económicos y político-ideológicos (En/ENSI y LUGAL). Estos personajes acaparan lo que podríamos llamar "clientela".

Este tipo/clase de sociedad es "compleja". Su existencia denota una precisa organización y planificación sustentada sobre el soporte de una fuerte e igualmente planificada especialización en el trabajo y mano de obra productora. Implica también la existencia de diferencias en la propia extensión de la propiedad de la tierra, sobre todo en ciudades y territorios distintos dentro de la Baja Mesopotamia.

¿Realmente pudo sucedr así?

- El texto parece confirmarlo.

- El texto parece confirmar, a su vez, una especie de "golpe de poder" dentro de la estructura del poder mismo, ya que es un EN/ENSI de una ciudad importante (Umma), quien se lanza a la conquista de todo un territorio. Un personaje que, en lo sucesivo, pasará a ser denominado como LUGAL.

De otro lado, este estado de cosas se constatan con anterioridad al propio LUGALZAGUESI en el caso de la ciudad de Girsu, y quien lo lleva a cabo es uno de los "soberanos" de Lagash conocido por LUGALBANDA (nieto a su vez de DUDU que ostentaba el título de "SHANGA" del templo de NINGIRSU en Girsu). Tal estado de cosas vino a ponerlas en orden después un personaje conocido por URU-INIMGINA (soberano así mismo de la ciudad de Lagash en los tiempos inmediatamente anteriores a LUGALZAGUESI, señor de Uruk). URU-INIMGINA significa "la ciudad de una palabra firme", si nos atenemos a su antigua denominación de URUKAGINA, siendo KA "boca" e INIM "palabra". URU-INIMGINA aparece como uno de los primeros "legisladores" de la Baja Mesopotamia (1)

Según el texto, nos encontramos ante los primeros ascensos al poder de un sector laico-secular de la sociedad. Dicho poder parece

---

(1) URU-INIMGINA personifica la vuelta a la normalidad en la situación del poder con anterioridad a los acontecimientos que nos señala el texto que no serían muy diferentes a los que personifica la figura de LUGALZAGUESI ahora. URU-INIMGINA con sus "reformas" como legislador (uno de los primeros) vino a restablecer, como señala uno de los textos de la época: "a NINGURSU en las casas y los campos del soberano". "Hizo lavar los domicilios de los habitantes de Girsu de la usura, el acaparamiento, el hambre, el robo, la violencia, e instituyó su libertad".

estar personificado en las figuras de "nuevos ricos" caracterizados por la corrupción y el abuso de su autoridad, así como por el aprovechamiento y adueñamiento de la función y asuntos administrativos que, hasta entonces, venían estando centralizados en los templos y bajo las figuras de sus administradores/funcionarios principales (sacerdotes/jefes).

En estos mismos momentos de gran rivalidad entre las "ciudades-estado" y entre sus EN/ENSI, sitúa la historia los acontecimientos que refiere el texto: posteriores inmediatamente al reformador URU-INIMGINA, considerado por los textos del periodo como "benefactor de Lagash y de Sumer", aunque por poco tiempo. En efecto, el poderoso EN/ENSI de Umma volvería a implantar una situación similar a la de LUGALBANDA, tras arrasar Girsu de nuevo. núcleo urbano que es considerado como un importante centro administrativo durante la época y religioso, manifiesto en la relevancia de su dios tutelar; una diosa, en este caso de la fecundidad, y una de las principales figuras del panteón religioso sumerio. Su nombre, según A. Cottarell (1990,137), significaba "señora del terreno pedregoso", y se la relacionaba con la "bondad que se recoge del suelo, incluso en las lindes del desierto" (Ibidem).

El poderoso EN/ENSI de Umma, tras arrasar Girsu y apoderarse despues de Lagash, Ur y Uruk, se hace denominar LUGAL-ZAGUESI y pasa a ser considerado como "soberano de soberanos"; según los textos, en Nippur, lugar en el que se encontraba el santuario del dios tutelar principal de todo Sumar: ENLIL, hasta su usurpación en época babilónica (HAMMURABI) por MARDUK. (2)

---

(2) ENLIL es considerado por la mitología mesopotámica como la segunda deidad más importante de Sumer después de AN. En ocasiones era considerado como el hijo de AN.ENLIL representaba la fuerza como "dios del aire", y la energía. De ahí la importancia para los nuevos "señores" (LUGAL) de justificar su poder proclamándose como

EXPLICACION DETALLADA DEL TEXTO.

¿Cuáles serían, pues, las características de los nuevos "soberanos"/"señores"?.

Indistintamente y/o en diferentes núcleos urbanos se les denomina EN, ENSI o LUGAL, de donde:

- EN es traducido por "Señor", siendo un título que se utiliza para nombrar a los dioses, o en calidad de representantes de aquellos: ENLIL o ENKI; es deicr, "sumo sacerdote".

En nombre de EN es frecuente en las tablillas del periodo Dinástico Arcaico de Uruk, aunque se cree que nunca fué detentado por los amos de esta ciudad.

En la lejana Ebla (ciudad no-sumeria), junto al litoral Mediterráneo, pero contemporánea de ciudades com Uruk y de los tiempos del Dinástico Arcaico, con cuyos contextos se establecieron relaciones de intercambio-comercio, la palabra EN es frecuente y equivale, en "eblaíta" a MALIKUM (luego MALIK, o del árabe MALIK="Rey"). En esta ciudad y periodo (Ebla) por el contrario, el nombre de LUGAL, aparece relegado al título de "gobernador", "superintendente" y/o "estratega".

- LUGAL es traducido casi en todas partes por "Gran Hombre".

- ENSI parece poseer un significado incierto y se relaciona con la palabra PA-TE-SI, que se traduce por "Rey" y/o "Gobernador" normalmente.

---

(2) ... "soberanos" en su santuario, y de tratar siempre de contribuir a la restauración de su morada: en las inscripciones es frecuente encontrar a estos "LUGAL" representados con una cesta de ladrillos sobre su cabeza. El alumno puede sacar sus propias conclusiones de todo esto y en relación con el texto.

Para G. Roux (1987,149), en cambio, el significado dado a ENSI de "Gobernador", no debe ser empleado en el Dinástico Arcaico, donde, lejos de ello, los "soberanos"/"señores", caso de Lagash, llevan indistintamente los títulos de ENSI y de LUGAL, sin que se conozca realmente el por qué.

Podríamos preguntarnos ¿y cómo se les llamaba a sus esposas?. Normalmente NIN o "Señora"/"soberana". Como EN posee connotaciones religiosas. Así pues, la "reina" tiene una gran importancia en la vida política y administrativa en Girsu, como señala el texto. Gestiona los asuntos del templo de la diosa BABA (NIDABA), apareciendo así mismo como esposa de LUGALZAGUESI.

Durante estos momentos el soberano (ENSI/LUGAL), gobierna y dirige los asuntos del "principado", no sólo económicos, sino también -ésto es importante- los "militares". Su labor más sagrada consiste en mantener en pié los templos y palacios, sobre todo el templo/santuario de ENLIL. Representándose, como habíamos dicho, con una cesta de ladrillos sobre su cabeza; algo que se repite después en toda la Historia Sumeria, incluso con Hammurabi; aunque ese momento el dios tutelar más importante haya sido suplantado por la figura de MARDUK.

De otro lado, el EN (sacerdote/rey) vivió siempre en la proximidad o dentro de los templos. El ENSI/LUGAL vivió por el contrario en un palacio o "Gran Casa" (Casa Grande), o E-GAL; según el término sumerio.

CONCLUSIONES.

El texto en sí se puede enmarcar en el contexto histórico de las rivalidades entre las instituciones-estructuras del Templo y del Palacio que se encuentran en la base del proceso que origina el Estado en la Baja Mesopotamia, directamente unido al proceso de poder del sector laico-secular sobre la base de desarrollo que ha supuesto el estado social teocrático surgido en el seno de una sociedad igualitaria que camina progresivamente e imparablemente a

la jerarquización propia de las sociedades complejas o de jefaturas.

El texto, finalmente, forma parte de ese tipo de documentación que maneja el invesgigador a la hora de diferenciar el mundo de la Historia del propiamente prehistórico o ágrafo. El contenido de este tipo de fuentes tiene que ser necesariamente contrastado con los resultados de la información arqueológica, centrada cada vez más en la definición y explicción de los contextos documentales que son el reflejo, dentro del registro arqueológico, de la conducta de los grupos culturales y sociales desaparecidos, y de su objetiva realidad.

ESTUDIO SOBRE EL CANCIONERO POPULAR TOLEDANO

Juan Manuel Sánchez Miguel

ESTUDIO SOBRE EL CANCIONERO POPULAR TOLEDANO

Juan Manuel Sánchez Miguel

LA LIRICA POPULAR TOLEDANA

Maurice Barrés en su obra "El Greco on le secret de Toledo" la define así: .."vivement sur ces ruelles escarpées la compagnie se dissipa. Alors une chanson s'éleva dans la nuit. Cétait une estrophe un chant de solitude, quatre vers pleins et poignants, une goutte de miel qui déborde du coeur ..."

Y Manuel Machado nos dice:

Hasta que las canta el pueblo
las coplas, coplas no son.
Y cuando el pueblo las canta
ya nadie sabe su autor.

O bien en su poema "El cantar":

Cuando la gente ignore
que ha estado en el papel
y el que lo cante llore
como si fuera de él.
Copla de mis amores
cantar de mis dolores
entonces tú serás
la copla verdadera
la alondra mañanera
que lejos volarás,
y en labios de cualquiera
de mí te olvidarás.

IDENTIDAD DE LA LIRICA POPULAR

Dentro del lenguaje poético encontramos siempre una mayor motivación entre fondo y forma, o significante (expresión) y significado (contenido), pero quizá sea dentro de la poesía popular, donde encontremos una mayor relación directa entre profundidad sentimental y voz. En cierto modo, es una poesía onomatopéyica, cuya forma acústica nos lleva inmediatamente a la emoción.

La poesía de los hombres del pueblo expresa siempre una relación más motivada entre el objeto sentido y el sujeto, que siente, que la poesía reflexiva, en que el que canta es menos esclavo de las circunstancias exteriores y del impulso que siempre: el hombre del pueblo canta siempre sin mirada interesada, sin fin preconcebido, sin otro estímulo que el de su sentimiento, los símiles que emplea, las metáforas de que se vale, los pensamientos que integra en sus producciones forman por decirlo así, el tuétano, la médula de su propia vida. Si es herrero o vive en contacto con gente de esta condición os dirá en sus cantares:

Fragua, yunque y martillo
rompen los metales.

Si es pastor o vive en el campo, y os quiera ponderar la gracia y la forma de los ojos de su amada, os dirá:

Los ojos de mi amadora
ni son chicos ni son grandes,
son como las aceitunas
cuando del olivo caen.

Rodríguez Marín, a quien en esta exposición es forzoso seguir dijo que "así como todos el pensar de un pueblo está condensado y cristalizado en sus refranes, todo su sentir se halla contenido en sus coplas. ¿Queréis saber de qué es capaz su corazón? Estudiad su cancionero, termómetro que marca fielmente los grados de su calor afectivo. Ingenio biográfico de sí propio, que no tira a engañar,

pues "no canta porque le escuchen", sino unas veces porque está alegre y otras para espantar sus males.

Tan a lo vivo queda retratado el cantar en ese "no canta porque le escuchen" que coplas y coplas justifican su alegre sinrazón, su algarabía jubilosa:

Del polvo de la tierra
saco yo coplas:
no bien se acaba una,
ya tengo otra.

E insiste graciosamente en la loa de su abundancia:

Tengo yo una cantarilla
de coplillas y cantares;
cuando quiero divertirme
le quito el tapón y salen.

O bien:

Tengo mi cuerpo de coplas
que parece un avispero,
se empujan unas a otras
por ver cuál sale primero.

Anticipándose a la curiosidad de siglos posteriores, Sebastián de Covarrubias escribió en su "Tesoro de la lengua castellana", "Con ninguna cosa se apoya tanto nuestra lengua com con la que usaron nuestros antepasados, y esto se conserva en los refranes, en los romances viejos y en los cantarcillos triviales, y así, no se debe menospreciar, sino venerarse por su antigüedad y sencillez. Por eso yo no desdeño de alegarlos. antes hago mucha fuerza en ellos para probar mi intuición".

La primera colección de poesía popular fue publicada en 1.859 por Fernán Caballero. Años más tarde García Gutiérrez que compuso

una historia de amor a coplas, consagró al tema su discurso de recepción en la Academia Española. Al llevar el aire alegre, casi rural de los cantares al venerable recinto, afirmó que eran "flores silvestres que nacen sin cultivo, pero suelen admirarse por su frescura y lozanía, y que dan a conocer la disposición intelectual de un pueblo, de modo no menos eficaz que los productos naturales, calidad de un terreno". Dos años después publicaba Lafuente su "Cancionero". Y Don Marcelino Menéndez y Pelayo afirmó "que la poesía popular, con ser lo más castizo que existe, es al mismo tiempo lo más universal, y no se la puede estudiar a fondo en una región determinada sin que éste estudio difunda nueva luz sobre toda la poesía de la raza y aún sobre toda la poesía del género humano".

Y el secreto estriba en el uso de elementos simplísimos al alcance de todos, de giros, formas, tropos, sutilezas y elegancias, capaces de llegar al último de los mayos que cantan en un camino. "Pueblo -afirmó Machado- es el grado medio que resulta de la cultura de un número indeterminado de hombres anónimos, es decir, que no han tenido la energía orgánica bastante para diferenciarse". Natural parece decir que nadie ha pensado en suponer nacida la poesía popular como por generación espontánea, sin previa raiz ni razón. No, el pueblo se limita a resumir elementos, previamente vivos en él, sin inventar ni añadir. Actúa como un tamiz de infinita delicadeza que deja pasar o entorpece según le place o le disgusta.

HACIA UN CONCEPTO DE LA LIRICA POPULAR

En el período romántico surge la tesis folklórica que se basa en la idea, tan grata a la mentalidad de la época, de la potencia creadora del pueblo inculto.

Joaquín Costa, en "La Poesía Popular Española" (1888), trata de definirla con las siguientes palabras": Lo primero que a cualquiera se le ocurre cuando reflexiona sobre este tema es que el pueblo no puede ser, en modo alguno, poeta directo, es colectivamente, que las entidades colectiva no pueden producir por sí mismas la más ínfima obra literaria como no puede crear una costumbre ni una ley. El

pueblo no es una personalidd individual, no es un cerebro para pensar, ni un corazón para sentir, ni una fantasía elemental para informar sus pensamientos y sus sentimientos, no una lengua con que traducir esas formas en el mundo exterior del lenguaje, ni una mano para pulsar la lira: es un conjunto orgánico, es un compuesto de elementos racionales y dictador de allbedrío y sólo mediante esos elementos puede concebir y dar vida a sus concepciones ..."

Se trata de rectificar el concepto habitual de popular, pues, en definitiva, toda poesía cuyo autor se ha inspirado en el espíritu general y ha procedido como órgano y ministro suyo indentificándose más o menos con él y llevando su voz, es poesía popular. Con ello resulta que un cantarcillo recreado por Lorca es poesía popular o unas coplas de M. Machado pasan al pueblo que las asimila, las reelabora y las transmite como si no tuvieran un creador concreto; recíprocamente, el poeta oye cantar al pueblo, copia y conserva la copla en su recuerdo, y se piensa que aquello es creación individual como en el caso de Lorca.

A continuación, Costa nos da una definición de obra popular, contraponiéndola a obra literaria: "poesía popular en el caso contrario, cuando el poeta se ha hecho nación, raza, humanidad, desprendiéndose de todo elemento egoísta y particular, empapándose del sentido univesal-histórico e informándolo de un cuerpo esplendoroso".

Sin embargo, el término "popular", por la extensión y diversidad de su empleo, puede resultar equívoco; con razón Menéndez Pidal, que tanto hizo por el conocimiento de la literatura del pueblo avisa repetidas veces de este peligro y en uno de sus estudios precisa así su alcance, sobre todo, en relación al de "tradición": "Es preciso distinguir claramente en el confuso adjetivo de "poesía popular" dos solos significados: 1º) "Poesía popularizada", poesía de un autor acogida por el pueblo en sus cantos como una novedad grata que es olvidada pronto, porque pasa de moda; las variantes que cada autor introduce son sólo deturpaciones del texto original que todo el mundo conoce como auténtico, 2º) "Poesía tradicional", poesía

estar personificado en las figuras de "nuevos ricos" caracterizados por la corrupción y el abuso de su autoridad, así como por el aprovechamiento y adueñamiento de la función y asuntos administrativos que, hasta entonces, venían estando centralizados en los templos y bajo las figuras de sus administradores/funcionarios principales (sacerdotes/jefes).

En estos mismos momentos de gran rivalidad entre las "ciudades-estado" y entre sus EN/ENSI, sitúa la historia los acontecimientos que refiere el texto: posteriores inmediatamente al reformador URU-INIMGINA, considerado por los textos del periodo como "benefactor de Lagash y de Sumer", aunque por poco tiempo. En efecto, el poderoso EN/ENSI de Umma volvería a implantar una situación similar a la de LUGALBANDA, tras arrasar Girsu de nuevo. núcleo urbano que es considerado como un importante centro administrativo durante la época y religioso, manifiesto en la relevancia de su dios tutelar; una diosa, en este caso de la fecundidad, y una de las principales figuras del panteón religioso sumerio. Su nombre, según A. Cottarell (1990,137), significaba "señora del terreno pedregoso", y se la relacionaba con la "bondad que se recoge del suelo, incluso en las lindes del desierto" (Ibidem).

El poderoso EN/ENSI de Umma, tras arrasar Girsu y apoderarse despues de Lagash, Ur y Uruk, se hace denominar LUGAL-ZAGUESI y pasa a ser considerado como "soberano de soberanos"; según los textos, en Nippur, lugar en el que se encontraba el santuario del dios tutelar principal de todo Sumar: ENLIL, hasta su usurpación en época babilónica (HAMMURABI) por MARDUK. (2)

---

(2) ENLIL es considerado por la mitología mesopotámica como la segunda deidad más importante de Sumer después de AN. En ocasiones era considerado como el hijo de AN.ENLIL representaba la fuerza como "dios del aire", y la energía. De ahí la importancia para los nuevos "señores" (LUGAL) de justificar su poder proclamándose como

EXPLICACION DETALLADA DEL TEXTO.

¿Cuáles serían, pues, las características de los nuevos "soberanos"/"señores"?.

Indistintamente y/o en diferentes núcleos urbanos se les denomina EN, ENSI o LUGAL, de donde:

- EN es traducido por "Señor", siendo un título que se utiliza para nombrar a los dioses, o en calidad de representantes de aquellos: ENLIL o ENKI; es deicr, "sumo sacerdote".

En nombre de EN es frecuente en las tablillas del periodo Dinástico Arcaico de Uruk, aunque se cree que nunca fué detentado por los amos de esta ciudad.

En la lejana Ebla (ciudad no-sumeria), junto al litoral Mediterráneo, pero contemporánea de ciudades com Uruk y de los tiempos del Dinástico Arcaico, con cuyos contextos se establecieron relaciones de intercambio-comercio, la palabra EN es frecuente y equivale, en "eblaíta" a MALIKUM (luego MALIK, o del árabe MALIK="Rey"). En esta ciudad y periodo (Ebla) por el contrario, el nombre de LUGAL, aparece relegado al título de "gobernador", "superintendente" y/o "estratega".

- LUGAL es traducido casi en todas partes por "Gran Hombre".

- ENSI parece poseer un significado incierto y se relaciona con la palabra PA-TE-SI, que se traduce por "Rey" y/o "Gobernador" normalmente.

---

(2) ... "soberanos" en su santuario, y de tratar siempre de contribuir a la restauración de su morada: en las inscripciones es frecuente encontrar a estos "LUGAL" representados con una cesta de ladrillos sobre su cabeza. El alumno puede sacar sus propias conclusiones de todo esto y en relación con el texto.

Para G. Roux (1987,149), en cambio, el significado dado a ENSI de "Gobernador", no debe ser empleado en el Dinástico Arcaico, donde, lejos de ello, los "soberanos"/"señores", caso de Lagash, llevan indistintamente los títulos de ENSI y de LUGAL, sin que se conozca realmente el por qué.

Podríamos preguntarnos ¿y cómo se les llamaba a sus esposas?. Normalmente NIN o "Señora"/"soberana". Como EN posee connotaciones religiosas. Así pues, la "reina" tiene una gran importancia en la vida política y administrativa en Girsu, como señala el texto. Gestiona los asuntos del templo de la diosa BABA (NIDABA), apareciendo así mismo como esposa de LUGALZAGUESI.

Durante estos momentos el soberano (ENSI/LUGAL), gobierna y dirige los asuntos del "principado", no sólo económicos, sino también -ésto es importante- los "militares". Su labor más sagrada consiste en mantener en pié los templos y palacios, sobre todo el templo/santuario de ENLIL. Representándose, como habíamos dicho, con una cesta de ladrillos sobre su cabeza; algo que se repite después en toda la Historia Sumeria, incluso con Hammurabi; aunque ese momento el dios tutelar más importante haya sido suplantado por la figura de MARDUK.

De otro lado, el EN (sacerdote/rey) vivió siempre en la proximidad o dentro de los templos. El ENSI/LUGAL vivió por el contrario en un palacio o "Gran Casa" (Casa Grande), o E-GAL; según el término sumerio.

CONCLUSIONES.

El texto en sí se puede enmarcar en el contexto histórico de las rivalidades entre las instituciones-estructuras del Templo y del Palacio que se encuentran en la base del proceso que origina el Estado en la Baja Mesopotamia, directamente unido al proceso de poder del sector laico-secular sobre la base de desarrollo que ha supuesto el estado social teocrático surgido en el seno de una sociedad igualitaria que camina progresivamente e imparablemente a

la jerarquización propia de las sociedades complejas o de jefaturas.

El texto, finalmente, forma parte de ese tipo de documentación que maneja el invesgigador a la hora de diferenciar el mundo de la Historia del propiamente prehistórico o ágrafo. El contenido de este tipo de fuentes tiene que ser necesariamente contrastado con los resultados de la información arqueológica, centrada cada vez más en la definición y explicción de los contextos documentales que son el reflejo, dentro del registro arqueológico, de la conducta de los grupos culturales y sociales desaparecidos, y de su objetiva realidad.

ESTUDIO SOBRE EL CANCIONERO POPULAR TOLEDANO

Juan Manuel Sánchez Miguel

ESTUDIO SOBRE EL CANCIONERO POPULAR TOLEDANO

Juan Manuel Sánchez Miguel

LA LIRICA POPULAR TOLEDANA

Maurice Barrés en su obra "El Greco on le secret de Toledo" la define así: .."vivement sur ces ruelles escarpées la compagnie se dissipa. Alors une chanson s'éleva dans la nuit. Cétait une estrophe un chant de solitude, quatre vers pleins et poignants, une goutte de miel qui déborde du coeur ..."

Y Manuel Machado nos dice:

Hasta que las canta el pueblo
las coplas, coplas no son.
Y cuando el pueblo las canta
ya nadie sabe su autor.

O bien en su poema "El cantar":

Cuando la gente ignore
que ha estado en el papel
y el que lo cante llore
como si fuera de él.
Copla de mis amores
cantar de mis dolores
entonces tú serás
la copla verdadera
la alondra mañanera
que lejos volarás,
y en labios de cualquiera
de mí te olvidarás.

IDENTIDAD DE LA LIRICA POPULAR

Dentro del lenguaje poético encontramos siempre una mayor motivación entre fondo y forma, o significante (expresión) y significado (contenido), pero quizá sea dentro de la poesía popular, donde encontremos una mayor relación directa entre profundidad sentimental y voz. En cierto modo, es una poesía onomatopéyica, cuya forma acústica nos lleva inmediatamente a la emoción.

La poesía de los hombres del pueblo expresa siempre una relación más motivada entre el objeto sentido y el sujeto, que siente, que la poesía reflexiva, en que el que canta es menos esclavo de las circunstancias exteriores y del impulso que siempre: el hombre del pueblo canta siempre sin mirada interesada, sin fin preconcebido, sin otro estímulo que el de su sentimiento, los símiles que emplea, las metáforas de que se vale, los pensamientos que integra en sus producciones forman por decirlo así, el tuétano, la médula de su propia vida. Si es herrero o vive en contacto con gente de esta condición os dirá en sus cantares:

Fragua, yunque y martillo
rompen los metales.

Si es pastor o vive en el campo, y os quiera ponderar la gracia y la forma de los ojos de su amada, os dirá:

Los ojos de mi amadora
ni son chicos ni son grandes,
son como las aceitunas
cuando del olivo caen.

Rodríguez Marín, a quien en esta exposición es forzoso seguir dijo que "así como todos el pensar de un pueblo está condensado y cristalizado en sus refranes, todo su sentir se halla contenido en sus coplas. ¿Queréis saber de qué es capaz su corazón? Estudiad su cancionero, termómetro que marca fielmente los grados de su calor afectivo. Ingenio biográfico de sí propio, que no tira a engañar,

pues "no canta porque le escuchen", sino unas veces porque está alegre y otras para espantar sus males.

Tan a lo vivo queda retratado el cantar en ese "no canta porque le escuchen" que coplas y coplas justifican su alegre sinrazón, su algarabía jubilosa:

Del polvo de la tierra
saco yo coplas:
no bien se acaba una,
ya tengo otra.

E insiste graciosamente en la loa de su abundancia:

Tengo yo una cantarilla
de coplillas y cantares;
cuando quiero divertirme
le quito el tapón y salen.

O bien:

Tengo mi cuerpo de coplas
que parece un avispero,
se empujan unas a otras
por ver cuál sale primero.

Anticipándose a la curiosidad de siglos posteriores, Sebastián de Covarrubias escribió en su "Tesoro de la lengua castellana", "Con ninguna cosa se apoya tanto nuestra lengua com con la que usaron nuestros antepasados, y esto se conserva en los refranes, en los romances viejos y en los cantarcillos triviales, y así, no se debe menospreciar, sino venerarse por su antigüedad y sencillez. Por eso yo no desdeño de alegarlos. antes hago mucha fuerza en ellos para probar mi intuición".

La primera colección de poesía popular fue publicada en 1.859 por Fernán Caballero. Años más tarde García Gutiérrez que compuso

una historia de amor a coplas, consagró al tema su discurso de recepción en la Academia Española. Al llevar el aire alegre, casi rural de los cantares al venerable recinto, afirmó que eran "flores silvestres que nacen sin cultivo, pero suelen admirarse por su frescura y lozanía, y que dan a conocer la disposición intelectual de un pueblo, de modo no menos eficaz que los productos naturales, calidad de un terreno". Dos años después publicaba Lafuente su "Cancionero". Y Don Marcelino Menéndez y Pelayo afirmó "que la poesía popular, con ser lo más castizo que existe, es al mismo tiempo lo más universal, y no se la puede estudiar a fondo en una región determinada sin que éste estudio difunda nueva luz sobre toda la poesía de la raza y aún sobre toda la poesía del género humano".

Y el secreto estriba en el uso de elementos simplísimos al alcance de todos, de giros, formas, tropos, sutilezas y elegancias, capaces de llegar al último de los mayos que cantan en un camino. "Pueblo -afirmó Machado- es el grado medio que resulta de la cultura de un número indeterminado de hombres anónimos, es decir, que no han tenido la energía orgánica bastante para diferenciarse". Natural parece decir que nadie ha pensado en suponer nacida la poesía popular como por generación espontánea, sin previa raiz ni razón. No, el pueblo se limita a resumir elementos, previamente vivos en él, sin inventar ni añadir. Actúa como un tamiz de infinita delicadeza que deja pasar o entorpece según le place o le disgusta.

HACIA UN CONCEPTO DE LA LIRICA POPULAR

En el período romántico surge la tesis folklórica que se basa en la idea, tan grata a la mentalidad de la época, de la potencia creadora del pueblo inculto.

Joaquín Costa, en "La Poesía Popular Española" (1888), trata de definirla con las siguientes palabras": Lo primero que a cualquiera se le ocurre cuando reflexiona sobre este tema es que el pueblo no puede ser, en modo alguno, poeta directo, es colectivamente, que las entidades colectiva no pueden producir por sí mismas la más ínfima obra literaria como no puede crear una costumbre ni una ley. El

pueblo no es una personalidd individual, no es un cerebro para pensar, ni un corazón para sentir, ni una fantasía elemental para informar sus pensamientos y sus sentimientos, no una lengua con que traducir esas formas en el mundo exterior del lenguaje, ni una mano para pulsar la lira: es un conjunto orgánico, es un compuesto de elementos racionales y dictador de allbedrío y sólo mediante esos elementos puede concebir y dar vida a sus concepciones ..."

Se trata de rectificar el concepto habitual de popular, pues, en definitiva, toda poesía cuyo autor se ha inspirado en el espíritu general y ha procedido como órgano y ministro suyo indentificándose más o menos con él y llevando su voz, es poesía popular. Con ello resulta que un cantarcillo recreado por Lorca es poesía popular o unas coplas de M. Machado pasan al pueblo que las asimila, las reelabora y las transmite como si no tuvieran un creador concreto; recíprocamente, el poeta oye cantar al pueblo, copia y conserva la copla en su recuerdo, y se piensa que aquello es creación individual como en el caso de Lorca.

A continuación, Costa nos da una definición de obra popular, contraponiéndola a obra literaria: "poesía popular en el caso contrario, cuando el poeta se ha hecho nación, raza, humanidad, desprendiéndose de todo elemento egoísta y particular, empapándose del sentido univesal-histórico e informándolo de un cuerpo esplendoroso".

Sin embargo, el término "popular", por la extensión y diversidad de su empleo, puede resultar equívoco; con razón Menéndez Pidal, que tanto hizo por el conocimiento de la literatura del pueblo avisa repetidas veces de este peligro y en uno de sus estudios precisa así su alcance, sobre todo, en relación al de "tradición": "Es preciso distinguir claramente en el confuso adjetivo de "poesía popular" dos solos significados: 1º) "Poesía popularizada", poesía de un autor acogida por el pueblo en sus cantos como una novedad grata que es olvidada pronto, porque pasa de moda; las variantes que cada autor introduce son sólo deturpaciones del texto original que todo el mundo conoce como auténtico, 2º) "Poesía tradicional", poesía

acogida por el pueblo durante mucho tiempo, asimilada como cosa propia, herencia antigua, las variantes que cada autor introduce, unos deforman el texto y se pierden, unas perduran en la tradición, reformando el texto recibido y conformándole al gusto común de cada tiempo; estas variantes ejercen una función creadora o recreadora, así la poesía arraigada en la tradición viven en variantes y refundiciones, y esto lo mismo en la letra de la poesía que en la música, el proceso refundidor se observa muy claramente en los largos textos narrativos de la balada-romance, pero también actúa, aunque menos preceptible, en los buenísimos cantarcillos líricos, "por consiguiente", dice Menéndez Pidal, debe evitarse el adjetivo "popular", usándolo sólo para el caso de la amplia popularidad entre todas las clases sociales, y usar "tradicional" que alude a la asimilación y elaboración del canto popularizado durante mucho tiempo.

INDAGACIONES SOBRE "LA LIRICA POPULAR"

Menéndez Pidal escribió: "A principios del presente siglo dominaba la creencia de que Castilla no había tenido lírica primitiva. Castilla era el solar de la poesía épica, mientras la lírica era sólo gallego-portuguesa, las producciones de esta lírica del Noroeste peninsular durante los siglos XIII y XIV estaban abundantemente documentadas en los cancioneros, donde, además de muchas imitaciones de la lírica provenzal, encontrábamos unas 500 cántigas de amigo, indudablemente inspiradas en cantos populares de aquellas tierras; por el contrario, de Castilla nada conservan esos siglos, en los anales se da el hecho significativo de que los poetas castellanos escribían sus obras líricas en gallego. Pero contra esta negación de una lírica castellana existe en 1919 una réplica tradicionalista".

Menéndez Pidal, fiel a su tesis tradicionalista, reconstruyó toda esa lírica perdida basándose en referencias de las crónicas, y en los cantarcillos de los siglos XV y XVI. Suponía que esos cantarcillos utilizados por un Gil Vicente o un Lope de Vega obedecían a una tradición innegable, ya por la forma, ya por la

temática, y hasta por la función que desempeñaba en el drama. Todo parecía la existencia de una corriente lírica paralela a la galaico-portuguesa. A pesar de todo, los testimonios reales seguían siendo muy escasos y nuestra poesía tradicional seguía teniendo para los estudiosos un papel muy secundario. Era la Cenicienta de las líricas románicas.

Sin embargo, la poesía lírica surge en todos los momentos de la vida. Esa aserción pretende demostrar cómo la poesía lírica, en contra de su negación en la época medieval en Castilla (por la falta de documentos escritos), es un hecho evidente. Como dice Menéndez Pidal en su libro "La Primitiva Poesía Española" la "Cronica Adefonsi Imperatoris" escrita hacia 1150, y por tanto coetánea del poema del "Mío Cid" nos da pasajes ilustrativos sobre canciones de victoria, de recibimiento de corte, de boda, de funeral, etc.

Cuando la "Crónica" refiere una victoria de los cristianos, da la noticia repetida cuatro veces de que los soldados cantaban al volver vencedores "dicebant hymnum, reverssi sunt Toletum, cun gandio magno et laetitia canentes".

El clérigo cronista suele decir que cantaban alabanzas a Dios; pero sin duda también cantaban canciones profanas.

Igualmente en esta "Crónica" aparece otro tipo de canto popular el planto o lamento fúnebre, "per multos dies mulier Munionis Adefonsi cum amicis suis, et ceterae viduae veniebant super sepulcrum Munionis Adefonsi, et, plangebant planctum, et hujuscemodi dicebant: O Munio Adefonsi, nos dolemus super te, sicut mulierque unicum amat maritum ita toletano civitas te diligebat".

Es el pasaje en que el valiente capitán Munio Alfonso es muerto por los almorávides y enterrado en el cementerio de la Catedral de toledo. En él el cronista no quiere reflejar un llanto prosaico de las viudas toledanas, sino una lamentación poética, un canto fúnebre como el que en todos los pueblos antiguos, estuvo siempre en uso entre las mujeres; de ahí que constituyera un cuasi oficio y nos

hayan quedado los nombres de "llanteras, endechaderas, endicheras, lloronas o plañideras. De nuevo las que perduraban todavía en las costumbres populares del siglo XIX. De nuevo la "Crónica Imperatoris" nos refiere la entrada triunfal de Alfonso VII en Toledo en el año 1139, en que todo el vecindario "total plebe civitatis", lo mismo cristianos que moros y judíos salen fuera de los muros para recibir al vencedor cantando" cum tympanis et cythari et psalteriis", cada uno en su lengua (romance, árabe o hebreo), y nos da el tema de las canciones, medio de inspiración eclesiástica y medio de circunstancias. "benedictus qui venit in nomine Domini, et benedictus tu, et uxor tua, et filii tui, et regnum patrum tuorum..."

Estos datos nos permiten deducir que los cantos de cristianos, moros y judíos toledanos serán en gran parte cantos de estrofas zejelesca (b b b a, c c c a, d d d a, etc), ya que desde el siglo XI se usa preferentemente entre moros y judíos del Sur de España.

CARACTERISTICAS DE LA LIRICA POPULAR

El carácter más saliente de esta poesía Frente a la culta está en ser eminentemente sintética. Trata motivos elementales de la sensibilidad, y ante la impresión del conjunto se desntiende de todo análisis interpretativo, la síntesis de la expresión domina en este arte lo mismo que en las lenguas primitivas; por eso, una frase exclamatoria es la forma completa de muchas poesías, como la interjección es la enunciación más directa del sentimiento, sin mezcla de ninguna labor reflexiva. Es una poesía que por su misma íntima naturalidad, se extiende a manifestaciones colectivas en coros y danzas, y se extiende también a muchos momentos de la vida ante los cuales la poesía culta no reacciona; la lírica popular antes que ser sólo literatura, es algo más, la flor que espontáneamente se abre al calor de toda emoción vital.

Los temas múltiples de esos cantos nos llevan a intimar fugazmente con las generaciones pasadas, reanimando algunos instantes de la vida que se extinguió, pero de la cual fluye y

depende la nuestra.

En poesía popular apenas cuentan las diferencias entre poeta popular y poeta culto, porque son diferencias que la poesía tradicional supera e integra; como tampoco cuentan mucho las variaciones de época, porque esta poesía tiene una cáscara muy fija y resistente al paso del tiempo. Sus piezas son piedras que arrastra el río del lenguaje; piedrasa duras, aunque cada vez más redondas y con menos aristas, o, al revés, a fuerza de rodar rotas o desconchadas. ¿Qué es, pues, lo esencial en la poesía tradicional?. De un lado, el tratarse de géneros de una extraordinaria duración de vigencia, porque no son géneros mantenidos por individuos, sino por la colectividad. De otro lado, el importantísimo problema de la "autoría". Los petas que componen en el estilo tradicional pueden ser indoctos o doctos; los unos ascienden y los otros descienden hasta coincidir en un mismo nivel o terreno intermedio: un gusto plebeyo (en el buen sentido de la palabra) y común.

La comunidad es esencial. el autor sea popular o culto, se desentiende de su obrilla, porque la entrega, como anónima a la comunidad. A este requisito ha de añadirse otro. que la comunidad adopte esa obrilla y la considere suya. Cumplidas ambas condiciones, la obrilla queda ahí, como bien mostramos a la disposición de todos. todos pueden usarla, manosearla, modificarla, pulirla, deformarla, transmitirla, gastarla. Es un tejido poético.

METRICA Y ESTILO

La lírica popular de hoy tiene por regla general una gran regularidad y limitación formal, debido al monopolio ejercido por las sequidillas, cuartetas, octosilábicos y coplas en sus diferentes variantes.

Rodríguez Marín afirma que Juan Rufo, escritor del siglo XVI, llamaba copla a cada grupo de 4 versos de un romance, y dice que el más remoto antecedente de la cuarteta son las coplas del "ay, ay, ay", muy de moda a fines del siglo XVI y principios del siglo XVII,

pero ya caídas en desuso al comenzar el segundo tercio de esta ltima centuria, tiempo en que Lope de Vega, en el acto tercero de su comedia, titulada "El premio del bien hablar" hizo decir a dos de sus interlocutores:

Rufina.- Ya veo yo, Martín amigo,
la tormenta que contigo
están corriendo tus ojos.
Martín.- ¡Ay, ay, ay!
Rufina.- El ay, ay, ay
ha mucho que ya pasó.

Dada por otra parte la sencillez del cambio del villancico de tres versos en coplas de cuatro, no puede dudarse de la vida y popularidad de la cuarteta en el primer tercio del siglo XVII, visto que el maestro Gonzalo Correas, que preparaba entonces su copioso "Vocabulario de refranes y grases proverbiales, insertó en él este cantar de albada, claro precedente de las "canciones de ronda", y que aún hoy perdura en la tradición oral:

Vámonos de aquí galanes,
que aquí no ganamos nada,
otro se lleva la moza,
nosotros la noche mala.

En cuanto a las seguidillas (cuatro versos alternados y asonantados o aconsonantados los pares, de siete y cinco sílabas), tienen como la cuarteta, remoto origen.

"Coplas de la seguida" o "seguidillas" las llama Cervantes, y de ellos se complace Correas: "Pues también lo merece su elegancia y agudeza, que son aparejadas y dispuestas para cualquier mota y dicho sentencioso y agudo, de burla o grave, aunque en este tiempo se han usado unas en lo burlesco y picantes, como tan acomodadas a la tonada y cantar alegre de bailes, danzas y del pandero y de la "gente de la seguida" y enamorada, rufianes sus consortes, de quienes, en particular, nuevamente se les ha pegado el nombre a las

"seguidillas".

En cuanto a su estructura no se le puede pedir la complejidad de las creaciones musicales cultas. La más frecuente es la de la copla. La rima suele manifestarse asonantada, ya que es más fácil de captar y variar por el pueblo. Sus versos son de arte menor y de una gran irregularidad en su ritmo cuantitativo, para adaptarse a la música y al baile, alegre del que suelen acompañarse.

Estilísticamente sus recursos son muy simples, (al ir dirigidos al pueblo en general), pero no por ello faltas de valor poético: metáforas impuras del tipo "mago de mi vida", "tú, lucerito" etc, comparaciones: "son tus gentiles mujeres ..., como aves lejos del nido, O "¡qué triste un día sin sol! / ¡qué triste una noche sin luna! / pero más triste es amar / sin esperanza ninguna; personificaciones de los elementos de la Naturaleza:

"Corté una rama de un árbol
y el tronco sintió dolor,
si el arbolito se queja,
qué será mi corazón".

Un adjetivo muy abundante, incluso sustantivado es el término "moreno". Los demás matices cromáticos no aparecen con tanta frecuencia en nuestra poesía toledana.

TEMATICA DE LA LIRICA POPULAR

El motivo de estos cantos es muy variado, y suele darse en forma semejante en diversas culturas y lenguas. En primer término, las situaciones de la vida que son más propensas a la emoción, crean las circunstancias propicias: El amor es la primera, los afectos familiares, el paso de las estaciones, el trabajo: el trabajo que si es del campo es una vía para la percepción poética de la naturaleza, los cantos de camino para acompañarse, en el paso de las sierras, animar a las bestias de carga, la soledad del pastor, etc.

La religiosidad popular es otro motivo, manifestado en las fiestas de la familia con ocasión de las grandes celebraciones litúrgicas, los santos y patronos de los lugares, etc. El ritmo se más lograda manifestación en la música, que es sustancial en estas canciones, el trabajo, ayudándose de un compás o acorde resulta más llevadero, el ritmo puede alcanzar expresión plástica en el baile, con ocasión de reuniones en las romerías, las plazas, los patios.

Los bailes con su sentido a veces ritual, han podido conservar a través de los siglos fórmulas de expresión cuyo valor simbólico primitivo se perdió o yace oculto y modificado. La letra de estos cantos es sólo una parte del conjunto formado por la unidad de música y texto en [illegible] de estas situaciones propicias para que alcance su vuelo la canción lírica. Eduardo m. Torner escribió: "La lírica popular, siempre viva, canta de mil modos y en formas diversas el eterno tema universal, el amor, y sólo cuando las analogías no son directas se puede referir el canto a tal o cual poca por determinados conceptos adjuntos o por epeciales maneras de expresión, detalles, en fin, no siempre fáciles de advertir.

Muy importante para todo toledano es el conocer su "intrahistoria" concepto unamuniano que nos viene a decir que lo importante es lo escondido, lo velado por libros de historia, y lo principal es lo que no pasa y siempre permanece es alimentado en la conciencia del pueblo, y que surge como borbollén en cada momento de nuestras vidas.

En esta selección de poesía popular he pretendido que los habitantes de las diversas comarcas de la provincia de Toledo vean reflejada una parte de su folklore, de sus vivencias, de sus apetencias, etc.

En ella veremos un reflejo de las diversas comarcas:

- La Mancha Toledana, con su enjambre de viñedos y sus quijotescos molinos de viento.

- La Zona de la Sagra que salta como un dorado mar de espigas bajo la reverberación del sol.

- El vergel de Talavera, rico mosaico cromático, que insta a la voluptuosidad al viajero que cruza la comarca.

- Los Montes de Toledo, viejos testigos de las heroicas gestas españolas, que representan la firmeza, a través de su resistencia a la humillación.

- Toledo capital, broche de culturas, razas y religiones.

CANCIONES DE CARACTER COLECTIVO

Aunque estimamos que la canción es un fenómeno social, en realidad, es una comunicación con objeto semejante al lenguaje. Tomaremos como sociales las canciones que se producen como elemento concurrente en los actos sociales y las que son expresión peculiar de colectividades.

Distinguiremos las fiestas que señalan etapas decisivas de la vida humana y las fiestaas que celebra toda la sociedad en fechas señaladas.

De las primeras apenas quedan otros testimonios que las de boda.

Un abanico con muchos picos
y muchas flores
para que se diviertan
los mis amores.
Yo no le quiero a usted
Ni yo tampoco a usted
Morena resalada,
y ese ramo de flores,
¿quién te lo ha dado?
Me lo ha dado un galán
de Castilla la Nueva.

Me ha regalado un peine
y una peineta.
Bombé, bombé, bombaina, bombé
si se muere mi suegra
¡qué bien, qué bien, qué bien!
si se muere su hijo, también también.
(Navalcán)

Durante el banquete en Navahermosa se acostumbraba a cantar:

¡Qué contenta va la novia!
porque tiene cama nueva
más contento estará el novio
porque va a dormir con ella.

La madrina es una rosa,
el padrino un clavel,
la novia es un espejito,
el novio se mira en él.

¿En que jardín la has robado?
en ese hermoso jardín de flores
que no tiene quince años
y enamoras a los hombres.

De las segundas tiene interés las fiestas de Navidad por la costumbre de los aguinalderos y la del cántico familiar de villancicos sagrados o profanos, que hacen alusión al aguinaldo, comidas, instrumentos musicales, etc. Tradicionalmente se conoce a este grupo con el nombre genérico de "villancico", estén o no estén tratados los temas navideños en dicha estrofa.

Hoy venimos a anunciar
el nacimiento glorioso
en Belén en el portal
nació el todopoderoso

En el Portal de Belén
hay una linda azucena
es la Madre del Señor
de hermosura y gracia llena.

San José le mira al Niño,
hijo de la Virgen pura,
y sus ojos con cariño
gozan viendo su hermosura.

Siguiendo el ciclo navideño, aparece la adoración de los Reyes Magos, que, guiados por una estrella, irán al portal a adorar al Niño Jesús.

Tema antiquísimo de la poesía culta y popular, pues ya en el siglo XII aparece el tema en "El auto de los Reyes Magos".

Del cielo parte al momento
una estrella refulgente
a anunciar el nacimiento
a los tres Reyes de Oriente.

A continuación:

Llegan los magos por fin
al humilde portalito
y se postran reverentes
ante el niño pequeñito.
(Yuncler)

También forman un grupo muy numeroso los poemillas navideños de tipo profano, referidos al aguinaldo, que se acostumbra a dar los días de Navidad a los aguinalderos. grupo de personas que recorren las casas, acompañados de zambombas, panderos, cascabeles, etc, cantando estas estrofillas; tales grupos son recompensados por licores, turrones, mazapanes, etc.:

Dame el aguinaldo,
si me lo has de dar
que la noche es corta
y hay mucho que andar

o bien:

Si me das el aguinaldo,
no me lo des en bellotas,
tengo las alforjas rotas
y no me caben más que tortas.
(Navahermosa)

En cada época, también las romerías suelen tener su grupo propio de canciones. Fuera de las fiestas están las manifestaciones de necesidades colectivas, que se solicitan a través de la canción: rogativas para conseguir las lluvias:

Virgen del Rosario,
Madre soberana
Ruégale a tu Hijo
nos envíe el agua (bis)

Mira cuántos niños,
sin mancha y sin culpa,
que también padecen
el hambre y la angustia.

Los campos se secan,
las yerbas no nacen
y los corderitos
se mueren de hambre.
(Navahermosa)

En algunos pueblos tiene este carácter los carnavales, las fiestas de San Juan:

Referentes a las fiestas:

En la plaza de toroes
la mejor moza que había
se le cayó el meriñaque
¡qué vergüenza pasaría
estando el novio delante!
(Bargas)

De carnaval:

Al carnaval, val, val,
de todo ha de pasar.
El que no quiera ir
se tiene que aguantar.
(Yuncler)

De quintos:

ya se van los quintos, madre,
ya se va mi corazón,
ya se va el que me tiraba
chinitas a mi balcón.
(Toledo)

o bién:

Por tí, lirio, por, rosa,
por, tí, clavel encarnado,
por tí me llevan a mí
a ser soldado.
(Escalonilla)

CANCIONES DE LABOREO

Sería craso error considerar que estas canciones siempre se ejecutan mientras el trabajo se desarrolla.

Estas coplas nacen en el ambiente en que se desarrolla una determinada faena. Pero no sólo son cantadas por los habitantes de ese lugar, sino que tembién pueden ser ejecutadas por gentes fuera del ambiente coincidiendo con la temporada de dicha faena.

Es costumbre, entre las mujeres, cantar mientras realizan las labores domésticas, y el canto de un romance surge, cuando en época estival se reúnen varias a coser en la calle.

Entre las canciones que acompañan a las labores del campo (las más importantes para nuestra provincia, dado que toledo es eminentemente agrícola), se pueden señalar las que son ejecutadas individualmente: arada, siembra, trilla, etc y las colectivas. siega, recolección de aceitunas, vendimia, etc.

Los cantares suelen reflejar las circunstancias del trabajo, las condiciones en que viven los labradores, las que se refieren a las relaciones del trabajo, las que mezclan el trabajo con el amor, etc...:

Me asomo a las esquinas
a ver quién viene;
madre, los segadores
de segar vienen.
(Carpio de Tajo)

Ya te vas a la aceituna
cara de quitar pesares
carita como la tuya
no va por los olivares.
(Layos)

Esquilones de plata,
bueyes rumbones,
eso sí que son señas
de labradores.
(Chozas de Canales)

Madre, cuando voy al campo
se me olvidan los ramales,
pero no olvido a una niña
que habita en los cigarrales.
(Argés)

Venimos de vendimiar
de coger aguas de gallo,
y ahora vamos a ver
la maja del boticario.
(Mancha)

TEMAS DE RONDA

Canciones que normalmente expresan sentimientos amorosos, puestos en boca de un grupo de jóvenes amadores, que recorren (rondan) por la noche las casas de las jóvenes amadas. Tienen su fundamento en tabúes de tipo social que actualmente han desaparecido, pero que en realidad tienen su encanto, pues siempre el fruto prohibido es más deseado. En época no muy remota las jóvenes amantes sólo tenían como lugar de encuentro los lugares sagrados. Estas canciones tienen su origen en otras formas de contacto: por la noche, una vez dormidos los padres, a través de las rejas de la ventana. Intimamente, relacionados en el tema estarían las rondas especiales o "enramadas de las noches de San Juan y San Pedro, en que los mozos cortan ramajes de distintos árboles, a los que se da un significado connotativo, colocándolas en la verja de la moza preferida. Por ejemplo, la rama de la vid, borracha, el guindo, bonita, la higuera, loca, etc.

San Juan es un santo tierno, gracioso y enredador, al que el

pueblo ama con ternura infinita, con una especialísima manera: hallándole torpezas y perdonándole yerros.

"Cuéntase -dice Rodríguez Marín- que San Juan Bautista, que es amigo de bulla, celebraba su día, el 24 de junio, con ruidosos festejos de los que eran indicios las grandes tronadas que suele haber en esa época del año. Para evitar los alborotos, el Señor le hace dormir tres días sin interrupción, a contar desde la víspera del suyo, de suerte que el santo no puede celebrarlo, porque cuando despierta ha pasado ya". Así dicen: "Si San Juan supiera cuando es su día, atronara a los cielos con alegrías", o bien "el cielo con la tierra se juntara". Así menos:

Mi niño se va a dormir
ojalá y fuera verdad
y le durara el sueñito
tres días como a San Juan.

Tiene una especial significación amorosa:

Mañanita de San Juan
cuaja la almendra y la nuez
así cuajan los amores
cuando dos se quieren bien.

Otras muestras:

Casaditas a acostar
y a dormir con sus mujeres,
solteritos a rondar
y a buscar lo que no tienen.
(Añover)

A puerta hemos llegado
con deseos de cantar
cuatro coplas a esta dama
a pesar de su galán.
(Toledo)

CANCIONES DE MAYO O MAYAS

Temas dedicados a dar la bienvenida a este joven y galán mes:

Ya ha venido mayo,
bienvenido sea,
para que galanes
cumplan con doncellas.
(Mancha)

Sus orígenes pueden emparentar con el mito clásico de Perséfone, hija de la diosa Ceres, que fue raptada por Plutón, dios de los infiernos. Reclamado por su madre ante Júpiter, acordaron que pasase la mitad del año en las tinieblas y oscuridades con Plutón, y el resto, fuera de ellas. Los seis primeros meses representan las estaciones de otoño e invierno, meses en que comienza el letargo de la Naturaleza y las simientes son tragadas por la tierra (tinieblas), los seis siguientes, primavera y verano, son las estaciones en que Perséfone habita con su madre, lejos de Plutón. Representa el despertar de la Naturaleza. Así cn el "Romance del prisionero" que mantiene concomitancias con este tipo de poemas se nos dice: "que por mayo, era por mayo ... cuando los trigos encañan y están los campos en flor, cuando canta la calandria", o el siguiente de Villasequilla: "Entra mayo con sus flores... "

Todo es alegría y colorido en estos poemillas. Así vemos que está ataviado con hermosos epítetos o adjetivos ornamentales. "Mayo florido y hermoso". en el siguiente de Toledo dice así:

Marzo, airoso,
abril, aguanoso,
sacan a mayo
florido y hermoso.

Esa alegría general de la Naturaleza se contagia al hombre, que es invitado a participar con ella en un carro panteísta. ¿Y qué alegría mayor, sino el ansia de amar?. Por ello a los mayos podemos

identificarlos con los poemas de amor. Es un canto a la juventud y al comienzo del amor de galanes y damas. En el "Romance del prisionero" se dice. "cuando los enamorados van a servir al amor. Y en otro de Villasequilla:

Entra mayo y sale abril,
tan garridico lo vi venir,
entra mayo con sus flores,
sale abril con sus amores,
y los dulces amadores
comienzan a bien servir.

O bien en este de Burguillos:

No te duermas, lucerito,
que llegó la primavera
y con ella tan sincera
mi cariño y sed de amar.

También se da una continua invitación al despertar de la amada que es una llamada al inicio del amor.

Despierta si estás dormida,
tiempo tendrás de dormir,
que mientras abres los ojos
entra mayo y sale abril.

No te duermas, vida mía,
que ha llegado el mes de mayo
y las flores más bonitas
yo te ofrezco en tu despertar.
(Mancha)

MOTIVOS DE AMOR

Tema primordial de la lírica culta y popular, sentido por el hombre a lo largo de todos los tiempos y continentes, ya que el

hombre y la mujer siempre han tenido la necesidad de expresar sus sentimientos eróticos, de exteriorizarlos, de comunicarlos con una segunda persona o confidente.

Ya en nuestra primitiva lírica popular (las jarchas) estos sentimientos amorosos, puestos en boca de una mujer, eran confidenciados a sus madres, hermanas, amigas, e incluso a los novios. Lo mismo ocurre en las cantigas de amigo galaico-portuguesas y en los villancicos castellanos conservados, vástagos de un mismo tronco común.

En este epígrafe se incluyen no sólo los motivos referidos al sentimiento espiritual amoroso: la mención de un simple gesto de inquietud, la confesión del amor y de sus afectos en el alma:

Hace días que no veo
a mi morena la cara,
parece que estoy metido
en un pozo de cien varas.
(Mejorada)
Con esos mismos ojos
con que hoy me miras
quisiera me miraras
toda la vida.
(Toledano)
Gracias a Dios que llegamos
a la luz de este farol
para quitarme una espina
que llevo en mi corazón.
(Yuncler)

Y todo manifestado con gran delicadeza, aunque a veces muestre un guiño picaresco o incluso una audacia:

Por besar una rosa,
besé tu rostro,
como son tan iguales
los equívoco. (Toledo)

sino las coplas referidas a la exaltación de las excelencias físicas y espirutales de hombre y mujeres, siempre plastificadas a través de objetar costumbres, faenas que conforman su entorno:

Eres como la rosa
de Alejandría
que se cierra de noche
y se abre de día.
(Villa de Don Fadrique)

Morenita tiene que ser
la tierra para ser buena
y la mujer para el hombre
blanca como la azucena.
(Talavera de la Reina)

¡Vaya una gracia
vaya un salero
que tiene, madre,
mi carbonero!
(toledo)

IMPORTANCIA DE LOS COLORES Y ALABANZA DE LO MORENO

Hay una intervención importantísima en la poesía popular amorosa, el color. El color visto, no como elemento puramente verbal, de añadidura, de gracia lírica, sino como índice demostrativo de sentimientos, preferencia y pretericiones:

Dicen que lo negro es luto
y lo encarnado alegría
vístete, niña, de verde,
serás la esperanza mía.

Lógica parece esta adecuación de los colores a los sentimientos aunque a veces un imperativo poético tuerza el tradicional significado:

Dicen que tú no me quieres;
a mí no me da cuidado;
mañana me pongo de luto
de tafetán encarnado.

Mas la simbología de los romancillos, el viejo temario de colores, perdura con la significación más antigua.

Veamos unos fragmentos de romances hartamente significativos:

Seis criados van con él,
que le sirvan y acompañan,
vestidos también de verde,
porque su señor lo manda,
como aquél en sus amores
esperanza lleva larga.

Banderillas lleva azul
justo al hierro de la lanza,
que celos son ocasión
de hacer yerros quien bien ama.

La alusión a los celos como representados en el color azul se mantiene en la poesía culta. Así en Góngora:

Las flores de romero,
niña Isabel,

hoy son flores azules
mañana serán miel:

Y el pueblo canta igualmente:

Días ha que lo verde
me da inquietudes
porque mis esperanzas
se han vuelto azules.

Pero donde señala de manera rotunda, casi unánime, sus preferencias, es en la selección de tonos y matices con que adornar a la amada. Romance de "Rosalinda" de la Zona de la Sagra:

Lindas son las dos que veo,
lindas son como un clavel.

En el mismo romance, pero atribuidas al hombre leemos:

Como el oro es su cabello,
como la nieve, su tez,
sus ojos, como dos soles
y su voz como la miel.
(Talavera de la Reina)

Eres grácil como el junco
y linda como la rosa
y simpática en extremo,
pero tu alma más hermosa.
(Toledo)

Los ojos negos son representación de la gracia, típica de la mujer española.

Los ojos de mi morena
se parecen a mis males
grandes como mi fatiga
¡ay! negros como mis pesares
¡ay! los ojos de mimorena
(Belvis de la Jara)

Pero resulta asombrosa la unanimidad en la general estimación de lo moreno. Mil juegos de palabras, mil alegrías simples, elementales ponderan la belleza de lo moreno en una línea de fidelidad inalterable:

Parece mi morena,
cuando va a misa,
pajarito de nieve
que anda y no pisa.
(Villa de Don Fadrique)

Morena mía, qué guapa eres,
qué bien te sientan los alfileres,
los alfileres, la cinta al pelo
morena mía, cuanto te quiero.

Bien referido al hombre:

Un moreno en Toledo
me ha robado el corazón,
subiendo desde la Vega
Por la puerta del Cambrón.
(Toledo)

TEMAS DE TRISTEZA

No todo es contento y jubiloso reir. Al pueblo le suministra especial material poético el infortunio. Ya se sabe. "Cuando el español canta". Y las penas de amor, por la índole del sufrir, acrecen un indomable río de quejas y tristezas:

Yo me enamoré del aire,
del aire de una mujer,
como la mujer es aire,
en el aire me quedé.
(Escalonilla)

Motivo importante es el dolorido sentir del amante, que se hace más plástico y expresivo, a través de las identificaciones y comparaciones con elementos de la naturaleza:

"Corté una rama de un árbol
y el tronco sintió dolor
si el arbolito se queja
¡qué será mi corazón!"
(Villasequilla)

La soledad y triste melancolía por la pérdida de un elemento natural

De aquel campo que cruzamos
sólo quedan matas secas,
de aquel árbol, sólo el tronco
y de aquel amor mis penas.
(Puebla de Montalbán)

Muy significativo es el último verso de cada coplilla, donde el dolor del amante cierrra a modo de conclusión y de máxima:

¡Qué triste un día sin sol!
¡Qué triste una noche sin luna!
Pero más triste es amar
sin esperanza ninguna
(Toledo)

Abundantes igualmente son los poemillas de desencanto e indiferencia por parte del novio, ya que el "desdén con el desdén se paga", según Moreto, o, como decía Quevedo en "El mundo por dentro" acerca de la mujer: "si la dejas, te persigue, si la quieres, te deja".

Cuando tu amor yo perdía
tú sólo te burlabas,
aprendí a vivir sin ti,
a tener amigos y ser feliz
y ahora que no te quiero
te empeñas en venir detrás;

ahora te das cuenta
de lo que pasé, lo siento
sólo indiferencia me das ...
(Toledo)

LA PRESENCIA INFANTIL

Quizá no hay un repliegue en toda la poesía popular donde la vena lírica llegue a extremos tan acusados de pura delicia como en lo infantil.

Manejan los niños, junto a una manera de creacionismo, de nuevo quehacer de las palabras, una densidad en el juego poético, una gracia y equilibrio la expresión que sorprende al agente con el hallazgo de insospechadas exquisiteces. Lo onomatopéyico está presente en las canciones primeras, en los juegos imitativos y elementales. Desde el

Dame las mocitas
en la cabecita,
con un cantito,
con una pedrita
Diome, diome, diome
y descalabráme.

Dice Guichat y Sierra que según es tradición, para que un niño consiga el regalo que apetece debe saludadr a la luna desde el lugar en que se la vea bien durante siete noches consecutivas. Y cada noche, inclinando la cabeza en forma de saludo a la terminación de cada vers, recitará tres veces:

Luna, lunera,
cascabelera,
los siete perritos
a la cabecera.

PLANTO, LLANTO O ENDECHA

Son muchas veces canciones funerarias que exprean el dolor por la muerte de un ser querido, y otras el dolor sin objeto concreto. Se cantan desde muy antiguo; Alfonso X ordenó que los clérigos se retirasen de los entierros cuando los acompañantes "endechassen".

En Toledo en el siglo XII, según refiere la "Crónica Adefonsí Imperatoris" las viudas toledanas decían así a la muerte de Munio Alfonso "O Munio Adefonsi, nos dolemus super te; siat mulierque uniam amat maritun, ita Toletana civita te diligebat".

Desesperación hiperbólica de dolor que nos recuerda a Miguel Hernández:

Yo rodaba en carne viva
por donde quiso mi suerte,
Si será grande el castigo
que hasta la sombra me duele.

A veces llegan a un nihilismo absoluto:

Ya me falta corazón,
para sentir mis desdichas,
lágrimas para llorarlas
y fé para combatirlas.

Otras veces el lamento surge con rabia, al pensar la pesona viva en la inexorable muerte.

Yo piso la tierra,
la piso a rabiar
que estos terroncitos,
cuando yo me muera
me van a pisar.

COMENTARIOS ESTETICOS DE JOHAN BOSCAN

Y GARCILASO

Guillermo Merck Martel

COMENTARIOS ESTETICOS DE JOHAN BOSCAN Y GARCILASO

Guillermo Merck Martel

Johan de Boscán y Almogáver (1490-1542)

SONETO I

Catorce versos endecasílabos con una sola admonición; a saber: el otrora vençimento del mundo y aportamiento del denuedo, mal de amor, mal de mal amor. Nos enseña el eterno burqués bilingüe, gentilhombre y diplomático, las fáciles presas del reposo festivo engalanaduras del querer, placeres prohibidos de autorreflexión. -¿Por qué debemos los hombres tender hacia los polos del andrógino?.

Ya el divino Platón conculcó la necesidad de abandonar al exilio todas y cada una de las hablillas en florilegio, disputaciones y metateorías, desdenes poéticos y ficciones ingenuas. Pero Boscán supo dar contento a sus melancolías, disponiéndolas en forma de reprobaciones mundanas. Y lo hizo para dar cauce a esa endopatía que caracteriza al maestro de Garcilaso. El deviene corifeo de un ritmo lírico que todavía no ha llegado a su máxima expresión. la magia del endecasílabo italiano, importado de Cancioneros docentistas con músicas florentinas y tonos elegíacos.

Es este soneto I un manifiesto dirigido a una posteridad que todavía interpreta -o finge interpretar el espíritu caballeresco del poeta-soldado, sobre las tierras o límenes de un Imperio Cesáreo.

Su estructura es típicamente renacentista, dos cuartetos con tesis central y dos tercetos por cuyo desarrollo toma entidad de conjunto el mensaje dirigido a sus lectores.

Los dos cuartetos iniciales son la primera jamba. los pesares de sentirse enamorado y la advertencia de la crueldad del desamor.

Los dos tercetos van dirigidos al anónimo destinatario de la monición poética.

Apartado 1º (versos 1-8)

Insiste el poeta en que nunca se ocupó de la temática del requiebro aconsejando vestir las soledades con soledades en compañía. En ese engañamiento consiste el "revestimiento" de los poetas exilados de la República Platónica. Pero el escarmiento de todos los vates encantados queda personificado en él mismo: holgó de ser de todos chivo expiatorio pero vivió en paz con su alma gemela, doña Ana Girón de Rebolledo, mater et uxor, río de delicias bibliográficas, pues editó los poemas de su marido. Las dos corrientes -evitad los requiebros, yo lo aconsejo- van en indicativo. [Modo de la Actualidad real. Los dos motivos de huida van en pretérito imperfecto de subjuntivo (modo de la Eventualidad irreal]).

Vuelve la doble alternancia aspectual en el segundo cuarteto del primer apartado (versos 5-8).

Indicativo: - "<u>Juzgó</u> mi entendimiento"
- "<u>holgué</u> ser de todos escarmiento"

Subjuntivo: - "de este mal todo hombrte se <u>guardase</u>"
- "porque esta ley se <u>conservase</u>"

La Acción es en ambos casos pasada, pero se recalca la vinculación realidad-eventualidad de los modos en que se ven expresadas.

Observamos una morfosintaxis lineal, no se ve envuelta en inflexiones, aunque el orden, sin ser hiperbático, tampoco es cartesiano.

"Esto siempre juzgó mi entendimiento"
" CD - Adv. - Vbo. - Sujeto "

"A nadie aconsejé que se engañase"
" CI - Vbo. - Completiva CD"

Estructura renacentista y clásica, sin excesos de tono ni extravíos barrocos. Soneto estático, monocromo.

Apartado 2º (Versos 8-14)

Vocativo en conación para la segunda persona. Tonema ascendente y marcación suprasegmental. Una sola unidad, todo un todo, continuado del fin en el primer terceto en el encabezamiento sucesivo con la conclusión. (Oración completiva de CD en estilo directo, con pausa y yuxtaposición).

Desde un sentido de aproximación estilística se nos recuerda el empleo del Ablativo Absoluto latino en el segundo verso del primer terceto. El tercer verso (v. 11) es un aditamento de CC (Complemento de Ablativo)

El segundo terceto recoge la conación fática del poeta remarcando su condición de "fabulator".

"¡Benditos los que de Dios hubisteis tal merced
que del poder del amor fuésedes quito!"

No es necesario advertir la falsedad de tal énfasis, dada la postura estética de su mesura, y la propia estabilidad matrimonial de Boscán, reverso del buen amor, o por lo menos, del amor burgués

consolidado por un rito. Es extraña la utilización del arcaísmo "fuésedes", variantes del mismo tiempo verbal. En los demás, el par de tercetos es absolutamente clásico, incluso en la doctrina que exponen, espejo de probidad burguesa.

CONCLUSION

Soneto I, trabado arquitectónicamente con la grandiosidad de la sencillez, sintáxis moderna y plenamente castellana, a pesar del arcaísmo señalado y el participio final "contracto" que sin duda es correlato de los perfectos "fuertes".

Sonoridad majestuosa y plena adaptación de los recursos italianos.

Nuestra única objeción concierne a la versatilidad del tópico escogido que -según creemos- es producto de la óptica cortesana del nacimiento de una burguesía rica y estable que ve los presupuestos de la vida urbana y apacible mucho más atractivos de los del amor cortés.

Johan de Boscán y Almogáver

SONETO XXIII

Queja y doliente vocación de un desaire.

Cántico de derrota y contristación de la suerte.

Aquí, el caballero Boscán lamenta su condición de hombre fuerte, personalidad liminar, siempre ausente en presencia del gozo, eterno buscador de mundos paralelos y universos-isla, anhelador de perdidos paraísos.

Rehúsa Boscán la aceptación de los lances desafortunados,

obstáculos del buen vivir, y pretende convertirlos, más allá de la dualidad poeta/esteta, en una realidad fácilmente sorteable (esto siempre es difícil), gracias a la dignidad elpidológica que la poesía ofrece, y gracias también a la transformación artística de la crueldad cotidiana, que es un largo aprendizaje para la buena muerte.

Boscán asume su yo poético mo yo antagonista con el mundo, subrayando la condición de púgil, (ἀγών en griego), luchador incansable desde la etimología de las palabras. Dicho protagonismo está involucrado con la transformación del mundo, siempre mundo presente y objeto de análisis, nunca mundo nuevo y ucrónico devenir de otros mundos, los cuales, están dentro de éste, como dría Elouard, y acontencen al ser edificados desde una realidad subsidiaria del mundo actual (en el sentido latino de la voz "realitas".

Boscán, en el Soneto XXII, edifica, pues, una actualidad subsidiaria de lo cotidiano, se esfuerza en destruir lo que queda de las ruinas de los ídolos del teatro, las sustituye por las leyes naturales de la perfectibilidad, que, sin quererlo, nunca invitan a la tarea desmitificadora de lo falazmente positivo.

Las leyes naturales de la realidad suelen presentarse en abierta discondancia con las leyes ideales de ésta, ya que la naturaleza se esfuerza por continuar las pulsiones naturales, valga la redundancia, y no los arquetipos ideales que el mundo llamado ideal en un sentido lato debiera ofrecer como sustitución, la naturaleza funciona como una organicidad mecánica que nunca evita lo menos bueno, pues obedece a cíclicos prolegómenos mientras alienta vida, dejando para la muerte y sus abismos los auténticos misterios sobrenaturales, que escapan a sus dominios y los sobrepasan, los subsumen y aún los disfrazan con menesteres propios de la vida, que nos ocultan la muerte y aún la evitan, ya que en la naturleza de este mundo no hay nada que no pueda ser explicado, y es fuera de este mundo donde se encuentran las soluciones emblemáticas de las interrogantes suscitadas dentro de él.

Boscán apela al trágico destino de ser destruido mientras se es construido, el envejecimiento paulatino de los seres vivos, porque, mientras viven van muriendo y cuanto más viven, más mueren, por estar más cerca del principio del final. Y el perpetuo rodaje sobre la inercia de nuestra entidad móvil, obedece también a un también perpetuo rozamiento, que nos concome y anula, y lentamente, muy lentamente va venciéndonos y descomponiéndonos, aunque, como Bergson dijera, esto suponga una evolución creadora, evolución que es también aniquiladora y abortiva, pues no sabemos que si el útero materno albergó mayor plenitud que nuestras experiencias más vitales y de mayor plenitud abrasiva, éstas adolecen de una autonomía difusa aunque encomiemos la expresión de nuestra libertad.

Encuadrando el Soneto XXII en un atisbo de barroca destemplanza frente a la incertidumbre de nuestras acciones, Boscán lo cierra con una frase contundente (presumiblemente revolucionaria).

"Es fuerza que otro mundo se comience".

¿Resurrección o desintegración?

¿Trascendencia o inmanencia?

Una cosa es clara: todos los hombres y en todas las épocas, se han planteado el sentido de la ventura y lo han llamado MOIPA o ANATKH.

Apartado 1º (Versos 1-11)

NEGACION DE LO FATAL Y CONSOLACION DE LA TEMPLANZA

Boscán prefiere engañarse con lo que él llama "mudanza de la fortuna", negación de lo fatal y esperanza de esperanzas venideras, que como en los ritos baptistas nunca se consumen.

No se resiste a negar la natura del hado, los cambios deben hacer acto de presencia, antes o después, mientras tanto caben dos opciones. annihilatio o irrefragable voluntad, que para Schopenhauer, delimita la representación que nos hacemos del cosmos aiszetós. Este es el segundo camino, la consumación de nuestra actividad indolente, la cual, cesará cuando quede también cesada nuestra voluntad de poderío, nuestra necesidad de praxis, nuestro orgullo, nuestra dignidad y nuestra hombría. Por eso no "entiende la ventura"; porque somos felices en la razón que nos lo proponemos, porque la doble raíz antropológica del psicoanálisis, el Amor y el Trabajo son los dos grandes motores de la sana y correcta voluntariedad, cura de la confianza y alimentación reforzadora de la conducta de los hombres, siempre sujeta a la firmeza de las ilusiones, la gestación de futuribles y la entrega a los demás, aun a costa del prestigio, el placer y la comodidad autárquica.

La ventura, el taller de la Casualidad, ("Werksttat des Zuffalls") se doblega cuando la voluntad de poderío nos impulsa a ejercer nuestra indemnidad, cuando decidimos abrogar el impulso autodestructor que los acontecimientos, sorpresivamente, nos imbuyen. Por eso afirma nuestro poeta:

"(La ventura) deja de ser, por ser contra mí fuerte"

Apartado 2º (Versos 12-14)

Ultimo terceto: CONCLUSION

Frente a lo racional, lo vital; frente a lo comprensible, lo incomprensible; frente al Hado inmarcesible, la voluntad de transformación. Pocos son los enigmas de la vida, no los multipliquemos hasta que muramos.

Podemos construir -y debemos- una idealidad que sea a la vez

racional y vital. Y quizás en el Arte como contemplación desinteresada, demos pábulo a la fruición de belleza que todos los hombre merecemos y siempre deseamos.

Joan de Boscán y Almogáver

SONETO LXXXI

Philocaptio, o filocaptación (del gr. φιλεῖν = amar y captio = coger, quedar prendido). Boscán elogia el estado fascinador de la beatitud amorosa, provocada quizás por las hierbas compuestas, léase filtros, bebedizos; que el hado dispone para enhebrar los desvaríos de la misantropía, una vez está superada y transformada hacia otra voluntad ajena que se hace propia cada vez que en ella nos vemos reflejados, ilustrando el alma y el sentido de la exultación completa, unidos el espíritu y el cuerpo en un mecanismo de conciencia agradecida. Todos los poetas han cantado al amor, en diferentes credos, situaciones y épocas, desde los cantores de Minne, (Minnesänger) hasta la Gaya Scienza posmedieval, (Nietzsche la llamaba sabiduría feliz), que no es otra cosa que el cortejo y los usos amorosos juglarescos, llevados a su extremo y a su consumación; (los místicos se encerraban en esa divina transverberación, el sentimiento místico de unionis via es precisamente instinto genésico de vida sublime).

Recordemos el extrañamiento que un Romanticismo racionalizado como el alemán preveía en el "choque" de dos autoconsciencias. Buscaban obstinadamente la función en una sola: esa doble valencia de coalescencias liminares se ve favorecida por la feliz consumación de dos compromisos.

¿¡Cuántas voces se habrán alzado contra este hermoso y difícil suceso en forma de promesas que pretenden fidelidad y libertad!?

¡Tememos pensar en los rompimientos y los engaños posteriores, tememos helar los resplandores de auroras que no conservaron sus

nítidos tonos de luz estival, tememos convenir yermas asociaciones de pensamientos circulares que asolen nuestros sentimientos de frescura y juventud, y abandonen nuestras vidas sobre calvijares secos y fríos!

¡Qué destino tan incomprensible y tan arteramente dañino! ¡Qué ansiedad de fracasos y rencores, qué oscuridad invencible! ¿Por qué nuestro mal acrecienta el mal pasado y no nos libera de otros males aun más temibles y aborrecibles, si se pretende que la bienaventuranza haga nacer nuevas sentencias de inefabilidad, seguridad y paz, una vez que la decisión final desplace a otras elecciones?.

Un nuevo amor es el final de otro gran amor. Y si unos suceden a los otros en un devenir eterno y oscilante, ¿dónde está la mujer esencial, ese eterno femenino del que hablaba Goethe?.

Supóngase que un crisol invencible destila las esencias de los atributos de lozanía, belleza y bondad. Admítase también que, como pretexto a este experimento imposible, la destilación se lleve a efecto y una sola gota de purísimo licor sea reservada como regalo inmerecido a algún anónimo hombre que todavía no haya ascendido las gradas hiperbóreas del gran mediodía. ¡Tamaña aberración!. Porque no existen amores metafísicos, amores arquetípicos que levanten la venda del dios absurdo que los elige, ¡todo eso no es más que ultratumbería y delirio otoñal de los removedores de superhombres!, la mixtura del bebedizo que Boscán anhela se encuentra diluida en el agua corriente de cualquier riachuelo prescindible, es el líquido más ruin que podamos oler y catar, porque a pesar de los engaños, ensoñaciones y deseos, la realidad más cruda nos demuestra que Pascal andaba errado cuando pretendía brindar a la pasión la "jouissance de ses yeux": "les poètes n'ont pas de raison de nous dépeindre l'Amour comme un aveugle"? ¿Y por qué no? ¿Qué les impide a derrumbar los ideales ciegos y mudos, los más bellos poemas sin palabras, las más ardientes miradas en transparencia (porque ven otras cosas distintas de las que tienen delante)?.

Cuando se quiebran las inocencias y los pactos no-verbales, cuando se despojan los sueños de sus luces multicolores, cuando se desorquesta la melodía del alma desnuda, entonces se hallan las mortecinas bengalas apagadas humeando todavía después de su estertor! Y son despreciados los pequeños (o mejor dicho colosales) deseos de probidad, felicidad y bienestar, hacia una nueva y desgraciada desmitologización que cifra sus consecuciones en el mecanismo y en la ley de la máxima usura.

No podemos rehuir el torbellino apocatástico pero lo que sí podemos es anclarnos en una etapa de su desasrrollo, apostar por una casilla y plantarnos eternamente en ella, olvidándonos de los demás juegos del casino de la causalidad! Solamente así se nos ilustrará el alma y el sentido, profundizaremos en ese juego que es un arte, el arte de amar, y nos conservaremos en el sentido de espectadores anhelantes. Multiplicaremos cada noche la voluptuosidad del tedio, desviaremos la animosidad de nuestro egoísmo y fortificaremos las reservas de nuevos amaneceres.

Ojalá podamos exclamar como el poeta:

"mi fuerza y mi vivir se han mejorado".

Para aprender a amar hay que prescindir de objetos de deseo, de oscuros fetiches, de parvas comparaciones. El desenlace de un acto es la consecuencia de una causa. y en la búsqueda de almas gemelas, nos confundimos entre alma clónicas. Quien pretenda "capturar" una clonación, tendrá un aborto pero nunca un ser vivo. Porque precisamente la liberación está en la enajenación voluntaria. Quien elige duplicar su autoconsciencia, verá doblemente, no verá la mitad, aunque su tiempo quede reducido a ella, porque los momentos se escaparán fugaces, tan rápidos como el pestañeo y tan agradables como el canto de un pájaro verde.

El único problema es la doble individuación, el foco de dos luces, el haz de dos direcciones. Las soluciones las encuentra el hábil y como dijo Wittgenstein y yo no cumplo, de lo que no se puede

hablar, es mejor callarse.

Apartado 1º (Versos 1-8)

Anáfora interestrófica. Boscán recalca la condición de novedad. Ese bien único se lo da el amor nuevo. Quizás sea el primero, quizás el definitivo. Añade -para cerrar el primer cuarteto- que sólo espera la consolidación de su nuevo estado.

Cuando el mal pasado he sido repentinamente superado, su valor catártico queda incrementado porque ya no es mal, ya no es agonía, sino purificación y apuntalamiento de las vías erradas. Por tanto ya no teme el poeta la preterición de reminiscencias, anteriores males, antes bien al contrario, las recuerda como acontecimientos desafortunados que supieron fortalecerlo y curtirlo, así como experiencias de rectificación y reenfoque; la morbidad hace prosperar a los cirujanos. Del mismo modo ciertas penalidades son indispensables para su contrastación con la alegrías, si éstas siempre recibieran olas rumorosas y transparentes espumas.

Apartado 2º (Versos 9-14)

CONCLUSION

Vuelta al recuerdo. Los pedantes le llamarían flash-back. Recuerdos poéticos de pestilencias y necrofilias. Los pájaros murieron y todo lo creado enmudeció, dio pábulo al réprobo y calló al justo.

Pero ese influjo se fue definitivamente y apela al sano privilegio del optimismo vital para verter salud donde hubo buba y belleza donde reinó una maquinaria luciferesca.

Garcilaso de la Vega (1501-1536)

SONETO XXIX

Elegía al joven griego que se ahogó al pasar a nado el helesponto para reunirse con su amada Hero. Nuestro joven poeta personifica en Leandro los ímpetus irrefragables de la naturaleza, los cuales, no se arredran ante las dificultades insospechadas de los elementos del trágico destino, sino más bien insisten contra los embates de las fuerzas telúricas para domeñar sus inclemencias y morir luchando, algo así como si el poeta augurara también su porvenir, viendo en él la promesa de la muerte heroica, escribiendo su propio epitafio al pie de la fortaleza de Muy, en Provenza, cuando se lanzó sin casco ni coraza a escalar las moles de la muralla bajo un intenso fuego de morteros, lanzas y arcabuces.

Leandro, el animoso semidios, es el origen de esta tragedia, tragedia de amor, tragedia de amoroso fuego, tragedia de furiosos ímpetus contra una energía airada y peligrosa: el que ama el peligro en él perece.

Leandro lucha primero consigo mismo pra henchir el valor de sus brazos y vencer el esfuerzo del viento, ese viento que antes de desencadenar huracanes ya está predisponiendo al talante del corazón para quedar liminarmente empobrecido y evitar la eclosión de la bravura.

Nuestro primer movimiento antes de iniciar cualquier acción no depende del motivo (motus) en contra de la acepción etimológica del "movere ad". Más bien es una confrontación con la voluntad, una aquiescente medición de las posibilidades modulares que "movilizan" los resortes de nuestra fisiología y lanzan las necesarias respuestas de todo nuestro ego. El instinto que castra las acciones heroicas es el mismo que las origina: por un lado la autoconservación, por otro la autoestima. Y en la mayoría de las ocasiones un impulso secuencialmente inestable prefiere rehusar el obstáculo, algo así como un caballo de salto que en el último

momento esquiva el aviso de su jinete para volar por encima de la ría.

Por eso el valor es virtud (virtus). Y la valoración de ese valor no es el grado de irracionalidad, ni la imprudencia. Más bien al contrario: la cantidad de voluntariedad, el grado de vulnerabilidad del destino, la seguridad de no cejar, el empeño de hacer. Una acción heroica no implica valor, más bien lo genera. Desde un punto de vista axiológico la valentía es linalmente anterior a su realización heroica, pero desde un punto de vista genético, es engendrada por el que la ejecuta. Por eso personajes insignificantes pueden dar muestras de las mayores consecuciones y logros extraordinarios, todo ello depende de lo que quieran hacer con su voluntad, no hay nada más hermoso que constatar la infinitud de hechos posibles y fantásticos que pueden ser conseguidos cuando no se contrastan las exiguas fuerzas que uno posee con las ondas embravecidas de los océanos que tenemos delante.

Apartado 1º (Versos 1-8)

Descripción rápida del tormento de Leandro, antes de ser personaje de aposición épica (epíteto épico) y destinada a metaforizar los ardientes trabajos y esfuerzos con la llama del fuego.

Comparación retórica de alcances éticos y ejemplarizantes:

"Y más del bien que allí perdía muriendo
que de su propia vida congojoso".

Crasis del pronombre con su verbo, en proclisis:

" (se) 'sforzó " (Contracción del determinante y su preposición: "d'esta".

Apartado 2º (Versos 9-14)

Estilo directo de las palabras transcritas arriba en castellano moderno. "Esecutá" por "Executate" (Ejecutad). Arcaísmo vacilante de los tiempos de Alfonso de Valdés.

Diversas palabras con acepciones inusuales:

- Contrastar: combatir.
- tornada: vuelta.

Sintaxis latinizante (Ablativos Absolutos) pero lineal y no excesivamente inflecta.

CONCLUSION

Leandro forcejaba con las turbulentas y borrascosas dificultades, no le importaba perder la vida en el ímpetu furioso de las corrientes, temía más perder a su amada que perderse él buscándola. Tan sólo puedo exhalar un ruego a aquella multitud de olas que se rompían contra él: "Ejecutad mi vida cuando vuelva sobre vosotras, me pedís mi muerte, yo no excuso que deba morir, pero que sea en el camino de vuelta, es decir, una vez que yo haya podido ver lo que quiero ver".

Ejemplo piadoso de constancia, entrega e inmolación. Acción difícilmente emulable, pero poética exaltación de la voluntad humana. "Si tú quieres, puedes, pero debes estar dispuesto a lo que quede de entregar hasta la última parte de ti".

SONETOS DE GARCILASO - I -

Descripción del texto.

Localización.

Soneto clásico que desplaza al endecasílabo faleceo de la más bella concreción petrarquista. Catorce versos estructurados en cuartetos abrazados y tercetos encadenados. Configuración rítmica a base de versos sáficos (s) que alternan con heroicos (h). Esquema métrico:

(s) A	A (h)	C	D (s)
(s) B	B (h)	D	C (h)
(s) B	B (s)	E	E (h)
(s) A	A (s)		

Estilísticamente, rima sencilla (participios de pasado fundamentalmente -ado -ido y pronombres átonos pospuestos), claridad y concisión, exactitud y naturalidad. Lenguaje cortesano renacentista muy próximo al standard de Nebrija. Coincide con el reinado de Carlos V. Dolce stil nuovo (siglo XVI). Amor cortés.

Tema:

Introspección. Búsqueda del yo poético a partir de reflexiones interiores, seguidas de soliloquio e interrogaciones retóricas.

Coincide con la necesidad del "noli foras ire". Serenidad frente a la auscultación del alma.

Cuitas del "mal amor".

El autor repliega su conciencia para verter racionalidad a su situación vital.

Pero todo lo vital es extrarracional y la proyección idealizada

vuelve hacia él con el tema usual de ἔρως y θάνατος.

El poeta siente anulada la realidad de su objeto de deseo. Presumiblemente ha enajenado parte de sí en pos del amor.

Estructura:

Apartado 1º
Versos 1-8 Reflexión sobre su angustia y resolución de inquietudes.

Apartado 2º
Versos 8-14 Desasosiego frente a la voluntad de extinción. Su pasión le anega.

Apartado 1º

Subapartado A (versos 1-4)

El poeta quiere buscar el origen de sus cuitas, y advierte que a pesar del análisis de éstas, todavía es libre de tomar decisiones. Alegóricamente, nos sitúa en un laberíntico trasiego de "caminos" vitales que lo han conducido hacia la anagnórisis o el reconocimiento. El poeta echa la vista atrás, quiere conocer el tránsito entre la paz interior y las inquietudes propias del estar enamorado, pretende desandar los pasos silenciosos que han impreso un itinerario mentis ad pasionem; en el esfuerzo por apocopar la localización de su corazón, finge sentirse inmune a los efectos del loco amor, aduciendo torpemente que su razón es un mal menor, que el desenlace podría haber sido mucho más amargo y que, metafóricamente, el puerto de las imperturbaciones del espíritu no existe en este mundo, y, al fin, no quiere arrepentirse de los arbitrios tomados.

Subapartado B (versos 4-8)

Advierte Garcilaso la inconsciencia de sus admoniciones, siempre han sido éstas conducentes a la propia miseria; ve coyunturalmente el estado de libérrima pasión, teme ser anulado por la dominancia de sus cuitas (él las llama cuidados) y se horroriza con la posibilidad de desaparecer con ellas (sé que me acabo) sin saber cómo ha llegado a esta dramática lid.

Apartado 2º

Acaricia la realidad de la cesación (invoca al mundo) pero se consuela con el rédito innoble de su amante, su mano y su voluntad.

Perder, acabar, voluntad homicida, el campo de la simbología concluye con el acuciante deseo de morir por decisión propia o por culpa del desaire o la desdeñosa actitud del "tú).

SONETO II

Tema:

Enéantisme o nihilización enajenatoria. El azar implícito que ofrece una situación amorosa, acaba en desdén.

Estructura:

Estructura manierista, con resabios de Ausías March. Descripción tripartita del estado de goce.

1) Caída en el loco amor.

2) Sinsentido (non-sense): la vida no tiene sentido. El sentido lo agrega el que la vive.

3) Voluntad de extinción. (Garcilaso es romántico entre

clásicos. En el siglo XVI español se aprecia la claridad del Petrarquismo, pero los poetas del esquema de Navagiero, (Boscán, Garcilaso y epígonos mayores) son clásicos sólo en la forma, no en la substancia.

Apartado 1º (Versos 1-4)

El poeta viene y acude (al menos sinecdóquicamente) a las manos del objeto. (La mujer no se ha resarcido de la galantería de los cancioneros del XV, sigue siendo "donna-dueña" pero sólo desde una postura sentimental, estética, de iure, no de facto. Continúa la alegoría. Las manos presionan y aprietan la fidelidad prometida, el "yo" poético quedará "virtualmante preso, reducido".

Pero la negativa de la dama, todavía permite aliviar el dolor con quejas que no disminuirán el porte viril, tan sólo serán remedio de penas.

Apartado 2º (Versos 4-11)

Aspera denuncia del sinsentido de la vida.
(Cfr. Pessoa: Libro del desasosiego).
Textualmente:

"Mi vida no sé en qué se ha sostenido".

Apunta Garcilaso un ligero matiz de su vida como soldado. El está rendido, postrado. Espera paciente el mordido del hierro, la dentellada del corte letal. Su laxitud no es cobardía ni quietismo. Es un desgarro del corazón, displicencia, negación.

La conducta del réprobo es la conducta propia del desahucio espiritual. La espada corta en él porque está seco, inane y exangüe. Ese es el privilegio de ella, la disposición de la autoridad sobre el varón. La dominancia y la enajenación. El absoluto poderío y la

absoluta superioridad y ascendente. En otras palabras, el objeto de la aquiescencia del yo poético a cualesquiera disposición o manipulación, por parte del principio de la irrealidad unido al principio del placer.

Las lágrimas han sido derramadas porque son fruto de la desesperación y desarrollo perfecto de las artes fascinatorias.

Y lo peor es que el amador porfía sobre su debilidad. Ve su "ego" en disposición de su "id". Tiende al derrumbe. Así en el

Apartado 3º

basten las lágrimas que han sido lloradas.

SONETO III

Tema:

Unido al requiebro amoroso, se une a este planteamiento el llamado Vençimiento del Mundo, postura ética de los florilegios y "exempla" del siglo inmediatamente anterior. Predicadores misóginos, atisbos de docetismo inspirado con respuesta pendular a las ansias de los dos Arciprestes, hacen aquí irrupción súbita y desordenada en las fantasías del príncipe de los poetas.

La vertebración es polar.

Primero, dicho Vençimiento. Aquí vemos las influencias de Alonso de Madrigal. Después, la promesa de amor, la substitución del airado desprendimiento por la posesión carnal, falso idealismo y falso materialismo. Dos apartados, pues.

Apartado 1º (Versos 1-8)

El desprendimiento de los apegos incluyen en enumeración gentes, costumbres y lenguas. Garcilaso ha batallado en Francia, Italia y Túnez. Recorre el mundo en busca de la Muerte, a corazón descubierto, sin coraza ni catafracta, a pulmón.

Ha ido alejándose "con la mar en medio" de los puertos de feliz navegación. Ahora vuelve, un poco abatido, con la desconfianza del escepticismo.

Y ese escepticismo será precisamente el que encontrará "remedios fantásticos" pues conoce el elixir que lo socorrerá de cualquier mal.

Apartado 2º (Versos 8-14)

¿Cuál es ese remedio?

La posesión.

Porque la muerte no es ya principio sino fin. Y todos anhelamos respuestas.

Descartada la extinción está la fruitio, es decir, el disfrute.

"Mas de no veros ya para valerme
si no es morir, ningún remedio hallo;"

¿Amenaza o chantaje afectivo?

No; la cesación es volver al limbo rotativo. Si ella es remedio, en verdad, no lo hay.

SONETO IV

Tema:

Cambios cíclicos del estado del ánimo (oscilaciones del consciente). En griego, cyclothymia.

El levantar y el postrarse de la esperanza, facultad demasiado humana para ser divina.

Estructura polar, dicotómica.

Apartado 1º (Veros 1-8)

El palpitar del espíritu sufre inflaciones y deflacciones. Tan pronto se levanta la esperanza como deja libre a la desconfianza de ser resarcido. Pero esto no obedece a un mecanismo más o menos estudiable y sujeto a ley, sino, más bien, es consecuencia de fisiología animal y psicología conductiva. Como la experiencia es difícilmente repetible (sensaciones, percepciones, juicios) no es viable la consideración del hombre como un organismo-sujeto-único. Tampoco dual. Las imbricaciones entre la vida del espíritu y su soporte físico nos dan múltiples posibilidades para la especulación.

Lo más defendible es la que funda condiciones fisiológicas sobre el mecanismo de la conducta, es decir, una fundamentación somato-biológica con pautas de adaptación y mutabilidad. Esto nos produce repulsas a los adversarios de Haeckel y Lamarck. Pero tenemos que cerrar la boca hasta que un cirujano encuentre el alma con la punta de su bisturí.

En el apartado 1º, Garcilaso se queja de la extraña mudanza de los hábitos y las costumbres. La oposición de contrarios (bien-mal) la sobrepone al encabalgamiento de los términos enfrentados. Esto obedece a una evidente necesidad de ser expresivo, añadiendo al

segundo término encabalgado una admiración retórica de índole anímica.

Garcilaso esfuerza la miseria de su estado para esperar (en su sentido elpidológico) algo bueno.

Por ello en el

Apartado 2º

jura emprender voluntariosamente el trasiego del esfurzo para coronar un triunfo (véase el enfrentamiento alma-cuerpo propio de los Erasmistas, creadores de prosa crítica en los albores de la Reforma).

BICET Y CHUECA EN LAS CARTAS DE NIETZSCHE

Gonzalo Fernández Hernández

BIZET Y CHUECA EN LAS CARTAS DE NIETZSCHE

Gonzálo Fernández Hernández

A la bendita memoria de mi padre, el Doctor Don Demetrio Gonzalo Fernández Martín, quien me introdujo en el divino arte de la Música.

1. Exordio:

Dietrich Fischer-Dieskau ha expuesto en plan monográfico las relaciones de Friedrich Nietzsche y Richard Wagner (1). Anteriormente las citó Thomas Mann (2). Menor conocimiento se tiene de las referencias a Georges Bizet y Federico Chueca que aparecen en el epistolario de Nietzsche, una vez consumada la ruptura del filósofo con Wagner. Así, la bibliografía más corriente ofrece escasas noticias acerca del tema (3).

2.- La misiva de Nietzsche en torno a Chueca:

La alusión a Chueca, en concreto a la "jota de las ratas" de La Gran Vía, se ve en la carta que el 16 de diciembre de 1888 escribe Nietzsche deste Turín a "Peter Gast", pseudónimo del mediocre compositor Hinrich Köselitz, a quien se deben una sinfonía, un cuarteto, una obertura y la comedia musical Broma, astucia y venganza, aparte de las óperas Rey Wenceslao, Orfeo y Dionisio y El matrimonio secreto, aunque hoy se haga memoria de "Peter Gast" sobre todo por su intimidad con Friedrich Nietzsche (4) y en virtud de haber dirigido el "Archivo Nietzsche" de Weimar. El texto de la misiva es:

"Querido amigo: notable ampliación del concepto operette. Opereta española. La Gran Vía, dos veces escuchada, -fundamental obra de moda en Madrid. Simplemente, no puede importarse: para ello hay que ser un pícaro y un endemoniado tipo instintivo- y además solemne ... Un terceto de tres solemnes, viejos y gigantescos canallas es lo más fuerte que he visto y oído -incluso como música: genial, no puede clasificarse en ningún lugar... Dado que estoy ahora muy informado sobre Rossini, de quien ya conozco ocho óperas, lo comparé con la que es mi predilecta: Cenerentola -pero es mil veces más benigna que la española. Imagínese que la acción en sí misma sólo puede pensarse en la cabeza de un bribón consumado- cantidad de acontecimientos que se suceden como en un juego de prestidigitación, hasta ese extremo aparece fulminantemente la canaille. Cuatro o cinco piezas musicales de las que se tiene que oír; por lo demás, prevalece el walzer vienés bajo la forma de grandes ensembles. -Luego, simplemente cae la Bella Elena de Offenbach. Me marché inmediatamente-. Duración, exactamente una hora.

- Esta tarde escucharé un Requiem del viejo napolitano Jommelli (murió en 1774): Accademia di canto corale.

- Y ahora lo esencial. Ayer mandé a C.G. Naumann un manuscrito que debe publicarse inmediatamente, es decir antes de Ecce homo. No encuentro los traductores para el Ecce: tendré que demorar la impresión unos meses. Pero, a fin de cuentas, no corre prisa. Lo nuevo le complacerá: usted también aparece -¡y cómo! Se titula:

Nietzsche contra Wagner
Actas de un psicólogo

Se trata esencialmente de la caracterización de un antípoda en la que he utilizado una serie de pasajes de mis obras anteriores, presentando así contrapartida muy seria al caso Wagner. Ello no impide que los alemanes sean tratados con malicia española -la obra, que ocupa aproximadamente tres pliegos, es anti-alemana hasta las heces. Al final aparece algo que ni el amigo Gast puede imaginarse.

una balada (o como usted quiera llamarlo) de Zaratustra con el título De la pobreza del más rico-ya sabe, una pequeña séptima aventuranza más una corchea ... música ...

Ya no sé por qué tenían que apurar tanto la trágica catástrofe de mi vida, que comienza con Ecce. Esta nueva obra quizás sea muy leída dada la curiosidad que despierta el caso Wagner -y como ya no escribo una sola frase más en la que yo no me presente por entero, esta anti-tesis psicológica acaso sea, a fin de cuentas, el camino por el que se llegue a comprenderme- la gran vía ..." (5).

3. La carta de Nietzsche alusiva a Bizet:

La referencia en el epistolario nietzscheano a Georges Bizet es anterior. Se halla contenida en la misiva a "Peter Gast" fechada en Génova el 28 de noviembre de 1881:

"¡Hurra, amigo mío! Nuevamente me ha sido dado conocer algo muy bueno: Carmen, una ópera de Georges Bizet (?), que deja la misma impresión de ingenio, fuerza y emoción, que una novela de Mérimée. Es Bizet un talento netamente francés para la ópera cómica, nada desorientado por Wagner, y, en cambio, un verdadero discípulo de Héctor Berlioz. ¡Algo así consideraba yo posible! Parece que los franceses van por mejor camino en la música dramática. Tienen, además, una gran ventaja sobre los alemanes. la pasión no es en sus obras tan rebuscada como por ejemplo, todas las pasiones wagnerianas.

Hoy estoy algo enfermo a causa del mal tiempo, no por la música. Quizá estuviese peor si no la hubiera oído. Lo bueno es para mí medicina. De aquí mi cariño por usted". (6).

4. Las demás noticias de Nietzsche sobre Bizet:

Se encuentran en El caso Wagner. Este opúsculo y el titulado Nietzsche contra Wagner se datan en mayo y diciembre de 1888 (7):

"Quiero proporcionarme un pequeño alivio. No es por pura malevolencia por lo que yo alabo en este escrito a Bizet a expensas de Wagner. Yo ofrezco, entre muchas bromas, una cosa acerca de la cual no se debe bromear. Volver las espaldas a Wagner fue para mí una fatalidad: el haber luego amado aún alguna cosa, fue para mí una victoria. Nadie acaso estuvo más peligrosamente envuelto en el wagnerismo que yo, nadie se defendió de él como yo; nadie se alegró más que yo de haberme desembarazado de él. Fue una larga historia. Queréis una palabra para designarla? Si yo fuese moralista, ¡quién sabe cómo la llamaría! Acaso victoria sobre mí mismo. Pero el filósofo no ama a los moralistas... y tampoco ama las bellas frases ...

Yo escuché ayer -¿lo creeréis?- por vigésima vez la obra maestra de Bizet. Y me sentí sumido en una dulce meditación, no sabía arrancarme a ella. Esta victoria sobre mi impaciencia me sorprende. Cuán perfectos nos hace semejante ópera! Al oírla, nosotros mismos nos convertimos en una obra maestra. Y, en efecto, siempre que oigo Carmen, me siento más filósofo y mejor filósofo de lo que yo creía ser: me siento tan indulgente, tan feliz, tan indiano, tan en mi casa. Permanecer sentado durante cinco horas: ¡primera etapa de la santidad!.

¿Me atreveré a decir que la instrumentación de Bizet es casi la única que yo puedo soportar aún? Aquella otra orquestación que está hoy en boga, la wagneriana, brutal, artificiosa e ingenua al mismo tiempo, y, a la vez, hablando al mismo tiempo a los tres sentidos del alma moderna, ¡cuán funesta me ha sido esta orquestación wagneriana! Yo la llamo sirocco. Un molesto sudor me invade. Mi buen humor desaparece.

En cambio, esta música me parece perfecta. Llega a nosotros ligera, ágil, cortés. Es amable, no hace sudar. Lo que es bueno es ligero, todo lo divino corre con pies delicados: primera proposición de mi estética. Esta música es mala, refinadamente fatalística; y como todo sigue siendo popular, tiene el refinamiento de una raza, no el de un individuo. Es rica. Es precisa. Construye, organiza, se

completa: por esto mismo forma un contraste con el pólipo de la música, con la melodía infinita. ¿Se oyeron nunca en la escena acentos trágicos más dolorosos? Y ¡de qué modo están logrados! ¡Sin contorsiones! ¡Sin acuñación de moneda falsa! ¡Sin la mentira del gran estilo! Por último: esta música supone que el auditorio es inteligente, y hasta músico; con esto ya es lo contrario de Wagner, el cual, aparte de cualquier otra cualidad fue siempre el genio más descortés del mundo. (Wagner nos toma po estúpidos, repite una cosa tantas veces, que nos pone a dos dedos de la desesperación, aun cuando le creamos).

Y aún es más: yo me siento un hombre mejor cuando Bizet me habla. Y también un músico mejor, un oyente mejor. ¿Se puede, en general, oír mejor? Yo sepulto mis oídos bajo esta música, oigo su causa. Me parece asistir a su nacimiento, me estremezco ante los peligros que acompañan a toda audacia, me siento arrebatado por casos felices de que Bizet es inocente. ¡Y cosa extraña!: en el fondo yo no pienso en ello, o no sé cuándo pienso en ello. ¿Por qué mientras tanto siento que diversos pensamientos agitan mi cerebro?... ¿No habéis notado que la música libera el espíritu, da alas al pensamiento? El cielo gris de la abstracción parece atravesado de relámpagos; la luz parece bastante fuerte para ver todas las filigranas de las cosas; los grandes problemas parecen próximos a su solución; es como si se mirase el mundo desde lo alto de una montaña. E inadvertidamente.

Yo he definido ahora el pathos filosófico. E inadvertidamente acuden a mi mente, en pequeñas granulaciones de hielo y sabiduría, de problemas resueltos... ¿Dónde me encuentro? Bizet me vuelve fecundo. Todo lo bueno me hace fecundo. Yo no tengo otro modo de conocer, no conozco otra prueba de lo que es bueno.

También esta ópera redime: no sólo Wagner es el redentor. Con ella puede uno despedirse del húmedo Norte, de todos los vapores del ideal wagneriano. Ya el asunto nos libra de ellos. Mérimée ha aportado aquí la lógica en la pasión, la línea más breve, la dura necesidad; ante todo posee lo propio de los países cálidos, la

sequedad del aire, la limpidez del aire. Aquí, por todos comceptos, ha cambiado el clima. Aquí habla otra sensualidad, otra sensibilidad, otra serenidad. Esta música es serena, pero no de una serenidad francesa o alemana. Su serenidad es africana; tiene sobre sí la fatalidad, su felicidad es breve, brusca, sin perdón. Yo envidio a Bizet el haber tenido el valor de esta sensibilidad, que hasta ahora no tenía lengua en la música culta de Europa, de esta sensibilidad meridional, morena, quemada... ¡Cuánto bien nos hacen los dorados mediodías de su felicidad! Miramos a lo lejos: ¿hemos visto mares más en calma? Y qué dulce calma nos infunde la danza morisca! En su lasciva melancolía, nuestra insaciabilidad aprende a saciarse. Finalmente, el amor, el amor traducido de nuevo en la Naturaleza. No el amor de una joven sublime. No la sentimentalidad de Senta, sino el amor como destino, como fatalidad: cínica, ingenua, cruel, y precisamente en esta naturaleza. El amor que en sus medios es la guerra, en su fundamento es el odio mortal de los sexos. No conozco otro caso en que el espíritu trágico que forma la esencia del amor se exprese tan ásperamente, se formule tan terriblemente como en el último grito de Don José, con que termina la ópera:

¡Sí! ¡Yo la he matado,
yo, a mi Carmen adorada!.

Semejante concepción del amor (la única digna del filósofo), es rara: crea una obra de arte entre mil. Pues por lo general los artistas hacen como todo el mundo, y aun peor: desconocen el amor. El mismo Wagner lo desconoció. Creer ser desinteresados en amor, porque quieren el provecho de otra criatura, muchas veces contra su propio interés. Pero en compensación, quieren poseer a esta otra criatura. El mismo Dios no fue una excepción a esta regla. Está él muy lejos de pensar. si yo te amo, ¿qué te importa a tí?, y se pone terrible cuando su amor no es compartido. El amor (con esta máxima se tiene razón entre los dioses y entre los hombres) est de tous les sentiments le plus égoiste, et par consequent, lorsqu'il est blessé, le moins généreux (B. Constant) (8).

¿Veis ahora cómo esta música me hace mejor? Il faut méditerraniser la musique: yo tengo razones para enunciar esta fórmula (Más allá del Bien y del Mal, p. 202): el retorno a la Naturaleza, a la salud, a la serenidad, a la juventud, a la virtud. Y, sin embargo, yo fui uno de los más corrompidos wagnerianos... Estuve a punto de tomar en serio a Wagner... ¡Ah! ¡Este viejo encantador, cuántas cosas nos ha dado a entender! ¡Lo primero que su arte nos ofrece es una lente de aumento!: miramos a través de ella, no nos fijamos ya de nuestros ojos, todo se hace grande, también Wagner se hace grande... ¡Qué terrible serpiente de cascabel! Durante toda la vida nos ha hecho repetir las palabras devolución, fidelidad, pureza, y con un himno a la castidad se echó fuera del mundo corrompido. Y nosotros lo creímos...".

NOTAS

(1) Vid. D. FISCHER-DIESKAU, Wagner y Nietzsche. El mistagogo y su apóstata, trad. española de V. ROMANO, Colección Contrapunto, Altalena Editores S.A., Madrid, 1982.

(2) vid. Th. MANN, Richard Wagner y la Música, trad. de A.M. DE LA FUENTE, Plaza & Janés Editoriales S.A., Barcelona, 1986.

(3) Un ejemplo se encuentra en C. HÖWELER, Enciclopedia de la Música. Guía del Melómano y del discófilo, 3ª ed., trad. española de F. SOPEÑA y C. AYMAT, Editorial Noguer S.A., Barcelona, 1967, pág. 151.

(4) La amistad de Nietzsche con "Peter Gast" se infiere también de que éste último fuese uno de los siete destinatarios de la edición primigenia de Así habló Zaratustra al lado de su hermana Elisabeth Föster-Nietzsche, Malwida von Meysenburg, Overbeck, Jakob Burckhardt, Lanzky y Erwin Rohde. Vid. F. NIETZSCHE, Así habló Zaratustra. Un libro para todos y para nadie, trad. de A. SANCHEZ PASCUAL, 9ª ED., Alianza Editorial S.A., Madrid, 1981, págs. 17-18.

(5) Vid. F. NIETZSCHE, Correspondencia, trad. de E. SUBIRATS,

Colección Maldoror nº 23, Editorial Labor S.A., Barcelona, 1974, págs. 168-170.

(6) Vid. F. NIETZSCHE, Epistolario Inédito, trad. de L. LOPEZ-BALLESTEROS Y DE TORRES, 2ª ED., Biblioteca Nueva, Madrid, 1932, págs. 162-163.

(7) Vid. F. NIETZSCHE, El caso Wagner. Carta turinesa de mayo de 1888 y Nietzsche contra Wagner. Documentos de un psicólogo en Obras completas de Federico Nietzsche. T. IV. La voluntad de dominio. El ocaso de los ídolos. Ecce Homo. trad. de E. OVEJERO Y MAURY, Editorial Aguilar, Madrid - Buenos Aires - México, 1932, págs. 613-638 y 639-653. El testimonio que se refiere a Bizet, contenido en El caso Wagner, aparce en págs. 615-618 de este volumen.

(8) Cita del literato Benjamín Constant.

CLAVES PARA UNA APROXIMACION A LA DRAMATICA DE ANTONIO BUERO VALLEJO A TRAVES DE "LA FUNDACION"

Juan Manuel Sánchez Miguel

CLAVES PARA UNA APROXIMACION A LA DRAMATICA DE ANTONIO BUERO VALLEJO A TRAVES DE "LA FUNDACION".

Juan Manuel Sánchez Miguel.

ESCENARIO Y AMBIENTACION.

Su acción parece transcurrir en una habitación que podría pertenecer a una residencia cualquiera. Su descripción de la escena es detallada con minuciosidad y precisión, quizá excesiva. Los detalles responden a primera vista a una habitación normal, dentro del canon funcional, de una fundación cualquiera "No es amplia ni lujosa" (...). Los muros son grises y desnudos: ni zócalos ni cornisas. "El mobiliario es sencillo pero de buen gusto: Las de una vivienda funcional donde se considera importante el bienestar". Aquí nos encontramos de nuevo con afán de concentración espacial que vemos en muchas de sus obras: La escalera en "Historia de una escalera", el espacio se reduce aún más en "Las cartas boca abajo", en que queda reducido ya a un recinto familiar, hasta llegar aquí en "La fundación", el ámbito de una sola habitación. A este agobio y clima asfixiante contribuye "El relativo apiñamiento de pormenores ... aumenta curiosamente la sensación de angostura que sucita el aposento". Nuestro autor nos va descubriendo al mismo tiempo detalles del aposento, que nos revelan que en el ambiente hay algo raro, contrastan detalles como: "Sobresale del muro una taquilla de hierro calado en él empotrada. Sin puertas ni cortinillas, su pobre aspecto contrasta con el de otros muebles". Por el contrario "En sus dos anaqueles brillan finas cristalerías, vajillas, plateados cubiertos, claros manteles y servilletas allí depositadas". Estos objetos físicos y otros como: el pequeño frigorífico, globo de luz enorme ventanal, cama sencilla, la pantallita, un televisor, libros, teléfono, revistas, etc., van a ejercer un papel muy importante en nuestra obra.

Representan el mundo formado por Tomás en su su imaginación, un mundo que a simple vista parece el normal, pero como se irá viendo, en el desarrollo de la obra, es un mundo totalmente falso e irreal, como en la descripción inicial se nos dice: "Con su contradictoria mezcla de modernidad y estrechez, la habitación sugiere una instalación urgente y provisional al servicio de alguna actividad valiosa y en marcha" ... claridad un tanto irreal, en el aposento.

Hay datos en principio, que parecen carecer de importancia, pero como luego iremos viendo, van a adquirir gran importancia: "en el muro, cuyo gran espesor es evidente" y "tres bultos recubiertos por arpilleras o mantas diversas, de utilidad desconocida por el momento".

El ambiente que aparece en la 1ª parte, es confortable y lleno de bienestar. Tomás está escuchando música de Rossini, al mismo tiempo que está barriendo con una "flamante escoba". En la misma habitación un hombre acostado en un lecho que apenas habla, otro de los asideros del mundo creado por Tomás. Pero ya nuestro joven desde el principio tiene dudas, al notar algo raro; el hombre acostado le habla, pero al mismo tiempo le extraña que no tome nada ni siquiera líquidos, ni ir al cuarto de aseo: "¿Te levantas mientras dormías?. Eh?".

Pero enseguida aparece Berta con su ratoncito, personaje, que si no es importante por su papel, desempeña en la obra un papel de gran importancia dentro del mundo irreal de Tomás, ya que representa la columna más consistente del mundo, de la "Fundación" creada por Tomás.

Según mi parecer, un elemento, que parece carecer de importancia, pero, que considero de una gran importancia es el ratoncito que trae consigo Berta, por su sentido simbólico: Representa lo que le va a ocurrir a Tomás, pero que dentro de su

mundo no tiene sentido. Berta en palabras ambiguas, ambigüedad surgida, al llamarse el ratón y Tomás: Tomás, predice lo que le va a ocurrir a su novio "hay que salvar a Tomás ... (La fundación) sacrifica ratones". Tomás responde: "Un martirio dulce: ellos ignoran que lo sufren y hasta el final se les trata bien. ¿Qué mejor destino?. Si yo fuera ratoncito lo aceptaría". Pero su novia enseguida le desmiente sus palabra. "No. Tu eres un ratoncito, y no lo aceptas". El ratoncito va a morir, como también va a morir Tomás, pero éste no se resigna como el ratoncito a ser sacrificado. También el ratón ejerce un papel clave dentro de la "Fundación", animal, que sirve para experimentos dentro de la "Fundación".

Las palabras de Buero predicen un trágico final para su novio, pero éste de todas a todas, contradiciéndose en su pensamiento,no parece aceptarlo, no cabe dentro de su falso mundo,pero en realidad no es tan falso éste mundo como la cárcel donde están y el exterior al que anhela él y sus commpañeros regresar?.

He leído un poco a Freud, y aunque quizá esté equivocado podría darse la siguiente interpretación: nuestro personaje anhela, necesita la libertad que le es negada, sea por unas causas u otras, pero aquí entra su posibilidad de satisfacer su necesidad o deseo, que en nuestro caso es nulo o imposible, entonces su psiquis trata de exteriorizarlo, positivizarlo afuera, pero este deseo, podría decir, satisfaciéndose, no coincide con la realidad y circunstancias ambientales en que se encuentra. Chocará con el ámbito y el ambiente en que realmente se encuentra: una celda normal de una cárcel cualquiera, y sus compañeros juntamente recluídos, que viven una vida de vigilia.

Para sus compañeros de celda, que representan el mundo de "Tejas abajo" o sea que tienen los pies puestos en el suelo, esos sueños que en realidad es algo utópico, algo maravilloso como se desprende de las palabras de nuestro protagonista, cuando dice a Berta que sus compañeros no creen en sus asiduas visitas y que ella no está en la fundación: "El no se rió. El dijo: eso, más que una casualidad, sería un prodigio. Ahora los conocerás, verán tu número y se

convencerán de que todo lo que nos sucede a tí y a mí es prodigioso. A que sí?" El cree y se desprende de sus palabras que lo que le sucede a él y a su novia es algo prodigioso; pero lo prodigioso no es natural, no pertenece a nuestro mundo, es algo que se escapa de nuestras manos. Berta trata de desengañarlo, al responder a su pregunta de que no oye nada de lo que el ratoncito le dice a ella, y la respuesta que obtiene "es otro prodigio".

Buero sabe que el misterio no suele manifestarse directamente en nuestra vida. Por eso su esfuerzo consiste en manifestarnos éste a través de las acciones cotidianas de la vida y las pasiones de los hombres.

En muchas obras de Buero se puede apreciar una similitud con el mito platónico "La caverna" en que trata de exponer su doctrina acerca (del mundo) de la verdad. Ya "en la ardiente oscuridad" se vislumbra esta semejanza.

Ignacio, como los demás ciegos, está en una residencia de ciegos, en la que más o menos se han acostumbrado a llevar una vida cotidiana normal y se creen que su "mundo de sombras" es el verdadero, el cierto, el auténtico. Todos lo aceptan menos Ignacio que se opone a la mentira y a la falsedad, él aspira al mundo de las ideas, al mundo de la certeza y de la verdad, pero enseguida la caverna, su cuerpo, la sociedad, su grupo se le opone, no le dejan olgarse hacia su meta y perece en su intento.

Aquí, en "La fundación" se repite una vez, aunque con variantes el mito platónico. " La fundación" es en realidad una cárcel en que coexisten. ¿O conviven?, cinco hombres, uno de ellos es un soñador, un contemplativo-negativo: Tomás y los restantes son los activos.

Tomás se ha dado por imaginar un mundo fuera de la cárcel, pero este mundo que crea es, en términos platónicos, el de las sombras, el irreal, el falso. Los demás compañeros de la celda añoran, anhelan el mundo exterior, el de la calle, el que está fuera de la celda.

Para Tomás el paisaje que cree contemplar desde la ventana es admirable, según sus propias palabras: "es hermoso vivir aquí. Siempre habíamos soñado con un mundo como el que al fin tenemos". Pobre Tomás!, pero si el que sueñas eres tú, tu realidad por cobardía, por miedo, por temor, o porque ya has encontrado la verdad, la certeza. Baja de tu carro alado, pero no caigas de golpe, sino poco a poco hasta que se produzca tu anagnórisis, un reconocimiento, al final de la obra, ante ti mismo.

Sus cuatro compañeros luchan por la verdad, por el mundo exterior, real o mundo de las ideas, aunque esa idea de verdad sea de nuevo la Fundación y resulte necesario luchar de nuevo, poner en práctica todos los resortes de la voluntad y oponerse a la crueldad, a la violencia, a la mentira, al dolor. Porque el mundo de Tomás, ese universo ficticio que su miedo y su inacción crean, existe, pero hay que conquistarlo, el hombre tiene el deber de conquistarlo y entonces estará cerca, podrá rozarle realmente esa felicidad por la que ha luchado y seguirá siempre luchando.

Su obra se desarrolla en una sola habitación o celda. Buero juega con dos mundos: el de Tomás y el de los demás compañeros. Aquel necesita para su mundo un escenario de una fundación, y así casi en toda la primera parte dominan más detalles y un mobiliario adaptado.

El público entonces tiene que captar que en realidad está en la cárcel por los diálogos de los personajes opositores o antagonistas y a través de pequeños detalles del escenario. Luego a través de toda la obra, el escenario va cambiando hasta adecuarse a la imagen de una celda, de una prisión.

Se establece una proporción entre diálogo y escenario para la captación del espectador: a medida que el escenario va abandonando los detalles de la Fundación, el espectador necesita menos detalles para saber que el desarrollo de la obra se centra en una prisión y no en una fundación. Así en la parte segunda los detalles de la

habitación ya han cambiado bastante con respecto a la primera, "todos los silloncitos han desaparecido, alrededor de la mesa, sólo tres petates que sirven de asientos. ... La mesa ya no es de fina madera, sino de hierro calado similar al de la taquilla, y está empotrada en el suelo... Ninguna vajilla de lujo, ninguna fina cristalería o mantelería en la taquilla: solamente el sordo destello de vasos metálicos y de cucharas hacinadas". En la acotación inicial, también de esta segunda parte, Tomás conserva todavía su pantalón negro, pero los demás han cambiado de indumentaria. Ahora tiene la propia de presidiarios. A partir de aquí hasta el final se van produciendo las sucesivas desapariciones de los objetos del mundo de Tomás, como la pantallita, el teléfono, la cortina del chaflán, ..., etc.

El juego de iluminaciones igualmente desempeña un papel fundamental para la creación ambiental, desde la risueña luz de la primavera inunda el paisaje, cernida e irisada claridad, un tanto irreal en el aposento hasta la "cruda y agria" luz que se va estabilizando en el interior.

CONFLICTOS DRAMATICOS.

"La Fundación" una "fábula" en dos partes, se estrenó el 15 de enero de 1.974, en el teatro Fígaro de Madrid, y es una de las obras de Buero que mejor expresan el empeño totalizador, integrador; y viene a ser una síntesis de anteriores experiencias dramáticas del autor; al mismo tiempo se ha de recordar su experiencia vivida en la cárcel después de la guerra. Acabada ésta, Buero vuelve a Madrid, poco después es encarcelado y condenado a muerte por "adhesión a la rebelión". Le es conmutada la pena de muerte ocho meses más tarde, y tras las sucesivas rebajas de condena debidas a los decretos oficiales, saldrá de la cárcel en 1.946, en libertad condicional. A lo largo de estos seis años y medio tuvo un largo y difícil itinerario por las colonias penitenciarias de la postguerra.

Primero, la prisión "Conde de Toreno", en Madrid. De esta prisión pasó a la de "Yeserías", donde estuvo aproximadamente un mes

y de allí pasó a penales. Primero la colonia penitenciaria del Duero, en Santoña, donde permaneció tres años. Después la prisión de Santa Rita, en Madrid. De allí al penal de Ocaña, donde estuvo como en Santa Rita, alrededor de un año o poco más. De Ocaña sale, por fin, en libertad condicional. Como se ve, Buero a través de estos años de reclusión tuvo que conocer bastante bien el ambiente de las cárceles españolas, ambiente que refleja perfectamente en "la Fundación", aunque como es común en nuestro autor, prescinde de lo concreto y salta a una visión universalista, al decirnos que la acción se desarrolla "en un país desconocido".

Las obras de Buero se perfilan en torno a tres dimensiones, tal vez las más importantes, de la problemática del hombre actual: la rebeldía, la autenticidad, la libertad. En ninguna de ellas, sin embargo, se llega a una completa y decidida expedición o penetración hacia fuera o hacia dentro de la cuestión: plantea, coloca, sitúa, patética, dramática, hasta trágicamente si se quiere, pero no atendiendo o "buscando" las esencias de las cosas o de las personas, sino en cierto modo jugando con sus "formas", sus accidentes externos y no con sus contenidos o esencias más o menos permanentes, atendiendo más a sus "posiciones" o apariencias externas. Buero no está de espaldas a la realidad, pero tampoco la transciende.

En casi todas las obras de Buero hay momentos "claves", decisivos. En esos momentos podría hablarse de la necesidad de transcender una realidad inmediata ... Ahora bien: si el autor llega hasta ese momento, "situación" determinada, manteniendo un clima dramático determinado, y hace surgir ese problema o esa misma situación lo provoca o sugiere "lógicamente", y ese problema se hace evidente para el espectador, al ignorarlo o eludirlo por seguir manteniendo el clima dramático, estamos tan fuera de la "realidad inmediata" como si hubiésemos intentado transcenderlo ...

Podría decirse que el desarrollo técnico que Buero da a sus obras es precisamente, el inverso a un proceso biológico natural: en la naturaleza, en la vida, las cosas se abren, se multiplican se complican ... En las obras de Buero, las cosas se nos presentan al

principio amalgamadas, mezcladas, para luego irse simplificando, diluyendo, cercenando, hasta quedar sólo un aspecto, algo nuevo y conciliador que todo lo roba o lo reduce.

En la parte primera aparece Tomás en escena, haciendo limpieza de la habitación de "la Fundación", que comparte con sus compañeros: Asel, Tulio, Max y Lino. Asímismo, en el mismo dormitorio está acostado un personaje que no se le da ningún nombre propio, sino que se le designa con el nombre de "hombre". Todo parece normal, "hombre" está enfermo y muy débil y fatigado, Tomás intenta trabar conversación con él,pero fracasan todos sus intentos. Enseguida aparece en escena Berta, su novia con un ratoncito en sus manos, ropa perfectamente normal y con una inscripción A-72, como en Tomás C-72; se entabla conversación entre ambos. Y en esta escena, el autor, por boca de Berta mediante una ambigüedad, resultante de llamar su novia al ratoncito "Tomás" como nuestro personaje, exclama "hay que salvar a Tomás..." y más adelante "... me gustaría rescatarle de lo que le espera". Enseguida Tomás le responde que son "Héroes de la ciencia. Un martirio dulce, si yo fuera un ratoncito lo aceptaría". Berta le replica: " no, tú eres un ratoncito y no lo aceptas".

Tomás.- A veces no te entiendo.

Berta.- Sí me entiendes.

¿Qué es lo que Tomás no entiende o parece no creer entender?. Qué es lo que no quiere aceptar la voluntad de nuestro personaje?. De qué le tiene que salvar a él su novia, como al ratoncito?.

El espectador se quedará pasmado y no entenderá nada, quedará con la duda y se verá más interesado en el desarrollo de la acción. Aquí Buero alude a algo que no sabemos todavía, ¿alusión a un plano superior que todavía no conocemos?.

Yo creo con Tomás, que hasta ahora todo es normal y real, todavía no ha resultado nada que sea "maravilloso" ni fruto de la

"casualidad", ni tampoco las frecuentes visitas que Berta le hace a su novio, y que sus compañeros de "fundación" creen que sea "mucha casualidad" porque es algo normal. Sin embargo, las palabras de Berta nos hacen ya dudar que todo sea "normal" dentro de la "fundación". A continuación les habla de cada uno de sus compañeros que conviven con él (142). Se marcha Berta. Entrarán en escena todos a la vez: Asel, Tulio, Max y Lino; el primero médico, el segundo fotógrafo, el tercero matemático y el cuarto ingeniero.

Pero antes ha venido el encargado y el ayudante de la fundación a preguntar a Tomás por su comodidad en la fundación y que les perdonen las deficiencias, que puedan encontrar, ya que ha sido construída con mucha rapidez. Todo normal. Pero a la llegada de sus compañeros se produce el primer conflicto en el personaje de Tulio, cuando Tomás le dice que Berta le ha visitado., Aquel se exaspera, pero todavía el espectador no sabe por qué; ¿no es normal que Berta visite a su novio?. Tulio no le aguanta, y Asel le dice: "¿qué es lo que no aguantas?". En realidad, todos creemos a Tomás menos tú". Pero ¿por qué no le cree Tulio?, porque "¡Lo que me crispa no es lo que Tomás supone, y vosotros lo sabeis de sobra!". Todavía el espectador se preguntará con la boca abierta: ¿qué es lo que saben los demás personajes y nosotros debemos saber?. Pues los demás no ven nada extraño que Berta visite a Tomás. Más adelante el conflicto se calma, Tulio condesciende con los demás, pero pronto salta la chispa de nuevo, al hacerle Tulio una fotografía y comprobar Tomás que se ha reído de todos, al querer hacerla con un vaso metálico: "¡apelo a todos vosotros! ¡porque ahora se ha reído de todos, no sólo de mí!". Antes también se quiso reír de él, al intentar ayudarle a poner la mesa para la comida.

Paralelamente se van produciendo otros hechos que Tomás no comprende y le exaspera: La desaparición de la cajetilla de tabaco, que el wisky de Max, antes de servirle, ya estuviera escanciado, y sobre todo que el "hombre" enfermo no comiese ni bebiese nada.

Asel trata de calmarle con respecto a sus tirantez con Tulio: "tú sabes que él ..., es muy raro. Ten tu también paciencia y

comprensión".

El espectador y el lector van comprobando a lo largo de la obra que van surgiendo conflictos que no comprenden. En primer lugar, la "fundación" es muy rara; y en segundo lugar, que por qué surgen los conflictos, sobre todo, entre Tomás y Tulio.

Para Tomás, la "fundación", pese a sus deficiencias le produce satisfacción, un gran anhelo que siempre le había gustado, desde antes, lograr: "es hermoso vivir aquí. Siempre habíamos soñado con un mundo como el que al fin tenemos".

Asel, muy comprensivo, tiene sus dudas también acerca de la sinceridad de Tomás y duda de él, cuando le pregunta que había hablado con el encargado. Pero qué más da lo que haya hablado Tomás con el encargado. Nada. Cosas referentes a las deficiencias de la "fundación". ¿A qué plano traslada Tulio sus dudas? y ¿a qué alude cuando dice que "pronto acabará todo"?, ¿qué tiene que acabar?, sabe Tomás y el espectador qué es lo que tiene que acabar?. Aquí las eternas dudas del teatro de Buero, que nos la resuelve mediante una nueva interrogación.

Más adentrados en la obra se van produciendo una serie de reconocimientos, por parte de Tomás, de los elementos físicos que le rodean como:

Asel.- ¿Qué tienes en la mano, Tomás?.

Tomás.- ¿Un vaso de alumnio!.

Asel.- Reconocedlo. Las reacciones se vuelven prometedoras.

Pero Tomás enfadado dice "¡no entiendo tu jerga!".

Un nuevo conflicto adquiere importancia en la obra, como es el descubrimiento del encargado, de que el "hombre" enfermo está muerto. Asel declara que con el propósito de aprovechar su ración lo

ha ocultado; pero luego, al final se verá que el verdadero propósito, es el de un traslado a una celda de castigo que le permita fugarse. Este secreto es solamente compartido por Asel y Tulio. Pero sucede que el traslado se demora y que no es lógico. Aquel empieza entonces a dudar de Tomás, porque cree que los traiciona, y también le parece ilógico que, cuando tenían que recibir castigo, en vez de éste, le dejan que su novia le visite: "... supongamos por un momento que esa novia misteriosa... no vino, como tampoco ha venido aquí (...), no viene, y a él lo llaman. Y a su vuelta nos cuenta la visita (...) la primera, lo peor de nuestra situación es que ni siquiera podemos hablar claro". En esta frase se nos revela que hay algún secreto que sólo Asel y Tulio conocen. No se refieren al problema de Tomás (conflicto interno), se refiere, como ya el autor indica más adelante, al proyecto de fuga. Nada sabemos, pero por la ansiedad, desconfianza y algunas frases que se escapan a Asel, Max y el público se van dando cuenta de que algo se está tramando a sus espaldas (conflicto externo).

Max.- (A Asel), parece como ... lamentase que no nos bajasen a los sótanos ... (Asel y Tulio se miran), abajo no vamos a estar mejor que aquí, ¿o sí?.

Lino.- Entonces, ¿qué puede importarnos?.

Asel.- (Irritado). ¡Nos importa porque no es lógico!. ¡ Debieron trasladarnos y no lo han hecho!. Y eso no me gusta nada.

En esta parte el que entra en conflicto, directamente, con Tomás es Asel, "hombre muy razonador y, si algo le parece incomprensible, se desespera..." al no encontrar su lógica que le han dado sus muchos años en cárceles. Tulio se convierte en el moderador, hasta que desaparece de escena, camino de la muerte.

En esta parte el mundo de Tomás se va viendo abajo, y va entrando en el mundo de la realidad: la cárcel, en que verdaderamente se encuentra. Entra definitivamente la pérdida de dos elementos claves: la de Berta, a la que él en una ocasión dice

"(aferra una de sus manos). No. Tú eres mi última seguridad". Y definitivamente cuando se levanta del retrete y ve que no hay ninguna cortinilla que le oculte. Asel le dice: "acabas de perder tu último refugio, ya está curado".

Asel a continuación le va a ir descubriendo a Tomás la causa de que se haya creado su mundo, escena que descubre también el espectador y descubre las dudas que tenía planteadas. Tomás delató, y por consiguiente, es un traidor; pero Asel le justifica su caída, porque él también en otro tiempo fue traidor.

" .- Asel entonces cállate, porque eso no es nada (se sienta sobre la mesa). Y escucha lo que le voy a decir a Tomás ... (a Tomás). A mí sí me han torturado. La primera vez,hace muchos años ... Mi deber, lo sabía igual que vosotros: callar. (Breve pausa). Pero hablé y mi declaración costó, al menos una vida (Tomás levanta la cabeza sin volverse. Lino no pierde palabra). ¡Qué sorpresa!. Eh?. Un compañero tan respetado y tan firme como Asel, ¿delataría bajo el dolor físico?, ¡imposible pensarlo!. Pues Asel delató. Su carne delató, después de chillar y chillar como la de un ratoncito martirizado. Y ahora, decidme vosotros qué es Asel: ¿un león o un ratoncillo?. (Breve pausa). El patio de esta cárcel se llena todos los días de ingenuos que lo tienen por un león. Pero él sabe desde entonces, que siempre puede portarse como un ratoncillo. Todo depende de lo que le hagan. Y que no tiene el derecho de despreciar a ningún otro ratoncillo. (Se sienta algo más cerca de Tomás). Porque su mayor temor sigue siendo ése. Año tras año, lo que le quita el sueño es que se sabe como un molusco blanco entre los dientes de un mundo de hierro. Algo de curtido, cierto. A veces ha resistido. Pero sabe que no podría resistir indefinidamente. Y así lleva media vida... temblando de miedo... y de remordimiento por aquel desdichado... a quien sus palabras mataron. (A Lino). Sé lo que piensas, jovencito (va a su lado). Yo he sido como tú, y no sólo como Tomás... Piensas que un hombre con tanto miedo no debe actuar. (Lino desvía la vista). Claro. Hay que pensarlo, y creer en que se puede callar aunque lo destrocen a uno vivo. Son las consignas... Los deberes. Pero todos tenemos miedo y todos podemos llevar dentro

un delator, y, sin embargo, haya que actuar. ¡Ya sé que no hay que decirlo, que no os debo desmoralizar!. Pero en una ocasión muy especial como ésta..., haya que ser humildes y sinceros. (Pasea un poco, se vuelve hacia Tomás). Tomás, me he visto en ti y te he querido salvarte. Yo logré y tú debes lograrlo. (Se acerca, le pone una mano en el hombro). No te avergüences, ante mí de tu debilidad; no es mayor que la mía. (Lino lo mira, caviloso. Salta de la cama y abre el grifo del rincón para beber. Tomás estalla en repentinos sollozos y, sin volverse, le toma a Asel la mano que éste le puso en el hombro). ¡No, hombre!. ¡Sin llorar!."

Lo que no justifica son las confidencias de un ser tan hipócrita y repugnante como Max, que se ha dejado comprar como Judas, por un poco de comida. La escena en que Lino aferra a Max y le hace confesar es también de gran dramatismo; para después pasar a la escena de mayor dramatismo del plano real, en que Asel, antes de soportar el sufrimiento de los interrogatorios y delatar, prefiere suicidarse, lanzándose al vacío, después de haber propuesto el proyecto de fuga; y la muerte igualmente de Max, arrojado al vacío por Lino. La escena es de un fuerte dramatismo y de una gran tensión, incluso escalofriante por el griterío de los demás presidiarios: "¡asesinos!".

El conflicto externo planteado en el mundo real queda resuelto; pero el conflicto interno que ha planeado el mundo simbólico de tomás; ya que hay que luchar por una nueva "Fundación", la libertad del mundo exterior, aunque esa nueva "Fundación" sea tan falsa e irreal como la imaginada por Tomás.

Buero como en todas sus obras nos deja un rescoldo de esperanza, esperanza que supone una fe; y fe que necesita eliminar dudas. Pero Buero concibe la esperanza como un afán de que el hombre siga luchando, interrogándose, dudando, para que si no ahora en un futuro, el hombre encuentre la perfecta, certera, la verdadera "Fundación", que Tomás ha creado; y que no sea imaginada, ni soñada, ni se base en la mentira, en la injusticia, en la represión; y que se asemeje al paisaje, a la naturaleza. Por eso Asel le dice a Tomás

"no lo olvides, Tomás. Tu paisaje es verdadero".

En "La Fundación" como en los otros dramas, Buero Vallejo ha manejado varios conflictos al mismo tiempo, cada uno de los cuales ha ido influyendo en el desarrollo de los demás. Por un lado está la crisis inmediata, latente en Tomás; y por otro, la crisis inmediata, producida por las circunstancias ambientales, que hace que el efecto producido por la crisis mediata estalle y que se desarrolle el conflicto dramático. Es mediante el enlazamiento de los dos conflictos el mediante e inmmediato, que el drama logra ir desde lo puramente anecdótico hasta lo trascendental, el caso concreto a la situación universal.

Le obsesiona esta ceguera espiritual que conduce al hombre a su propia destrucción. Quizás sea esta la clave de la confusión entre lo auténticamente trágico en el teatro de Buero y la falsa impresión superficial de pesimismo y amargura que suele producir casi toda su obra dramática. Pues, aunque el fatalismo inexorable no cabe en su fórmula dramática y el conflicto interno de la realidad simbólica se resuelve generalmente a favor de la libertad con una interrogante de valor positivo y moral, esta interrogante resulta profundamente inquietante. Al caer el telón, el problema metafísico planteado sin respuesta se transfiere al espectador, logrando así el autor conmoverle e interesarle por el dolor humano, por el sentido trágico de la vida, que es, para Buero, lo positivo, lo fuerte, lo verdaderamente optimista. Es decir, que lo logra con el espectador capaz de aceptar la responsabilidad moral que se le ofrece.

CONCEPCION BUERIANA DEL TEATRO.

El concepto de Buero Vallejo es muy amplio. Sus obras no se limitan al problema español de nuestros días, "si no que engloba el problema del hombre, con sus inquietudes y perplejidades, en esta hora del mundo" (1). Buero huye de toda limitación y afirma que "en lo literario nada puede excluirse, y que lo mismo cabe el realismo directo que el psicológico, que lo imaginativo, que la mezcla de todas estas cosas...".

Lejos de inspirarse en una filosofía personal del pesimismo o fatalismo -aunque es verdad que rechaza con desprecio el teatro de evasión-, Buero busca su inspiración en la fuente Universal de la tragedia humana. Para este autor, la tragedia, en su sentido más alto y universal, es la forma del teatro más moral y positiva, porque es la forma más auténtica "para conmover y remover al espectador y para interesarle por el insondable dolor humano... aunque no encontremos en ella moralejas ni fríos tópicos de discurso" (2). La tragedia, pues, es para Buero el concepto total de la vida. Es lo moral lo auténtico. "Sólo es divino lo que sufre" (3), dice Unamuno.

Buero se resiste a ver en su obra la doble vertiente -realista por un lado y simbólica-intelectual por otro-. "Por ser todo arte condensación", dice Buero, "El más realista de ellos es, también, símbolo. O sea signo: significado implícito, y no explícito, de cosas que la anécdota real y estricta no encierra". (4).

"Una obra literaria debe ser simbólica como lo es la vida misma cuando la observamos con la atención bien abierta" (5).

En una carta reciente, vuelve a insistir en la fusión de esta doble realidad: "A través de sus obras, el autor de teatro intenta, implícita o explícitamente, una visión total del mundo. Esta es compleja: rara vez puede atenerse a simple reflejo de la realidad aparencial porque ésta es, a su vez significativa". (6).

En efecto, si Buero no lograse esta fusión en todas sus obras, con más o menos realismo o simbolismo según el tema, sería difícil la comprensión del desarrollo del conflicto trágico, pues este se lleva a cabo simultáneamente en las dos fases de la misma realidad, aunque a veces la realidad concreta y la metafísica llegan a fundirse y hasta confundirse, como, por ejemplo en su obra de ciegos. Mas son dos corrientes, que proceden de la misma fuente, de la misma unidad de acción; la una, en la superficie; la otra, subterránea. De un lado, el conflicto externo de la realidad

concreta y contingente de posible significado explícito. De otro lado, el conflicto interno de la realidad trascendental con su simbolismo implícito. En la solución, el conflicto externo de la realidad concreta queda dramática y técnicamente resuelto, mientras que el simbólico se resuelve en una interrogante desconcertante, en una nueva atención transcendental, en preguntas planteadas -como síntesis de la obra-, que el autor no resuelve porque, según él, "la respuesta a esa interrogante pertenecen a la vida; no necesariamente al arte". (7.).

"Puede decirse en dos palabras que la tragedia describe un conflicto entre necesidad y libertad, del cual, por causas complejas, sólo ha venido a considerarse significativo por lo comùn el primer miembro. Pero, desde la tragedia ática hasta nuestros días, este conflicto se resuelve en no pocos ejemplos ilustres -"La Orestiada", pongo por caso- a favor de la libertad y no de la necesidad. La tragedia no define, pues, ninguna fatalidad insuperable; en su ejemplo más sombrío se limita a plantearnos la alarma de esa posible fatalidad o la realización de la misma, pero sin pretensión generalizadora. El destino adverso e inexorable es, por consiguiente, concepto que también debe matizarse. Es una probabilidad del hombre, un grave peligro relacionado con sus torpezas y limitaciones, mas no una condición intrínseca de lo humano. La tragedia explora este problema, pero no afirma -ni siquiera cuando lo afirma algún personaje, o algún autor que su solución sea siempre negativa. Como lo prueban, de hecho, aquellas tragedias que se resuelven en la victoria del acto libre sobre el destino-. (8).

Es decir, que para Buero, hay dos soluciones posibles dentro de un mismo drama: la solución del conflicto de la realidad concreta, y la realidad simbólica. El conflicto de la realidad concreta suele resolverse a favor de la necesidad cuando el ambiente resulta más fuerte que el hombre. Mas el conflicto de la realidad concreta suele

resolverse a favor de la necesidad cuando el ambiente resulta más fuerte que el hombre. Mas el conflicto de la realidad simbólica, que, es desde luego, de mayor importancia, se resuelve más bien a favor de la libertad, del libre albedrío, del derecho del hombre para seguir luchando y quizás aún sufriendo con tal de mantenerse siempre libre. Esta esperanza del derecho supremo del hombre. La solución es, desde luego, trágica, pero no fatalista, y, por consiguiente, no pesimista en su sentido negativo.

A Buero Vallejo parece preocuparle enormemente esta falta de comunicación del hombre. -Esta incapacidad de conocerse y de "Amarse a sí mismo", en el sentido unamunesco existencialista- para logar conocer y amar al prójimo.

---

(1).- Miguel Ruiz Rodriguez: "Diálogo con Antonio Buero Vallejo", Indice, octubre 1.958, p. 23.

(2).- B.V.: "Comentario", En la ardiente oscuridad. Ediciones.

(3).- Miguel de Unamuno: El sentimiento trágico de la vida. Colección Austral, 1.952, p. 165.

(4).- Miguel Ruiz Rodriguez: "Diálogo con Antonio buero Vallejo", Indice, agosto-septiembre 1.958, p. 21.

(5).- Buero, "Comentario", En la ardiente oscuridad, p. 89.

(6).- Carta del Autor, 15 de abril de 1.958.

(7).- Buero: "Comentario", Hoy es fiesta. Ediciones Alfil, núm. 176 (Madrid, 1.957), p. 105.

(8).- Carta del Autor, 15 de abril de 1.958.

PERSONAJES.

Según Nicolás González Ruiz, los personajes de "el tragaluz" son "tipos de un simbolismo transcendental y escalofriante" (9), pero insiste María Luz Morales en que al mismo tiempo "no son menos simbólicos o abstracciones, sino criaturas de carne y hueso y pasión y dolor y amarguras, condicionadas sus reacciones por la circunstancia de su existencia".(10). Y afirma Daniel Lodra que "son seres como nosostros, a ellos nos aproximamos con confianza (11). Estas mismas notas he creído conveniente aplicarlas a "La fundación", con el subtítulo de "Fábula en dos partes" que le viene a pelo, pues en realidad el mundo de Tomás, su "Fundación" es cara de fábula, una utopía y como utopía muy difícil de alcanzar, aunque sus personajes siempre tienen los pies en la tierra. Le sigue importando a Buero que sean lo bastante verosímiles y reconocibles para poder conmover al espectador y para que éste reconozca, en las pequeñeces y debilidades de los personajes, sus propias insuficiencias. Pero al mismo tiempo procura que sus criaturas alcancen un nivel mas allá de lo puramente realista. Como afirma Doménech, refiriéndose en particular a El tragaluz, "el autor pretende a toda costa que sus personajes encierren problematismo; que no se conviertan en meros esquemas, que su antítesis sea viva y sugerente" (12). Por eso, no se trata de ningún modo de la yuxtaposición de la bondad y la maldad, de la locura y la cordura, del que es víctima y el que hace víctimas a los demás. El mundo bueriano es más complejo y más rico.

---

(9).- Nicolás González Ruiz, una reseña de El Tragaluz, reimpreso de Ya por Sáinz de Robles (ed), en Teatro Español 1.967.1.968, p. 156.

(10).- Morales, reseña El Tragaluz, p. 334.

(11).- Ladra "Tres obras y una autopía", p. 41.

(12).- Doménech"El Tragaluz", una tragedia de nuestro tiempo, p.133.

El personaje que más problemática encierra de todo el drama, el que vacila entre el plano real y el plano simbólico, es Tomás. En la obra de Buero lo que podríamos considerar más puro y hondo en la esencia de lo trágico: el enfrentamiento de un destino individual, llevado hasta sus últimas consecuencias, con tales circunstancias y subrayando el esfuerzo de aquél por transcender a estas. Tomás podría encuadrarse, dentro de la clasificación de Doménech, en el marco de los personajes activos. El se ha creado su "fundación", según palabra de Max una de "las compensaciones de la soledad. El desahogo de los sentidos mediante la imaginación de un grato encuentro íntimo... Sí, ha creado un mundo irreal, falso, de "fábula" pero no es menos fabuloso el mundo de la cárcel, el mundo exterior al que aspiran un día volver". Si su mundo surge de un sentimiento de culpabilidad, de cobardía de rehuir la realidad que le rodea, que le angustia, que le asfixia. El ha delatado, según le recordará al final Asel, pero ¿quién no es capaz de delatar, de crearse un mundo nuevo, distinto al que vivimos aunque no sea real, porque según Asel "El mundo no es tu paisaje. Está en manos de la rapiña, de la mentira, de la aprensión. Es una larga fatalidad. Pero no nos resignamos a las fatalidades y debemos anularlas". Eso es lo que hace Tomás a lo largo de toda la obra, tratar de anular todas "las fatalidades" y crearse su mundo, sus criaturas que sean perfectas, en definitiva un mundo en que queden aniquilados la angustia, la apresión, la injusticia, el miedo, etc. En realidad Asel, aunque vé que el miedo de Tomás no es real desde hacía tiempo él se preguntaba "... si no será preferible... hojear bellos libros, oir bellas músicas, ver por todos lados televisores, nevera,coche, cigarrilos,... Si Tomás no fingía, su mundo era verdadero para él, y mucho más grato que este horror donde nos empeñamos en que él también viva. Si la vida es siempre tan corta y tan pobre, y él la enriquece así, quizá no hay otra riqueza, y los locos somos nosotros por no imitarle... (con triste humor). Es curioso, me gustaría que fuese verdad todo lo que siempre he combatido como una mentira. Que la "Fundación" nos amparase, que Tulio estuviese en un nuevo pabellón lleno de luz... (ríe debidamente). Estas cosas se piensan cuando uno está acabado.

Si Asel se pregunta si no son ellos, nosotros los dementes, por no preferir "hojear bellos libros, oir bellas músicas", etc. Creo que Tomás no finge su mundo, pues sus palabras no parecen admitir ninguna duda "he estado lleno de imágenes asombrosamente nítidas. Y eran falsas. En cambio se me han borrado otras que, según vosotros, son las verdaderas (Max lo mira con aire suspicaz). He sufrido alucinaciones... Quizá las sufro todavía. (Asel lo mira con interés). ¿Estoy loco, Asel?. A eso los médicos le llamáis locura. Pero si lo estoy ¿cómo lo reconozco?. Si, Tomás ha querido formarse su "paraíso" en este mundo, no ha querido esperar en un más allá. Ya estaba harto, y no comprendía la fatalidad de este mundo pues en realidad a Berta "ninguna Fundación la ha becado... Acababa de perder su empleo cuando me detuvieron", él ya "de niño me quedé sin padres y nadie que me costeó estudios. He trabajado en mil cosas, he leído cuanto he podido. Quería escribir. Y ella me animaba ...". El pobre de Tomás ha logrado conseguirlo en sueños o en un brote esquizofrénico, lo que siempre ansiaba y la vida le había negado, a saber: que Berta fuese becada para continuar sus investigaciones, y que él igualmente fuese becado para escribir su novela. Incluso su más firme antagonista, Tulio, que tanto le exasperaba el mundo de Tomás, antes de ir a la muerte le dice "Si, hombre, ¡chiquillos todos, como tú!. Sueña, Tomás. Me arrepiento de habértelo reprochado. Es nuestro derecho. ¡Soñar con los ojos abiertos!. Y tú los estás abriendo ya. ¡Si soñamos así, saldremos adelante! Asel si nos dan tiempo.

Tomás crea su propia realidad "por debilidad y para huir de una realidad que te parecía inaceptable". Realidad al fin y al cabo falsa, pero tampoco es cierto que la cárcel sea lo verdadero y ni siquiera el mundo de los de afuera, pues Tomás afirma: "Ya sé que no era real ... Pero me pregunto si el resto del mundo lo es más... También a los de fuera se les esfuma de pronto el televisor, o el vaso que querían beber, o el dinero que tenía en la mano... O un ser querido... Y sigue creyendo, sin embargo, en su confortable Fundación... Y alguna vez, desde lejos, verán este edificio y no se dirán: es una cárcel. Dirán: parece una Fundación... Y pasarán de

largo.

Asel.- Así es.

Tomás.- ¿No será entonces igualmente ilusorio el presidio?. Nuestros sufrimientos, nuestra condena... "En la ardiente oscuridad". Buero pone en boca de Ignacio "No tenemos otra certeza que la de que estamos vivos. Y sabemos que estamos vivos porque la carne nos duele y palpamos nuestra sangre en medio de las tinieblas. Esa es nuestra verdad!.

En "Un soñador para un pueblo" Buero plantea que ese impasiblismo que se corresponde con las limitaciones del hombre puede alcanzarse: "¿Utopías...?. Tú mismo has defendido muchas veces -argulló Esquilache- aquel viejo aserto orteguiano de que el hombre atravesaría hoy una existencia de troglodita si no fuera porque ha sido capaz de entusiasmarse con grandes, con increíbles proyectos. Y las defendió también esta máxima unamunesca: Solo el que intenta lo absurdo es capaz de conquistar lo imposible".

Hay que esperar, sí. Porque estamos vivos. Nuestra esperanza tiene que dolernos como nos duele la vida. Ha de ser un hierro candente, apretado a la carne en medio de la oscuridad.

Tomás como Don Quijote de la Mancha es un símbolo de ruptura con el mundo. Definiendo el quijotismo Ferrater Mora ha podido hablar de "la cuerda locura de creer dudando en lo imposible. El obstáculo fundamental que se opone a este vivir quijotesco estriba en que la sociedad está moldeada para un vivir enteramente impracticable y ltimo donde las cosas pierden su fijeza real para profundizar en su valor (...). Dejan de ser hipócritas apariencias y de fingir ante nosotros su presencia. Cambian para llegar a hacerse inteligibles, como si el mundo se ordenase de nuevo bajo un soplo moral". Ello comporta a su vez este hecho: la capacidad de Don Quijote para contagiar a los demás a su visión de la realidad y su actitud ante la realidad. En una ocasión, claramente se lo dice: "Tú eres loco, y si lo fueras a solas y dentro de las puertas de tu locura, fuera

Si Asel se pregunta si no son ellos, nosotros los dementes, por no preferir "hojear bellos libros, oir bellas músicas", etc. Creo que Tomás no finge su mundo, pues sus palabras no parecen admitir ninguna duda "he estado lleno de imágenes asombrosamente nítidas. Y eran falsas. En cambio se me han borrado otras que, según vosotros, son las verdaderas (Max lo mira con aire suspicaz). He sufrido alucinaciones... Quizá las sufro todavía. (Asel lo mira con interés). ¿Estoy loco, Asel?. A eso los médicos le llamáis locura. Pero si lo estoy ¿cómo lo reconozco?. Si, Tomás ha querido formarse su "paraíso" en este mundo, no ha querido esperar en un más allá. Ya estaba harto, y no comprendía la fatalidad de este mundo pues en realidad a Berta "ninguna Fundación la ha becado... Acababa de perder su empleo cuando me detuvieron", él ya "de niño me quedé sin padres y nadie que me costeó estudios. He trabajado en mil cosas, he leído cuanto he podido. Quería escribir. Y ella me animaba ...". El pobre de Tomás ha logrado conseguirlo en sueños o en un brote esquizofrénico, lo que siempre ansiaba y la vida le había negado, a saber: que Berta fuese becada para continuar sus investigaciones, y que él igualmente fuese becado para escribir su novela. Incluso su más firme antagonista, Tulio, que tanto le exasperaba el mundo de Tomás, antes de ir a la muerte le dice "Si, hombre, ¡chiquillos todos, como tú!. Sueña, Tomás. Me arrepiento de habértelo reprochado. Es nuestro derecho. ¡Soñar con los ojos abiertos!. Y tú los estás abriendo ya. ¡Si soñamos así, saldremos adelante! Asel si nos dan tiempo.

Tomás crea su propia realidad "por debilidad y para huir de una realidad que te parecía inaceptable". Realidad al fin y al cabo falsa, pero tampoco es cierto que la cárcel sea lo verdadero y ni siquiera el mundo de los de afuera, pues Tomás afirma: "Ya sé que no era real ... Pero me pregunto si el resto del mundo lo es más... También a los de fuera se les esfuma de pronto el televisor, o el vaso que querían beber, o el dinero que tenía en la mano... O un ser querido... Y sigue creyendo, sin embargo, en su confortable Fundación... Y alguna vez, desde lejos, verán este edificio y no se dirán: es una cárcel. Dirán: parece una Fundación... Y pasarán de

largo.

Asel.- Así es.

Tomás.- ¿No será entonces igualmente ilusorio el presidio?. Nuestros sufrimientos, nuestra condena... "En la ardiente oscuridad". Buero pone en boca de Ignacio "No tenemos otra certeza que la de que estamos vivos. Y sabemos que estamos vivos porque la carne nos duele y palpamos nuestra sangre en medio de las tinieblas. Esa es nuestra verdad!.

En "Un soñador para un pueblo" Buero plantea que ese impasiblismo que se corresponde con las limitaciones del hombre puede alcanzarse: "¿Utopías...?. Tú mismo has defendido muchas veces -argulló Esquilache- aquel viejo aserto orteguiano de que el hombre atravesaría hoy una existencia de troglodita si no fuera porque ha sido capaz de entusiasmarse con grandes, con increíbles proyectos. Y las defendió también esta máxima unamunesca: Solo el que intenta lo absurdo es capaz de conquistar lo imposible".

Hay que esperar, sí. Porque estamos vivos. Nuestra esperanza tiene que dolernos como nos duele la vida. Ha de ser un hierro candente, apretado a la carne en medio de la oscuridad.

Tomás como Don Quijote de la Mancha es un símbolo de ruptura con el mundo. Definiendo el quijotismo Ferrater Mora ha podido hablar de "la cuerda locura de creer dudando en lo imposible. El obstáculo fundamental que se opone a este vivir quijotesco estriba en que la sociedad está moldeada para un vivir enteramente impracticable y ltimo donde las cosas pierden su fijeza real para profundizar en su valor (...). Dejan de ser hipócritas apariencias y de fingir ante nosotros su presencia. Cambian para llegar a hacerse inteligibles, como si el mundo se ordenase de nuevo bajo un soplo moral". Ello comporta a su vez este hecho: la capacidad de Don Quijote para contagiar a los demás a su visión de la realidad y su actitud ante la realidad. En una ocasión, claramente se lo dice: "Tú eres loco, y si lo fueras a solas y dentro de las puertas de tu locura, fuera

menos mal; pero tienes propiedad de volver locos y mentecatos a cuantos te tratan y comunican". (Parte segunda, cap. LXII). Este contagio no es sólo perceptible en la quijotización de Sancho, tan extensamente comentada por Unamuno en Vida de Don Quijote y Sancho, sino también en otros muchos personajes. Rosales ha demostrado que los episodios en Palacio de los Duques, tenidos hasta aquí por uno de los mayores fracasos del héroe, son al contrario, acabada muestra de esa quijotización de los otros. Así, además de realizar su libertad, Don Quijote conquista para los demás la posibilidad de que realicen la suya.

Pero este vivir quijotesco es en todo momento, sin embargo, un tenso y angustioso vivir. Es un vivir desviviéndose: "Yo, Sancho, nací para vivir muriendo". (Parte segunda, cap. LIX). Porque cuanto el héroe ha ganado a fuerza de sus trabajos no es nada en comparación con lo deseado: lo necesario inexistente, lo imposible. A lo cual, y pese a que la melancolía se abate cada vez más sobre sus impulsos activos, Don Quijote no renuncia. Su esperanza, su fe -"Caballero de la Fe", le llamaba Unamuno- empujan hasta el límite de lo humano sus empresas y, contrariamente a los mercaderes, siempre estará dispuesto a "creer, confesar, jurar y defender" algo que no ha visto. Lo que no se ve, lo que rigurosamente no existe, es a un tiempo la fuerza energética y la esperanza de Don Quijote. Viene a cuento estas bellas palabras de Salinas distinto, lo que convertirá a Don Quijote, como a Tomás en "un desplazado en situación de permanente imposibilidad" según la cita de Luis Rosales (en Cervantes y la Libertad, Madrid 1.960, Sociedad de estudios y publicaciones, vol. II p. 324). Los principos establecidos (p. 272.273).

Los principios establecidos señalan a Don Quijote que él es un hidalgo, que debe entregarse al cuidado de su hacienda y acatar el orden social. Don Quijote responde que él no es ése, que él es un Caballero andante, y que debe vivir de acuerdo con otros principios y valores. Pero en "estos nuestros detestables siglos" (parte primera, cap. XI), en "la depravada edad nuestra" (parte segunda cap. I) no haya sitio para los caballeros andantes: lo que Don

Quijote pretende -ser el que es- resulta, no ya azaroso y problemático, sino, sencillamente imposible. Por eso, "Don Quijote tiene que transformar la realidad y ver abadejo donde haya truchas y ejércitos donde hay rebaños, para poder vivir en situación de caballero andante". La raiz de ello está, así pues, en lo que Rosales llama "lo necesario inexistente", cuya invención cervantina "responde a la necesidad de demostrar que el quijotismo es (...) la condición ineludible, constitutiva y radical de la experiencia humana (...). Estamos hechos de la materia de los sueños, afirma Shakespeare; estamos hechos de la materia de los sueños, demuestra Cervantes". Esta radical aspiración a "lo necesario inexistente" no lleva a Don Quijote a una huída del mundo, sino a un constante forcejeo con él: sólo en el mundo podría ser caballero andante, realizar determinados valores absolutos seguramente irrealizables.

A pesar de las caídas, golpes y contusiones que el personaje recibe como respuesta a su azaroso proyecto, Don Quijote siempre está por encima de su propia realidad, siempre es más de lo que es, y por eso en sus continuadas derrotas puede alcanzar, simultáneamente, algunas conquistas esenciales. En primer lugar, la realización de sí mismo -de su verdad y de su libertad- para lo que ha necesitado una transformación del mundo. "La personalidad de Don Quijote -escribe Rosales- se nos revela por la creación de un mundo con que glosaba el por qué de los mitos y en particular el de Don Juan: "Las cosas que más necesitamos son inexistentes".

Tomás encarna, (con muchos reparos y como catejo muy traído por los pelos) el quijotismo, por su ruptura con el mundo real. Pero va mucho más allá que Don Quijote, porque este transformaba los objetos brutos en objetos bellos; pero aquel crea su mundo por completo partiendo desde cero. Lo único que deja intacto es la personalidad de sus compañeros, a los que incluso troca sus profesiones, hermoseándolos. Pero como le pasó a Don Quijote, por los frecuentes choques y desengaños, con el ambiente moldeado, para un vivir enteramente distinto, irá bajando poco a poco de su nube-fundación. Llega a conocerse al final de la obra, reconoce sus debilidades, su desgracia, igualmente ya perderá la fe en una nueva "fundación" pero

Asel, imbuído por ese mundo de Tomás le animará a luchar, a tener fe en lo imposible a esperar a que un día llegue a conseguir ese "imposible" que es el mundo del exterior, quizá no sea el verdadero: la verdad, el justo, pero hay que luchar para que logre ser verdad.

Don Quijote abandona la caballería andante, pero quiere hacerse pastor. Quizá, si Cervantes no le hubiese hecho morir habría encontrado su verdadera "fundación". Pero Tomás vive y además tiene esperanza en algo que quizá sea imposible. "Tomás; yo no enloqueceré ya por esa ilusión, ni por ninguna otra. Si hay que morir, no temblaré. Para Asel ya se ha desvanecido este extraño cine. Y para Tulio. No tenemos ningún derecho a sobrevivirles. (Una sonrisa le transfigura el rostro). ¡Pero, mientras viva esperaré!. ¡Hasta el último segundo!. (Da unos pasos y mira por la ventana invisible). Esperaré ante las bocas de los fusiles y sonreiré al caer, porque todo habrá sido un holograma!. (Breve pausa). Esa fuerza también se la debemos a Asel. Y yo le doy las gracias ... con fervor. Yo no me siento huérfano. (Con una ojeada al fondo, murmura). Si, el paisaje es verdadero. (Va hacia Lino). Si estuviera aún aquí, él te lo repetiría, Lino.

Prudencia, astucia, puesto que nos obligan a ello. Pero ni un error más. Arrojar a ese pobre diablo ha sido una atrocidad inútil y muy peligrosa".

Acerca de los demás personajes cabe poco que decir: Representa personajes activos, sobre todo Asel y Tulio. Las acotaciones nos definen sus rasgos más sobresalientes.

Tulio "magro cuarentón de rostro afilado y serio".
Max "de unos treinta y cinco años... de agradable fisonomía".
Lino "muy vigoroso y de aire taciturno, aparenta unos treinta años..."
Asel "... es el mayor de todos: unos cincuenta años, tal vez más. Cabello gris, expresión reflexiva".

ALGUNAS CRITICAS SOBRE "LA FUNDACION".

Ya pág. 46 de Enero de 1.974, destaca en su Crónica de Teatro: Casi veinte minutos después, pasado al menos largamente el cuarto de hora de terminar la representación de "La Fundación", obra dramática de Antonio Buero Vallejo, el público que colmaba anoche la sala del teatro Fígaro y permanecía clavado en sus asientos, ovacionando y aplaudiendo a la obra, a su autor y a sus intérpretes...

17- 1- 74 pág. 44.

Y el mismo diario "Ya" en "Crónica de Teatro" titulada: "Metamorfosis de las cárceles del alma". Sección que corre a cargo de José María Claver.

"La fundación" es una fábula dramática cuya acción se desarrolla "en un país desconocido". No entendemos de ironía y suspicacia, un adjetivo tan certero porque ¿acaso el drama radical del hombre estriba en aprender y en aceptar su propia verdadera identidad y partir de ella en busca de luz; de fe, de amor y de esperanza?, y acaso un país no es un conjunto de hombres agrupados en un mismo paisaje, algo de que también puede decirse siempre -como se dijo del hombre- "ese desconocido"?. Un país, como un hombre, también es un enigma, materia siempre, al fin y al cabo, de entidad dramática. Como enseña Asel, el personaje más lúcido y sereno, por más bregado y experimentado, de "La fundación", a un joven compañero de celda -Tomás, alucinado y desnortado-, "el paisaje es real y está allí", al fondo. Entrevisto paisaje donde no anochece, iluminado de fe y una esperanza. El paisaje que a todos, vivos o muertos, nos está esperando, a su vez, y que de todos, a su vez necesita.

Todo es cuestión de que el hombre aprenda a asumir con veracidad su oficio de hombre. Que acepte excavar oscuros pasadizos, esperando contra toda esperanza, hasta salir a la luz de la verdad, la libertad, el bien y la belleza.

Sinceramente creemos que con "La fundación" estamos ante una

pieza capital en la dramaturgia de Buero. Una, por de pronto, de las mejores construídas y medidas en su dinámica y agónica -en su movimiento y en su densidad y fuerza expresiva- por la tensión latente, creciente, lacerante, exasperante de sus acciones dramáticas interiores y exteriores. Y también de las de más directa y punzante percursión en ese coro mudo, pero calladamente participante en el terror, la ilusión, la compasión, la alegría, la violencia o el dolor ajenos que el público representa, como elemento fundamental, en la concepción que de la tragedia tiene Buero. En "La Fundación" está implícito Buero al ciento por ciento. El Buero que ni amonesta ni abomina, ni predica admoniciones, sino que reflexiona y plantea interrogantes. El Buero empecinado en la conquista de una esperanza trágica, ilusionado con la capacidad del ser humano para transcender sus propias limitaciones, desercionadas y caídas. El Buero confrontador y escrutador de dos distintas especies de realidades: materiales y antimateriales, del mundo físico o del mundo interior (recuérdese "Irene o el tesoro"). Un Buero integral y en esta ocasión multiplicado en ardides y peripecias argumentales -el ¿qué pasará?-, tan sagazmente suspensión de ánimo que mantienen expectantes el interés y la curiosidad de la pura intríngulis incluso en el espectador más intelectivamente subdesarrollado. Porque la acción de "La Fundación" es trepidante.

Pero no sólo trepidante, sino dual y compleja. Estructura en planos simultáneos -planos mentales, por supuesto- con doble vertiente: de un lado, la realidad material; de otro, la realidad soñada, imaginada, olvidada o simulada, según las situaciones respectivas y la idiosincrasia personal de cada uno de esos cinco hombres -cinco Segismundos: Tomás, Tulio, Lino, Max, Asel-, en perpetuos carcelarios. Cinco ratas debatiéndose en esa jaula experimental tan aparente que es "La fundación".

Pues como las del cuerpo, las cárceles del alma son muchas y aprietan también en círculos concéntricos. Ya se sabe que en Buero cada personaje no sólo suele asumir su propia individualidad y su grande o chica representatividad caracteriológica y social sino que representa cada personaje importante, al menos, un signo dramático.

Hay símbolo, pues, incluso alegórico, en las metamorfosis de esas cambiantes cárceles del alma, que operan en "La fundación" ante nuestra vista. En esto veo su grandeza, que dijo Calixto, y aún una cierta y soterrada raiz calderoniana, más cercana, es claro, Calderón metafísico de "La vidas es sueño" que al teólogo Calderón de "El Gran teatro del mundo". "¿Por qué la fundación es tan inhóspita?", clama el joven Tomás al descender a lo más hondo de su angustia "Apurar cielos pretendo...", parece repetir Antonio Buero, "Siempre Buscando a Dios entre la niebla". (Buero recuerda en "la fundación", serenamente, que aún hay hombres que matan porque el Dios de uno no es el Dios del otro y ya haya hombres que matan porque el ateísmo de matador no es exactamente el ateísmo de su propicia víctima. Da igual.).

Lejos, pues, de cualquier intención adversativa y puramente circunstancial que haya querido atribuírsele, "La fundación" tiene, pues, rango, nobleza y honor calderonianos. Calidad equiparable a una "Vida es sueño" asimilada a las formas de vida y de tortura y muerte, peculiares del pensamiento y de la soledad contemporáneos. No haya que decir que antibarroca, y en el extremo opuesto, en este punto, a la afluencia y el esplendor verbal calderonianos. En cuanto a sobriedad de estructura y de lenguaje, "La fundación" se representa grave, pero sencilla, magra, llana y parva, como la propia figura macerada de Buero y su sonrisa.

El aparato escénico ideado para "La fundación" por Vicente Vela, un decorado "activo" diríamos, con su incesante sube y baja con su alevoso giro de goznes, paneles metálicos en función de celosía, laberinto, quillotina y jaula, no puede ser más congruente, y adecuado a las metamorfosis, de situación o de significación en que la pieza abunda. La maquinaria del espacio escénico funcionó a la perfección. Como recordó Buero en sus serenas palabras de gratitud final, serenas y ejemplares, sin maquinistas, electricistas, regidores y utileros avezados y apasionados de su oficio, no hay teatro. Ni sin un director de escena de tan firme pulso como José Osuna. Tampoco "La fundación" sería una vez puesta en pie, "La fundación" soñada por su autor sin ese otro pivote fundamental de un

elenco de intérpretes por el mismo calificativo de ideales. Corroboramos su juicio. En los cinco "Dramáticos personajes" fundamentales. Francisco Valladares, Jesús Puente, Pablo Sanz, Enrique Arredondo, Ernesto Aura, como en Victoria Rodriguez -la esposa de Buero- Luis García Ortega y Avelino Cánovas. En suma "Gracias, Buero", se gritó con juvenil ardimiento a la hora de la apoteósis final, con Buero ya en el escenario. Pues eso: gracias, Buero.

Angel Laborda en una entrevista con Buero Vallejo el día de su estreno, preguntándole acerca de su obra "La Fundación".

-¿Qué es "La Fundación"?.

- Intenta ser una imagen escénica de algunos aspectos del mundo actual.

- ¿Puede reconocerse en ella alguna de "Las Fundaciones" conocidas?.

- No. La obra posee claves y símbolos, pero en ese sentido concreto, no es una obra clave. Mi "Fundación" como verá con claridad quien vea la obra, no es ninguna fundación ni entidad conocidas.

- ¿Qué tema plantea usted?.

- Para emplear la palabra de moda, un tema de "alienación". Entre otras...

Pero Buero en esta entrevista no ha sido muy explícito como acostumbra antes de sus estrenos. También ha sido entrevistado el director de la obra que corre a cargo de José Osuna, que nos habla de su propio trabajo.

Una primera lectura de Buero tiende muchas trampas a su director de escena. Sólo un análisis más profundo de su escritura indica el

camino para no caer en ellas. Quiero decir con esto que ha sido muy laborioso encontrar la idea escénica que satisface las necesidades de la obra, que son muchas, sin recurrir a fáciles efectismos que a primera vista, parecen útiles y hasta necesarios. Para el desarrollo de la idea general del montaje he contado con el talento y la sensibilidad de Vicente Vela, que ha creado un espacio escénico admirable, a mi juicio. Su propuesta escénica es clara, sencilla, sin trucos, sin "Teatro".

- ¿Obra de interpretación?.

Forzosamente he de hablar de los cinco protagonistas. Cinco hombres inmersos en una situación límite, crítica, que unen "su pasión" segundo a segundo.

Como estos cinco hombres no salen del escenario, la dificultad en cuanto a ellos radicaba en conseguir una determinada "movilidad" dentro de la situación base. Valorar al máximo su acción interior. El texto está cuajado de sutilezas y matices que ha sido preciso ir desmenuzando minuciosamente.

"LA FUNDACION", DE BUERO VALLEJO.

No acabamos de encontrarnos cómodamente instalados en el interior de esta tragedia hasta que se nos hace ver de modo inequívoco cuál es el problema. Hasta entonces, la sensación de pesadilla, de algo que, siendo real, se nos da deformado y, al margen de la lógica razonable, nos invade. Situación, pues, angustiosa, porque no hay en el espectador ansía más definida que la de "conocer". La duda sobre quienes son los personajes, cuales son sus circunstancias vitales y las funciones del establecimiento al que se da el vago nombre de "Fundación", pone en peligro repetidamente la atención del público, lanzado a deduciones, lo que rompe, por lo tanto, de la convivencia espontánea y directa entre la sala y el escenario y sus inquilinos. Pero el autor juega con mano tan segura que sigue moviendo los hilos de un mundo alucinante sin

perder el compás. Todo se aclarará, todo se justificará, todo adquirirá volumen y color familiares.

Buero se ha metido en un terreno pantanoso: el de la subversión de un orden establecido y la represión de los insurrectos (término de resonancias coloniales que, sin embargo, resultaría muchas veces más exacto que el tan traído y llevado de revolucionarios). O el de izquierdistas. O el "comunistas". El autor no da contestaciones. Hace preguntas, siente dudas, incluso podemos seguir su pensamiento que va trazando meandros en busca del mar soñado: la utopía.

- ¿Qué escritor puede merecer este nombre si no es utopista, sino apunta al ideal, a lo imposible?.

Los panfletarios, los partidistas tienen sus problemas resueltos a base de considerar pausible el asesinato del adversario y repugnante la ejecución de un esfrade. A Buero no se le escapan las contradiciones esenciales de la "ética de la acción". Quizá esas contradiciones han provocado en él una profunda crisis de conciencia durante todo el tiempo -largo tiempo, me parece que ha estado escribiendo "La Fundación". Y esa misma crisis de conciencia, o lo que parece seria, da al drama una fuerza, una autenticidad. El prisionero que recubre su existencia cotidiana con un velo defensivo de fantasías es escritor. Y no lo es por casualidad. Esas fantasías juegan físicamente en el escenario. Se trata de oponer a la evidencia destructora una esperanza; a la inapetencia de vida, un estímulo de juegos y secreciones.

"La Fundación" está desarrollada desde el lado de las víctimas. Quiere decir que no vemos lo que estas víctimas harían si en vez de ser prisioneros desertasen el Poder. Eterna cuestión que toca el alma misma del problema, que no es en el problema de ideas ni de método, sino de incorregible naturaleza humana. Se da cuenta _Buero en un momento ya avanzado del desarrollo dramático de que queda sin exponer la otra cara de la medalla. Y tiene entonces un golpe de intuición admirable. El personaje de más firme carácter y mayor influencia confiesa su miedo a ser un opresor en potencia. La

grandeza de los que se proponen no guarda proporción con las miserias y debilidades que les afectan. En "Los Justos", de Camus, los héroes estaban movidos por propósitos inmediatos. Aquí, la cuestión entra en el plano de la metafísica.

El final- final de "La Fundación" restablece los derechos de la ilusión presencia de las imaginaciones defensivas para seguir creyendo en algo. El recurso escénico que Buero pone en juego en una conclusión muda, pero visible. Remate perfectamente adecuado para una obra ante la que hay que descrubrirse por su densidad y por la maestría profesional con que el autor hace vivir un pensamiento complejísimo y sutil.

Las oraciones estruendosas vinieron a afirmar que por fin el público se había compenetrado con el autor. Que le había entendido. Buero tuvo que hablar. El eligió, uno por uno de todos sus compañeros de aventura, el director Osuna que alcanzó a dar a cada personaje el volumen y el calor que le correspondía dentro del cuadro patético y admirable concebido por él, los actores, que fueron instrumentos a una tarea comunitaria que debía diversificar dentro de una apretada unidad de estilo, del escenógrafo Vicente Vela, creador de un telón de fondo que alcanza categoría del personaje, del personaje subalterno, que hizo funcionar el aparato mecánico con extraordinaria precisión... y mencionó también a su propia esposa Victoria Rodriguez, cuyas intervenciones dejan huella en la memoria del espectador.

Fue, pues una hermosa noche de teatro y sospecho que un comienzo polémico en torno a lo que Buero dijo, quiso decir o dejó de decir.
- Adolfo Priego.

LAS RELACIONES SOCIALES EN EL AULA

Ricardo Fernández Muñoz

LAS RELACIONES SOCIALES EN EL AULA

Ricardo Fernández Muñoz

JUSTIFICACION: MOTIVACIONES PERSONALES

El estudio de las Relaciones Sociales en el aula ha sido de siempre un tempa por el que me he volcado en especial. El análisis de la interacción en la práctica educativa desde los distintos paradigmas y modelos educativos ha suscitado mi interés centrando mi atención en la observación como método para el análisis del clima social.

Con el propósito de estudiar a fondo, desde los planteamientos expuestos, la problemática en torno a las relaciones sociales que se generan en la escuela, en el año 1989 tuve ocasión de desarrollar un curso con profesores en ejercicio de la provincia de Cuenca; un total de 75 maestros formaba el grupo-clase.

La pertinencia del desarrollo de esta temática para la asignatura de Didáctica en un curso de Logopedia, estriba en el hecho de que detrás de muchas de las disfunciones de los alumnos que presentan algún trastorno en el lenguaje se suelen ocultar algunos problemas emocionales y socio-afectios, y ello nos lleva a plantear la necesidad de investigar este campo. Si atajamos las causas que generan estas disfunciones, estaremos en la vía para solucionar o aminorar, en la medida de lo posible, el problema detectado. Tradicionalmente se ha venido trabajando sobre los efectos o síntomas, que se manifestaban al observador, no acabando por resolver el problema que seguía latente desde su origen.

Consciente de que mi labor podia llegar a más personas, es por lo que opté por desarrollar sesiones en torno a la interacción didáctica.

Siempre estuve convencido de mi capacidad y habilidades sociales para conectar con la clase y procurar una atmósfera de relaciones satisfactoria. Contando con un alumnado peculiar, mi tarea trascendería más allá del aula y así revertiría en cientos de alumnos repartidos por toda la provincia. Fue algo que me entusiasmó y caló en mí profundamente. Convencidos mis propios alumnos que de lo que a lo largo del curso se aprendiera serviría como mejora en la calidad de la enseñanza que estaban impartiendo y en su propia profesionalización como docentes, nos enrolamos en esta temática tan sugerente.

Incluyo al final de mi exposición sobre el tema el programa del curso en el que detallo contenido, actividades, metodología, evaluación y bibliografía básica.

Desarrollo a continuación el tema de las Relaciones Sociales con el contenido que estimo pertinente en un curso de Formación y Perfeccionamiento del Profesorado. Aplicando la Metodología Observacional como punto de partida para el análisis de la Intervención docente y el clima que se genera en las aulas.

I.- INTRODUCCION A LA METODOLOGIA OBSERVACIONAL

Nuestro propósito primordial en el estudio de las relaciones sociales que se establecen en aulas escolares, consiste en generar un modelo de formación del profesor centrado en el análisis de la interacción comunicativa que tiene lugar en los espacios escolares con el objeto de mejorar su intervención docente y así potenciar la formación de un clima óptimo de relaciones sociales en el aula.

Transformar la enseñanza requiere descubrir un nuevo modelo de formación del profesor en el que armonicemos la rigurosidad de la teoría con la riqueza interpretativa de su práctica.

Objetivos complementarios:

- Descubrir la importancia de la comunicación en el aula.

- Identificar las relaciones sociales más significativas, que se expresan en la comunicación y se constatan en el clima de aula.

- Detectar las conductas verbales, no verbales y paraverbales que caracterizan a cada relación.

- Interpretar las situaciones interactivas que se generan en el aula con la aportación de todos los agentes intervinientes: profesor, alumnos y observadores.

- Desvelar la incidencia existente entre el clima social (Relaciones Sociales) y las actitudes correspondientes de los alumnos.

- Elaborar un Modelo Didáctico de Intervención que contribuya a la mejora de la calidad de la enseñanza y de la interacción comunicativa entre profesor, alumnos y éstos entre sí.

- Diseñar un modelo de análisis de las situaciones interactivas en el aula y del Centro, que promueva una instrucción formativa y empática.

Consideramos que los objetivos propuestos son de gran importancia para la formación y perfeccionamiento del profesorado, conectando con las necesidades sentidas por los docentes y alumnos en sus aulas.

Para ello hemos de desvelar, en primer lugar, el modo singular de ser y de trabajar que tiene el profesor en la clase, los conceptos y principios (explícitos e implícitos) en que se apoya su tarea.

Cada profesor genera su propia cultura (currículum oculto) la cual debemos explicitar centrando nuestra atención en las interacciones sociales que se manifiestan en sus aulas como componente socio-afectivo que nos puede aproximar en el análisis de su peculiar estilo de comunicación, a tal fin, el estudio del discurso, tanto expresivo como significativo del profesor, es decir, los códigos que utiliza en su intervención docente, serán nuestra guía para comprender el modelo comunicativo que le caracteriza.

Podemos proceder también a estudiar la organización y estructuración de los entornos o espacios escolares por su alta significatividad, ya que suponen un mensaje explícito de enorme trascendencia (Modelo Ecológico).

Si pretendemos una enseñanza de calidad hemos de desarrollar la capacidad de destrezas en los profesores así como una actitud reflexiva orientada al autoanálisis biográfico, inquietando así a los profesores pra que interroguen su propia praxis. toda reflexión profunda sobre la acción es garantía de calidad de ésta. De este modo contribuiremos a aumentar la capacidad de indagación de los docentes sobre su actuación que ha de ser creadora y reflexiva en sus clases, preparándoles para adquirir un nuevo modo de hacer, de sentir y de comprometerse con su trabajo.

Invitaremos a que el profesor anote cuantos acontecimientos considere pertinentes en un diario.

Componentes que orientan el análisis:

ENSEÑANZA CENTRADA EN:

EL PROFESOR (¿Cómo enseña el profesor?).	
LOS ALUMNOS (¿Cómo aprenden los alumnos?).	
METAS	CONTENIDO
MEDIOS	APRENDIZAJE GENERAL
ALUMNO	DENTRO DEL AULA
GRUPO	FUERA DEL AULA

ENSEÑANZA DEL CONOCIMIENTO Y FACILITACION

Para una mejor comprensión de cuantos aspectos hemos mencionado, nos apoyaremos en el **método observacional**, puesto que la observación está en la base de todo ejercicio profesional.

Toda observación exige del observador ciertos requisitos que la hacen válida, entre ellos: Rigor y honestidad intelectual, paciencia, constancia. En algunos casos una larga experiencia o cierto entrenamiento nos ayudarán a entender la conducta ajena y a desarrollar una capacidad de introyección.

LA OBSERVACION COMO METODO

Podemos considerar a la observación como un método, en cuanto que es un procedimiento que sigue una lógica.

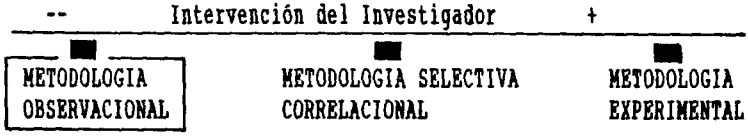
Consiste en la captación de los hechos sin provocarlos. Se complementa con la experimentación donde el fenómeno a observar es

provocado para posteriormente someterlo a medida sistemática.

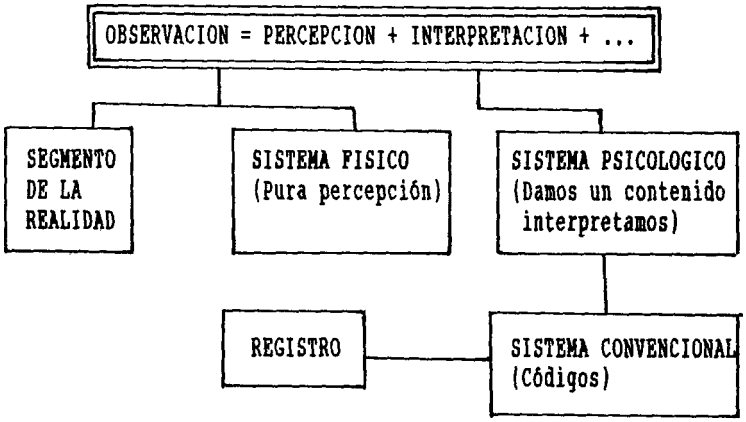
La ciencia comienza con la observación, observación no superficial sino científica:

- Empleo de hipótesis manifiestas .... Obs. Sistemática.
- en ocasiones "obtenidas por azar .... Obs. Casual.

Atendiendo al grado de intervención por parte del investigador, podemos situarla en un contínuo en cuyo extremo opuesto se situarían las metodologías que hacen uso de la experimentación.



Podríamos expresar en términos matemáticos la observación cuya ecuación se compondría, de una **percepción** deliberada del sujeto mediante la Observación directa, junto con una interpretación para ser registrada de forma objetiva y sistemática.



Sólo a través de la observación podemos llegar a la obtención de conceptos con significación objetiva. Por ello se convierte en instrumento básico para el logro empírico de nuestros objetivos.

DIFICULTADES, LIMITACIONES Y RIESGOS DE LA OBSERVACION COMO METODO DE EXPLORACION.-

Aunque gracias a la observación obtenemos la información tal y como ocurre (objetivamente), debemos tener presentes algunas limitaciones en la aplicación de esta metodología.

Limitaciones: Es imposible predecir la ocurrencia espontánea de un suceso con la precisión necesaria para permitirnos estar presentes para su observación. Incluso pueden interferir factores ocultos.

Dificultades:

1.- SELECTIVIDAD NATURAL DE ESTIMULOS.

- Incorrecta percepción por mala ubicación del observador en espacio y tiempo.
- Imprecisión de nuestros medios sensoriales (fatiga, ...)
- Registro muy a groso modo debido a selectividad de la atención o de la memoria.
- Efectos de centración, asimilación, contraste, halo (efectos de expectancia: "tics en el alumno").
- Observaciones anteriores (dependencia de encadenamiento de una observación en un marco de referencia previo). Efecto de anclaje (por el valor inicial de referencia).

2.- Categorización espontánea y estructuración cognitiva del campo de observación. (Introduce una intencionalidad que no existe, predomina la interpretación a la percepción).

3.- FACTORES SOCIALES de la percepción. (Influencias observador/observado).

- Proyección: facilita la identificación entre el observador y la persona observada.

4.- Modificación de los sujetos y de las situaciones por el hecho de su propia observación.

5.- Expectativas, estereotipos y prejuicios, conforman en ocasiones a la persona el: "Efecto Pigmalión" (mi observación es autoconfirmatoria y obliga poco a poco a ser al otro como yo tiendo a que sea).

6.- Obstáculos procedentes del marco de referencia teórico.
- Mala definición de lo que se quiere observar.
- Previsiones y anticipaciones del observador que inducen resultados.

7.- ECUACION PERSONAL DEL OBSERVADOR.
- Descriptivo: minucioso y seco, detallista y analítico.
- Evaluativo : tiende a juzgar e interpretar.
- Erudito : aporta informaciones innecesarias con afán de saberlo todo.
- Imaginativo y poético: falsea datos por distorsión perceptiva.

EL OBSERVADOR IDEAL

a) Orientación y conocimiento de lo que se quiere ver.

b) Estar libre de inclinaciones producidas por nociones preconcebidas y de toda serie de prejuicios, así como de excitaciones, prisas, entusiasmos y juicios morales.

c) Madurez mental, discreción e imaginación controlada.

d) Estar libre de toda fatiga, actitud alerta interesada y activa.

e) Habilidad para pasar desapercibido, sin llamar la atención.

f) Capacidad para escuchar, ver y percibir.

g) Capacidad para escoger las posiciones ventajosas.

h) Habilidades para considerar las interrelaciones de los marcos observacionales con el contexto social, cultural,...

II.- VALOR PEDAGOGICO DE LA OBSERVACION

- Para evaluar en los alumnos el logro de los objetivos.
- Complementa la información procedente de otros medios.
- Ofrece la oportunidad para conocer la conducta real en su ambiente natural.

RECOGIDA DE DATOS EN LA OBSERVACION NO SISTEMATIZADA

Siguiendo un criterio de observación no sistematizado, resulta favorable su puesta en práctica en el lugar y tiempo de ocurrencia de los hechos que nos proponemos obervar. Pero esto no siempre es posible, puesto que motivaría posibles alteraciones en el objeto de nuestra observación:

- Perturbaría la naturalidad de la situación.

- Puede inducir sospechas en la persona observada.

- Las constantes anotaciones podrían interferir la calidad de la observación.

- El observador podría fácilmente perder aspectos significativos de la situación si divide su atención entre observar y escribir.

La mejor forma de recoger las notas es a través de un INFORME escrito, de estilo narrativo, realizado tan pronto como sea posible después de un período de observación, con una relación detallada de

todo lo que se debe recordar de la situación.

En dicho informe se ha de registrar: el lugar y fecha de las anotaciones, los sujetos a quienes afecta fundamentalmente y un breve resumen de lo que abarcan las cosas.

OBSERVACION SISTEMATIZADA O CONTROLADA

Pretende descubrir y precisar con exactitud determinados elementos de conducta que poseen cierto valor predictivo.

Hablamos de observación muy sistematizada cuando el proceso de observación se estructura en categorías de observación definidas con precisión, sobre las que se ordenan todas las observaciones relevantes.

FASES DEL METODO OBSERVACIONAL

1.- Formulación del problema.
2.- Recogida de datos (registro).
3.- Análisis e interpretación de los datos:
   - Probando las hipótesis formuladas.
   - Las hipótesis no cumplidas nos invitan a un replanteamiento del problema.
4.- Comunicación de los resultados.

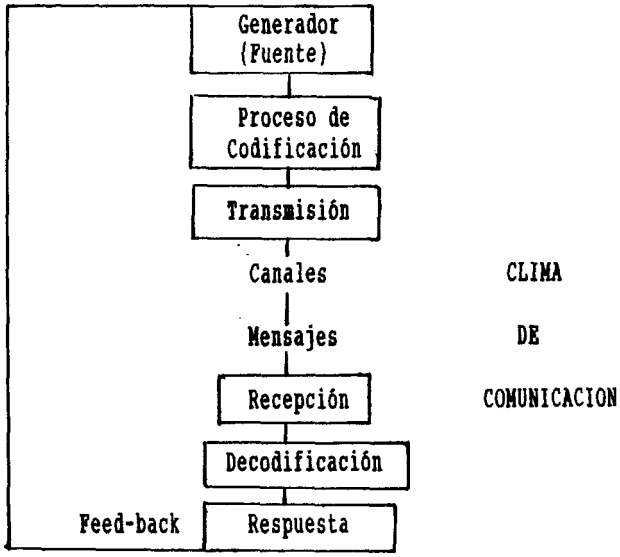
Según FRAISSE (1.970):

- Observación de hechos relevantes.
- Establecimiento de hipótesis sobre las relaciones que pueden existir entre los hechos.
- Verificación de las hipótesis.
- Elaboración e interpretación de los resultados.

III.- METODOLOGIA OBSERVACIONAL APLICADA AL ANALISIS DE LAS RELACIONES SOCIALES EN EL AULA.

El proceso de enseñanza-aprendizaje se explicita en el acto didáctico, configurado fundamentalmente por la comunicación entre profesor y alumno y de éstos entre sí.

Siguiendo a Barker en su concepción de la interacción comunicativa, podemos decir que el ciclo de comunicación es habitualmente iniciado por el profesor como fuente originaria (facilitador) de información y el alumno como ser necesitado de buscar información; así la necesidad de comunicarse puede devenir de un estímulo que afecta a cualquiera de los sujetos que intervienen en el aula, a la vez que se incrementa con la ayuda de medios didácticos, actividades y otras fuentes de estimulación que puedan emplearse. Gráficamente expresa su concepción de la comunicación del siguiente modo:



El creador o fuente emplea a la vez canales verbales y no verbales para transmitir los mensajes y ofrecer la información que desea mediante el empleo de un código y de los canales adecuados, adaptados al código del receptor.

El clima de comunicación es la suma total de influencias sociales, personales y culturales (herencia) presentes y futuras, que caracteriza al conjunto de interacciones que se llevan a cabo, indluenciado por la personalidad, lenguaje y entorno físico.

El análisis de la interacción comunicativa es la interpretación y explicación de los fenómenos de intercambio verbal, no verbal y paraverbal que acontecen en la clase.

Para facilitar nuestra labor estudiaremos por separado los distintos tipos de comunicación que maneja el profesor (sus códigos de expresión: oral, escrito, icónico, gestual,...).

CONDUCTA DOCENTE

C. Verbal: Su estudio y análisis se centrará en el discurso del profesor, a través del lenguaje formalizado de signos orales.

C. No Verbal: Se centra en el estudio de gestos, expresiones, movimientos corporoespaciales, que empleamos al configurar el escenario de las clases.

Tiene una importancia singular puesto que su presencia es permanente a lo largo del discurso frente al carácter parcial que

poseen las otras formas de comunicación.

C. Paraverbal: Analiza las diferentes tonalidades y efectos vibrantes que acompañan el discurso verbal y al clima emotivo-afectivo del discurso que utilizamos.

LA COMUNICACION NO VERBAL

Son muchas las teorías que de una forma asombrosa han tratado el tema de la comunicación no verbal. Podemos resumir su filosofía acudiendo a algunas de sus afirmaciones:

- "El hombre es un ser Multisensorial y algunas veces verbaliza"

- "El cuerpo en sí es un mensaje".
  (por la forma y distribución de rastos)

El mensaje que se transmite por el aspecto personal no sólo se refiere a la persona en sí, también a lo que está diciendo. Aunque a veces el comportamiento no Verbal contradice lo que se está expresando en lugar de subrayarlo.

El ser humano es un gran imitador, sensible a las señales corporales de sus semejantes. Atendiendo a esta última afirmación, vemos la enorme trascendencia que tiene el mensaje por comunicación no verbal en sujetos de corta edad (edad escolar) sobre los cuales el profesor puede proyectarse con gran facilidad.

Veamos a través de un ejemplo concreto, cómo en la vida diaria hacemos uso frecuente de los canales no verbales para comunicarnos.

En la "disposición de galanteo" se ponen de manifiesto algunos rasgos característicos:

- Inflexión muscular (cuerpo alerta), se endereza.
- El rostro deja de ser flácido (tensión facial5.
- La mirada brilla.

- La piel se colorea o se torna pálida.
- El labio inferior se abulta.
- Se modifica el olor corporal.
- Las miradas se hacen rápidas o prolongadas a los ojos del otro.
- La persona a la que se mira insistentemente muestra un ritmo cardíaco alto.

Algunas conductas típicas del hombre:

* Se pasa la mano por el pelo.
* Se estira los calcetines.
* Se toca o recoloca la corbata.

En la mujer:

* Juguetea con el cabello.
* Se retoca la ropa.

Valiéndose del tacto de sustitución:

* Pasa suavemente el dedo por el borde de una copa.
* Hace figuras imaginarias sobre el mantel.
* Se acaricia suavemente el muslo.

La lista podría ser interminable.

Algunas entrevistas filmadas de psicoterapia muestran algunas de estas actitudes:

Así rascarse el pelo, difícilmente es porque nos pique, más bien responde a tensión en el sujeto o a disposición de galanteo. Frotarse la nariz suele querer decir desaprobación. Mostrar la palma de la mano es quizá el signo más sutil ya que pone de manifiesto una entrega por parte de quien lo expresa. También el microespacio que el hombre estructura inconscientemente está invadido de mensajes (comunicación a distancia o en proximidad).

Un sujeto puede expresar muchas cosas mediante su comportamiento ocular:

EMISOR:

- Si mientras habla vuelve los ojos hacia otro lado más de lo habitual, denota que no está seguro de lo que dice o desea modificarlo.

- Si mira fijamente a la otra persona se debe a que le interesa saber cómo reacciona su interlocutor a sus afirmaciones y que además está muy seguro de lo que dice.

REPECTOR:

- Si mira mucho hacia otro lado mientras escucha al otro es porque no coincide con lo que el otro le dice.

- Si mira a la otra persona mientras la escucha, indica que está de acuerdo con ella, o simplemente que le presta atención.

Si las personas se tornan más conscientes de lo que hacen con sus rostros terminarán tomando un contacto más íntimo con sus sentimientos personales (de ahí la importancia de las terapias de grupo). Ello les permitirá alcanzar resultados positivos en sus interacciones relacionales, ser competentes y por tanto hábiles en comportamiento social (no importa tanto lo que dicen sino el modo en que lo dicen; todo ello, claro está, requiere cierto entrenamiento.

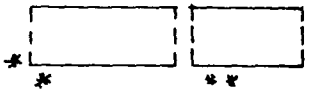
Podemos afirmar que existe una estrecha relación entre la conducta no verbal y la expresión o relación afectiva que el profesor mantiene con sus alumnos.

DISPOSICION Y ESTRUCTURA DE COMUNICACION: MODELO ECOLOGICO.

El espacio determina la estructura de la comunicción, así como la relación que existe entre la distribución espacial y el grado de

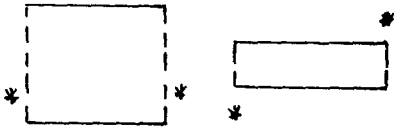
participación. De ahí el interés de la observación de sujetos en diversas situaciones.

a.- MESAS RECTANGULARES: Según si los sujetos se hallan en conversación, cooperación, en actividad separada o en competición podremos expesar cuál será su colocación elegida.



COOPERACION: Hombro con hombro. Ya que así es más fácil compartir el empleo de los objetos utilizados.

COMPETENCIA. Frente a frente.
Diagonalmente opuestos.



b.- MESAS CIRCULARES: Suelen situarse en sillas contíguas los que quieren conversar o trabajar juntos. Para parejas en competencia se eligen puestos diametralmente opuestos para evitar que uno vea el trabajo del otro, y estimular la competitividad. Los que trabajan separadamente eligen puestos entre los que hay una o más sillas vacías.

PROBLEMAS MAS FRECUENTES EN LA COMUNICACION

CANAL MOTOR, COMUNICACION NO VERBAL

- Postura rígida.
- Expresiones faciales inadecuadas.
- Déficit o exceso en contacto visual.
- Aproximaciones o alejamientos corporales excesivos.
- Movimientos estereotipados.

CANAL MOTOR VERBAL.

- Expresión desconectada.
- Alejamiento verbal (vale, vale...).

- Déficit o exceso de lenguaje.
- Latencia rápida o lenta.
- Rizar el rizo (dar vueltas a lo mismo).
- Dar información redundante.
- Habla ilógica.
- Habla rápida.

LA COMUNICACION VERBAL

La conducta docente, por naturaleza, se da en un contexto de interacción social. Vamos a centrar nuestra atención en el **análisis de la interacción didáctica** mediante el estudio del discurso oral que el profesor emplea.

Nuestro objetivo será seleccionar un conjunto de conceptos para describir lo que acontece en el aula y así conocer las destrezas verbales del profesor.

Con ello pretendemos (finalidad):

- Ayudar al profesor a desarrollar y controlar su conducta docente.
- Investigar posibles relaciones entre la interacción del aula y los actos docentes.

Por lo general, los profesores dicen a los alumnos lo que tienen que hacer, cómo hacerlo, cuándo han de empezar y concluir y si lo que hicieron está bien o mal.

Las tendencias actuales de investigación sugieren que los alumnos tienen actitudes más positivas hacia sus profesores y hacia la tarea escolar cuando la interacción en clase cambia hacia una mayor consideración de las ideas del alumno, una mayor iniciativa del alumno y una mayor flexibilidad por parte del profesor.

La interacción es la esencia de la actividad de enseñar y las relaciones sociales que genera el profesor en un aula la esfera

ambiental que potencia o inhibe aquella.

PROCEDIMIENTOS DE CODIFICACION

Atendiendo a la comunicación verbal espontánea, con ayuda de procedimientos de codificación, podremos organizar los datos dentro de un esquema de presentación útil, para después analizar los resultados con vistas al estudio de las pautas o patrones de enseñanza-aprendizaje.

Un sistema válido es el que aplica Flanders en el análisis de la interacción didáctica, compuesto por diez categorías cuyo registro ha de seguir un ritmo preciso homogéneo.

MODELO DE FLANDERS

Flanders (1.977, p.32) manifiesta que "el comportamiento del docente constituye el factor más potente, aislable y controlable que puede alterar las oportunidades reales de aprendizaje dentro del aula y específicamente su conducta verbal".

Este modelo de investigación didáctica eminentemente descriptivo y orientado al conocimiento del discurso verbal del profesor, ha sido ampliamente difundido en los últimos años, y está fundamentado en la interacción verbal entre profesor y alumno, de la cual se derivan distintas categorías.

Con este sistema puede inferirse una estimación del equilibrio relativo entre actividades de iniciación y de respuesta, tomando como base el porcentaje de intervención del profesor, del alumno y silencio o confusión.

Influencia indirecta	1. Acepta los sentimientos de los alumnos. 2. Elogia y alienta 3. Acepta o utiliza ideas de los alumnos.
HABLA EL PROFESOR	
Influencia directa	4. Formula preguntas. 5. Expone y explica. 6. Da instrucciones que el alumno ha de seguir. 7. Crítica o justifica su autoridad.
HABLA EL ALUMNO	
	8. Responde el profesor. 9. El alumno inicia el discurso.
SILENCIO	10. Silencio o confusión.

Flanders considera que la "influencia directa" del profesor tiende a disminuir la libertad del alumno, mientras que la "influencia indirecta" la aumenta (4-8-2).

Los conceptos elementales sobre los que este sistema descansa son los siguientes:

a) Conducta docente: comprende los actos realizados por el profesor que se suceden enla interacción.

b) Acontecimiento: es la muestra de la conducta más breve que puede codificar un observador.

c) Modelo de conducta: es una cadena de acontecimientos que se repiten con frecuencia y son significativos.

d) Interacción en el aula: o cadena de acontecimientos que se suceden continuamente en la clase.

Este sistema de interacción verbal se puede valer de unas posibles plantillas de observación -rejilla- que pemiten valorar numérica y gráficamente los resultados obtenidos.

Una interpretación que se puede dar al uso frecuente de alguna de las categorias expuestas puede ser el siguiente:

2.... El profesor aprovecha la participación de los alumnos.

3.... Refuerza al alumno.
Si la idea no fuese reconocida como la emitida por el alumno la registraremos en la categoría 5.

4.... Las preguntas codificadas con la categoría 4 son invitaciones genuinas a la participación en clase.
Hemos de distinguir entre preguntas abiertas y preguntas cerradas, estas últimas limitan la participación de los alumnos.

6 y 7 El uso frecuente de estas categorías indica un claro predominio de intervenciones del profesor (necesidad de supervisión). Ello creará poco a poco niveles de dependencia en los alumnos. En 7 además va implícita alguna recriminación. Ambas categorías se emplean para indicar una supervisión y directividad, más bien cerradas por parte del profesor.

8 y 9 La frecuencia en estas categorías aumenta cuando los alumnos se sienten libres para expresar sus ideas.

10... Las pausas producidas pueden interpretarse como confusión no productiva o bien como análisis reflexivo y por tanto productivo.

FINALIDAD DEL ANALISIS DE LAS INTERACCIONES DIDACTICAS:

* Una mejora de los procedimientos de enseñanza.
* Para la preparación de futuros profesores.
* Para la predicción de los resultados de la educación.

Los análisis de interacciones pueden suministrar información acerca de la comunicción que en un momento dado existe, pueden ayudar a identificar alternativas que el profesor desearía ensayar, pueden proporcionar datos para comprobar si determinado cambio ha tenido lugar o no y pueden convertirse en punto de referencia para estimar si el cambio dado constituyó una mejora o no.

A medida que la enseñanza va ganndo en afectividad, el repertorio de patrones conductuales se amplia, las variaciones de las frecuencias registradas parecen casi infinitas, resultando todo el proceso, en su conjunto, más flexible, creativo y difícil de describir.

Los análisis interactivos han superado la descripción de rasgos de interacción verbal ahondano en la relación entre la interacción y el desarrollo cognitivo del alumno.

Su objetivo es estimular a los maestros para que impulsen la capacidad cognitiva de sus alumnos, superando procesos anteriores, a fin de que logren interpretar e inferir consecuencias de lo estudiado, llegando incluso a predecirlas.

Una perspectiva nueva y de gran vitalidad es la <u>etnografía del habla</u>, preocupada por descubrir la intención subyacente al empleo del lenguaje, detectando su sentido en situaciones concretas. Estudia el lenguaje en su estrecha interrelación con los contextos y ambientes en que se genera.

<u>SISTEMAS DE CATEGORIAS</u>

El proceso de observación se estructura en <u>categorías de</u>

observación definidas con precisión, sobre las que se ordenan todas las observaciones relevantes.

En el caso que analicemos la comunicación verbal, a partir de un transcurso narrativo, vamos a una lista de rasgos (unidades de observación o conducta: fragmentos dentro de un flujo de conducta. Deben tener sentido en sí mismo) y de ella pasaremos a categorizar. Con la categorización agrupamos las conductas (taxonómicamente5 de manera exhaustiva y excluyente.

Para que nuestra investigación sea más completa, tendremos presentes los niveles verbal, no verbal y para verbal y así clasificar conductas prototípicas que permanecen dentro de una misma categoría.

ESTRUCTURACION DEL SISTEMA DE CATEGORIAS: FASES.

A.- Elaboración de una lista de rasgos (pura observación directa con registro narrativo).

B.- Agrupamos esos rasgos en tantos grupos como actividades homogéneas puedan hallarse.

C.- Encontrar criterios finos de clasificación.

La identificación del discurso del profesor en el aula, analizando los tipos de comunicación empleados (V., N.V., P.V.), nos descubre la relación específica descrita y aplicada por el profesor en su aula.

Interdependencia: RELACION SOCIAL — ESTILO DE COMUNICACION

Con ello podemos elaborar mapas matrices descriptivo-interpretativos de las relaciones y discursos correspondientes.

En nuestro estudio podemos estructurarlo en las relaciones que presentadas de un modo antitético responden a la identidad de cada aula y la situación social generada, recogiendo así los extremos de un contínuo:

- Seguridad	- Inseguridad
- Satisfacción	- Insatisfacción
- Acercamiento	- Rechazo
- Cooperación	- Competitividad
- Empatía	- Incomprensión Agresividad
- Autonomía	- Dependencia
- Actividad	- Pasividad
- Igualdad	- Desigualdad

Siguiendo las relaciones expuestas y atendiendo a una observación sistematizada centrada en el análisis de las relaciones sociales en el aula, podemos iniciar nuestra investigación con la elaboración de las hipótesis que guiarán nuestra labor.

HIPOTESIS.

Para ser más precisos consideramos:

Que **la existencia de un clima escolar caracterizado por las relaciones de cooperación, participación, empatía, igualdad, autonomía,..., favorecen la formación de actitudes correspondientes, así como el desarrollo cognitivo en los alumnos; no siendo así en el caso opuesto donde las categorías que resaltan giran en torno a un clima donde la competitividad, pasividad, desigualdad, dependencia,..., marcan la dinámica peculiar del aula.**

PROCEDIMIENTOS PARA LA RECOGIDA DE DATOS.

Entre los procedimientos empleados para la recogida y comprensión de las relaciones sociales destacamos:

El diario es la descripción y narración interpretativo personal que el profesor realiza de su propia biografía profesional.

EL CUESTIONARIO.

Es un instrumento conformado por un conjunto de series de preguntas, a responder por escrito, sobre una problemática previamente determinada que constituye objeto de investigación.

Son condiciones a respetar en su elaboración:

- Delimitación clara del problema a investigar y sus aspectos o atributos.
- Construir los indicadores para la redacción de los items o preguntas, que deben ser claras y lo más breves posible, distinguiéndose entre cerradas y abiertas.

Esta técnica no está exenta de crítica: este tipo de pruebas sitúan al encuestado ante una serie de preguntas que pueden ser totalmente nuevas para él y que, ante la necesidad de tener que dar una respuesta, éste contesta de forma caprichosa. Si el alumno no se ha planteado hasta ese momento los interrogantes que aparecen en el cuestionario, la misma formulación de la pregunta puede orientar o motivar un tipo de respuesta.

Entre sus ventajas destaca la de poder enfrentar a todos los sujetos a un mismo instrumento estandard y la posibilidad de recoger datos de muestras amplias (ahorra tiempo). Además de su economía, destacaríamos entre sus ventajas, la de permitir obtener información directa sobre el problema a investigar y la facilidad para el análisis de la misma (registro y codificación de datos). Uno de sus aspectos negativos radica en no poder abarcar todos los aspectos del problema.

Tres aspectos nos pueden ayudar a evaluar las posibilidades de esta técnica: las características del estudio, el tipo de cuestionario y su uso conjunto con otros instrumentos de recogida de

información. Es muy importante que en los cuestionarios el alumno justifique sus razonamientos, de ahí que hayan sido muy criticados los cuestionarios de elección múltiple y los de verdadero o falso, por el alto nivel de inferencia que ha de realizarse para la interpretación de los datos. En el extremo opuesto a este tipo de cuestionarios, se encuentran aquellos que constan de una serie de preguntas abiertas, a menudo generales, que piden al niño simplemente que exprese sus ideas o que realice algún dibujo sobre el tema que se trate.

Así pues, podemos mejorar los cuestionarios tradicionales, elaborando modalidades más flexibles y adaptadas a los datos que se pretenden recoger y al tiempo y posibilidades de los que disponemos; de ahí la conveniencia de utilizar el cuestionario de forma combinada con otras técnicas de registro como la entrevista o la observación. Es frecuente comenzar realizando una serie de entrevistas, cuyos datos servirán para construir, en un segundo momento, un cuestionario sobre el tema.

LA ENTREVISTA estructurada y en profundidad, como manifestación expresa de la realidad vivida de los agentes del aula.

Entendemos por entrevista, una conversación dirigida a un propósito. Gracias a ella podemos obtener una muestra de cómo es el razonamiento de la persona con la que conversamos, ya se trate de profesor o alumnos con los que apliquemos esta técnica.

Para MEDINA RIVILLA (1989) consiste en "una técnica de análisis de la realidad basada en el intercambio comunicativo entre dos o más personas".

Las preguntas han de elaborarse con cuidado de tal manera que su formulación no sugiera un tipo de respuesta o ponga al entrevistado en situaciones tan desconocidas para él, que pueda responder caprichosamente.

El entrevistador ha de cuidar su comportamiento para que el

entrevistado no perciba la situación como si se tratase de un examen oral.

Las entrevistas se realizarán en un lugar aparte del aula, o en el aula cuando esté vacía. Durante las entrevistas podemos, en primer lugar, utilizar el cuestionario que previamente ha podido cumplimentar el entrevistando para que nos proporcione información más detallada, y en segundo lugar, introducir otras cuestiones que nos sean de interés. Tanto en la entrevista como en el cuestionario debemos tener cuidado con el lenguaje.

Ventajas e inconvenientes de la Entrevista:

Esta técnica ofrece sus ventajas: es aplicable a personas con bajo nivel cultural, propicia la creación de un clima de confianza entre entrevistador y entrevistado, permite matizar o enriquecer la información haciéndola más válida.

Entre sus inconvenientes, pueden citarse: su carácter no anónimo, y la mayor dificultad a la hora de registrar y codificar datos, aunque los actuales medios tecnológicos han paliado en parte esta última dificultad.

EL REGISTRO.

Consiste en la anotación, por un observador, de los acontecimientos más relevantes ocurridos en una realidad observada. Es una técnica difícil, ya que exige un ejecutor preparado para distinguir lo importante de lo trivial y, además, por la tendencia del observador a introducir en los hechos observados sus propias interpretaciones. Este sesgo es susceptible de corregir mediante las escalas de observación, pero sus deficiencias están en que se pueden pasar por alto muchos comportamientos relevantes, no recogidos en el instrumento. Además a ello se une el que pueden restar espontaneidad a los comportamientos, con las consecuencias que supone para la fiabilidad de los resultados.

La observación directa y participativa: es mirar atentamente la realidad que deseamos conocer, describiéndola, narrándola e interpretándola.

En la práctica tiende a ser una combinación de métodos o más bien un estilo de investigación. La idea central de la participación es la penetración de las experiencias de los profesores y alumnos dentro del aula.

Se trata de un procedimiento directo de recogida de datos en el que el investigador debe integrarse en la vida de los grupos que estudia, compartiendo al máximo sus actividades, con el objeto de comprenderlas mejor. En la observación participante el investigador puede llegar a implicarse incluso a nivel personal.

Las técnicas más habituales son las listas de control y las escalas de valoración o calificación y los relatos. Entre la primera categoría tendríamos listas de enunciados que enumeran los distintos componentes de la conducta o dimensión que se va a observar. Su principal ventaja es su facilidad de uso y la objetividad de los registros que ofrecen buenas perspectivas de análisis posterior. Las escalas no difieren mucho de las listas de control, salvo que las anotaciones no sólo indican la presencia de una conducta, sino que la valoran. En la técnica de los relatos se cuenta en forma de narración el desarrollo de lo que se desea observar. El observador relata lo que ve.

REGISTROS MEDIANTE MEDIOS AUDIOVISUALES. (Vídeo, magnetófono, televisión): son técnicas más objetivas y que captan un gran número de mensajes, pero de excesivo coste y, además, codifican escasamente la información que facilitan (introduciendo con ello el riesgo de la subjetividad).

La grabación directa, mediante medios técnicos, de la realidad del aula tal como se desarrolla, lo que permite reproducir y comprender los sucesos complejos que tienen lugar en ella.

A partir de aquí la investigación seguiría las siguientes líneas de intervención:

PROCESO DE INVESTIGACION

1. Contacto
2. Observación.
3. Grabación.
4. Visionado.
5. Transcripción.
6. Entrevista y encuesta al profesor.
7. Entrevistas y cuestionarios a los alumnos.
8. Análisis cuantitativo.
9. Reunión con los profesores.

IV.- MODELO DE FORMACION DEL PROFESORADO CENTRADO EN LA INTERACCION COMUNICATIVA EN EL AULA.

Hemos podido contemplar durante nuestras observaciones el hecho de que el establecimiento y mantenimiento de relaciones positivas del profesor con los alumnos puede lograrse de muy diversas formas:

- Suponiendo un alto nivel de motivación en el alumno.

- Teniendo buena intuición para organizar lecciones y ejemplos que maximicen el interés de los alumnos completando estos planes con lecciones adaptadas a las diferencis de personalidad y de capacidad de cada alumno.

- Conociendo las relaciones existentes entre los alumnos, preocupándose por el bienestar del alumno como persona, de un modo coherente.

- Evitando temas y situaciones que normalmente producen hiperexcitación o aburrimiento, así como situaciones que escapen del control.

Algunas de las advertencias que los profesores asumieron para no caer en situaciones que pudieran afectar a su buena labor podemos resumirlas en algunas "profecías que se autocumplen":

- Las expectativas del profesor pueden tener un efecto real sobre los logros de los alumnos.

- el profesor puede transmitir sus expectativas al alumno, que adopta los mismos constructos y adapta su conducta de acuerdo con ellos.

- El profesor se comporta con respecto al alumno de acuerdo con sus expectativas y, por tanto, influye directamente sobre lo que el alumno puede hacer.

- El autoconcepto del alumno tiene menos probabilidades de ser influido por la actitud del profesor allí donde el alumno tiene una autoapreciación bien establecida.

Para el logro de un clima social como el propuesto en el cual se pueda elaborar un modelo de investigación del alumno consideramos abarcar los siguientes aspectos sin los cuales no podría llevarse a cabo.

* Partiremos de la experiencia vivida de los alumnos, incorporando la investigación como tarea habitual.

* Presentaremos el conocimiento desde una perspectiva globalizadora que lo integre.

* Convertiremos la enseñanza en una tarea de descubrimiento e indagación permanentes.

* El aprendizaje será un proceso activo y singular que exigirá una permanente adaptación y crítica de nuestros alumnos.

* Propondremos actividades que estimulen la capacidad investigadora.

* Desarrollaremos una gama de objetivos innovadores que promuevan el esfuerzo de crítica.

* Se incorporará la autoevaluación de los alumnos y la heteroevaluación del equipo de trabajo.

* Se modificará la disposición del aula, que será flexible en función de las actividades que en ella se realicen para sí permitir un mejor conocimiento de los alumnos en interacción.

Estas y otras propuestas suponen una clara modificación de la dinámica de la clase y del modo de acceder al conocimiento dando prioridad a la comunicación y al esfuerzo personal de los alumnos.

Llegados a este punto podemos concluir diciendo, que la influencia de la actuación del profesor en la motivación y el aprendizaje de los alumnos es evidente.

Cada profesor se auto-proyecta en el grupo, tiene que presentar cierta confianza, siendo sincero consigo mismo. Para no distorsionar una buena relación en el aula debe actuar en el momento preciso, decidir lo que va a decir, utilizar un vocabulario preciso y adecuado y estimular la reflexión y espíritu crítico en los alumnos así como su creatividad.

La vida en el aula configura un marco específico de relaciones tanto conscientes como semiinconscientes, voluntarias u obligadas, propiciadoras o inhibidoras. La actuación del profesor no ha de orientarse exclusivamente a la realización de la tarea instructiva, que no se puede descuidar ni infravalorar, sino realizar con el mayor rigor científico y el más acertado proceder metodológico, pero no puede ni obviar, ni desconocer el predominio que en aquélla tiene la esfera relacional humana, que se configura en la realización de la tarea docente, que la influye y determina y que en su propio devenir configura una esfera relacional específica.

El modelo social es fuente de cambios en el sujeto no porque determine una forma de pensamiento a imitar, sino porque estimula la evolución del niño en el sentido de su desarrollo natural.

Desde la perspectiva sociogrupal que apoyamos, la interacción como compañeros claramente permite construir la propia identidad en el sistema escolar. Los jóvenes se constituyen en grupo y se convierten en críticos del adulto y reformadores de lo establecido. El pertenecer a un grupo le permite aprender a soportar la exclusión, a oponerse a la autoridad cuando ésta es injusta y desarrollar un sentido superior de comunidad necesario para una correcta participación democrática.

Con esta investigación una de nuestras muchas pretensiones a sido favorecer el desarrollosocial del alumno a través de la interacción con sus compañeros a través de un modelo de intervención educativa.

Tenemos conciencia de la limitación y provisionalidad en cuanto queda abierta nuestra investigación a todo tipo de sugerencias. Esperamos que el contraste sucesivo entre observadores y agentes de la tarea educativa nos permita ir perfilando el instrumento más apropiado, así como los modelos más oportunos en este campo.

V.- BIBLIOGRAFIA

ANGUERA, M.T.: Metodología de Observación en las Ciencias Humanas. Cátedra, Madrid, 1982.

ANGUERA, M.T.: Manual de Prácticas de Observación. Trillas, Méjico, 1982.

ANNE-NELLY, PERRET-CLEMONT: La construcción de la inteligencia en la ineracción social. visor, Madrid, 1984.

BELTRAN LLERA, J.: "La interacción educativa: expectativas, actitudes y rendimiento". Revista de Pedagogía, nº 172, Madrid, 1986.

BLUMER, H.: Symbolic Interactionism: Perspective and Method. Englewood Cliffs, N.J. Prentice Hall, 1969.

CARR, W y KEMMIS, S.: Teoría crítica de la enseñanza. Martínez Roca, barcelona, 1988.

CONTRERAS DOMINGO, J.: "De estudiante a profesor. Socialización y Aprendizaje en las Prácticas de Enseñanza". Revista de Educación, nº 282, pp. 203-231, 1987.

DAVIS, F.: La comunicación no verbal.

DELAMONT.S.: La interacción didáctia. Cincel-kapelusz, Madrid, 1984.

DE LANDSHEERE, G.: La formación de los enseñantes del mañana. Narcea, Madrid, 1979.

DE LA TORRE, S.: "La comunicación no verbal altera los mensajes recibidos en el aula". Revista enseñanza, nº 2, 1984.

DIAZ AGUADO, Mª J.: El papel de la interacción entre iguales en la adaptación escolar y el desarrollo social. M.E.C., Madrid, 1986.

DOYLE, W.: "La investigación sobre el contexto del aula: Hacia un conocimiento básico para la práctica y la política de formación del profesorado" Rev. Educación nº 277, 1985.

ELLIOTT, J.: "Las implicciones de la investigación en el aula para el desarrollo profesional". Seminario de Formación celebrado en Málaga.

ELLIOTT, et al.: Investigación-acción en el aula. Valencia, 1986.

FERNANDEZ Y SANCHO: "Análisis de la interacción ambiental en el aula". Revista Infancia y Aprendizaje, nº 16.

FLANDERS, N.A.: Análisis de la interacción didáctica. Anaya, Madrid, 1977.

FILSTEAD, W.J.: "Métodos cualitativos", en COOK, T.D. y REICHARDT; Ch.: Métodos cualitativos y cuantitativos en investigación evaluativa. Morata, Madrid, 1986.

FREINET, C.: ¿Cuál es el papel del maestro?, ¿Cuál es el del niño?. Laia, barcelona, 1972.

FULLAN, M.G.: "Implementing educational change: What we Know". Pepert for the World bank seminars, planning for the implementation of educational change, 1987.

GIMENO, J.: "El profesor como investigador en el aula. Un paradigma de formación de profesores". En Educación y Sociedad, Vol.2, nº1, pp. 42-55, 1983.

GIMENO SACRISTAN, J.: "La formación del profesor en la Universidad. Las Escuelas de Formación del Profesorado de EGB". Revista de Educación, nº 269, pp. 77-100, 1982.

GIMENO SACRISTAN, J. y FERNANDEZ PEREZ, M.: La formación del profesorado de E.G.B. Análisis de la situación española. M.I.U., Madrid, 1980.

GOODMAN, J.: "Reflexión y formación del profesorado: estudio de casos y análisis teórico". Revista de Educación, nº 284, pp. 223-244, 1987.

HARGREAVES, D.: Las relaciones interpersonales en la educación. Narcea, Madrid, 1979.

HEINEMANN, P.: Pedagogía de la comunicación no verbal. Herder, Barcelona, 1980.

IMBERNON, F.: La formación del profesor. El reto de la reforma. Laia, barcelona, 1987.

KIAMII, K.: "La Autonomía como objetivo de la Educación: implicaciones de la Teoría de Piaget". Infancia y Aprendizaje, nº 18, pp. 3-32, 1982.

LERENA, C.: Reprimir y liberar. Crítica sociológica de la educación y cultura contemporánea. Akal, Madrid, 1983.

LEWIN,K.: El niño y su ambiente. Paidós, Buenos Aires, 1965.

MEDINA RIVILLA, A.: "Elaboración de un modelo didáctico: bases para la realización eficiente de la tarea docente". Revista Española de Pedagogía,nº 157, pp. 75-103, 1982.

MEDINA RIVILLA, A.: Didáctica e Interacción en el Aula. Cincel, Madrid, 1989.

MEDINA RIVILLA, A.: Educación de actitudes cooperativas mediante dinámica de grupos en 2ª etapa de E.G.B. Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1979.

MEDINA RIVILLA, A.: "El clima social del Centro y del aula"

MARTIN MORENO CERRILLO, Q.: "Organizaciones educativas". UNED, Madrid.

MEDINA RIVILLA, A. y SASTRE, M.: "Iniciación a la investigación Didáctica: Seminarios en régimen tutorial aplicando los supuestos teóricos que plantean las asignaturas del currículum". Primer Simposium Internacional de Didáctica. Murcia, 1982.

MEDINA RIVILLA, A. y DOMINGUEZ GARRIDO, Mª C.: La formación del profesorado en una sociedad tecnológica. Cincel, Madrid, 1989.

NASH, P.: ¿Qué ocurre en las aulas?. Centropress, Madrid, 1977.

NASH, P.: Libertad y autoridad en la educación. Pax, Méjico, 1968.

PALACIOS, J.: "Tendencias contemporáneas para una escuela diferente". Cuadernos de Pedagogía nº 51, pp.3-19, 1979.

PEREZ GOMEZ, A.: "Paradigmas contemporáneos de investigación didáctica", en Gimeno, j. y Pérez, A.: La enseñanza: su teoría y su práctica. Akal, Madrid, 1983.

PORLAN ARIZA, R.: "El maestro como investigador en el aula. Investigar para conocer, conocer para enseñar", Investigación en la Esuela, nº 1, pp. 63-69.

SANTOS GUERRA, M.A.: "La escuela, cárcel de los sentimientos", en Revista Española de Pedagogía, nº 148, 1980.

SANTOS GUERRA, M.A.: El marco curricular en una escuela renovada. Ed. Popular, Madrid, 198.

SANTOS GUERRA, M.A.: Investigar en organización. EAC, Servicio de publicaciones de la Universidad de Málaga, 1990.

SCHÖN, D.A.: The reflective practitioner. How professionals in action. Londres. Temple Smith, 1983.

STUBBS, M. y DELAMONT, S.: Las relaciones entre profesor y alumno. Oikos tau, barcelona, 1978.

TOESCA, Y.: La Sociometría en la Educación Básica. Narcea, Madrid, 1974.

ZEICHNER, K.M.: "Alternative paradigms of teacher education". Rev. Jornal or Teacher Education, Vol. 34, nº 3, pp. 3-9, 1983.

WOODS, P.: La escuela por dentro. La etnografía en la investigación educativa. Paidós/MEC, Barcelona, 1989.

EL ABLATIVO INSTRUMENTAL LATINO. Identificación de genérico y específico

Virgilio Muñoz Sánchez

EL ABLATIVO INSTRUMENTAL LATINO. Identificación de genérico y específico.

Virgilio Muñoz Sánchez

RESUMEN

En las clasificaciones, hay tendencia a denominar con el nombe genérico una de las especies. Este trabajo considera ese hecho en líneas generales, y en el campo concreto de la lingüística; por fin analiza en latín específicamente el ablativo instrumental. Selecciona cinco gramáticos representativos españoles y europeos; de ahí deduce que el instrumental en la gramática latina es básicamente "de medio" y "sociativo o de compañía", y ambos pueden ser mirados desde dos puntos de vista distintos: el recto o concreto, y el figurado o abstracto.

SUMMARY

In the clasifications, there is a tendency to denominate one of the species with the generic name. This work considers that fact in general lines, and in the concrete field of linguistics; finally it analyses specifically the instrumental ablative in Latin. It chooses five representative Spanish and European grammarians; from this, it deduces that in Latin grammar the instrumental case, denotes basically both means and company; and both can be seen from two different points of view: the right or concrete one, ande the figurative or abstract one.

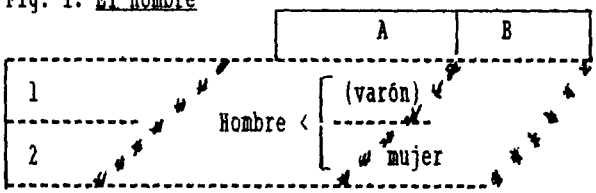
I. LA IDENTIFICACION DE GENERICO Y ESPECIFICO

1. EN GENERAL

1.1. No es infrecuente que en una clasificación se denomine con el nombre genérico a una de las especies, si éstas son solamente dos; y en consecuencia terminan por confundirse e identificarse el nombre genérico y el de la especie por el que aquél se utiliza.

1.2. Ejemplos de esto los podemos ver en campos ajenos a la propia lingüística; así de las dos especies del hombre: varón y mujer, identificamos el nombre genérico hombre con el específico varón, frente al otro específico mujer (fig. 1).

Fig. 1: El hombre

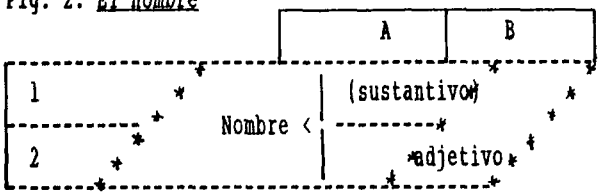


Esta clasificación, frente a la primitiva división del hombre en 1.varón y 2.mujer, se ha convertido en A.hombre (identificado con varón, que apenas se utiliza) y B.mujer.

2. EN LA LINGÜISTICA

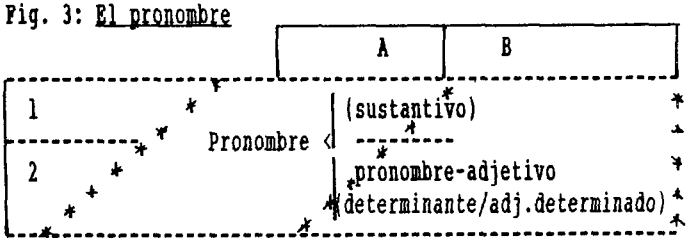
2.1. Es llamativa la confusión del genérico nombre con el específico substantivo frente a adjetivo (fig.2), en que, paralelamente al caso de hombre, la primitiva división en 1.substantivo y 2.adjetivo, se ha convertido en A.nombre (identificado con substantivo, denominación a la que sustituye normalmente) y B.adjetivo.

Fig. 2: El nombre



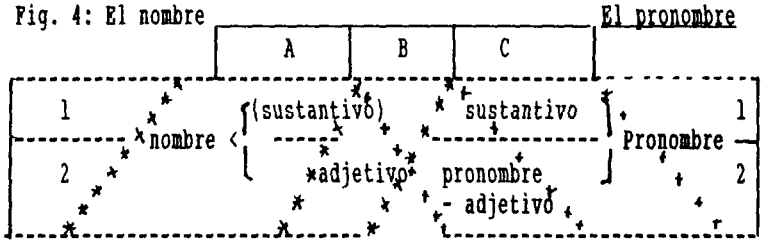
2.2 A veces convergen dos clasificaciones, con diversas soluciones. Consideremos la del pronombre, en paralelo a la del nombre (fig.3), en la que prevalece la denominación genérica de pronombre sobre la específica de substantivo, mientras se rehúye el término adjetivo para el pronombre, usándose en su lugar otras más descriptivas.

Fig. 3: El pronombre



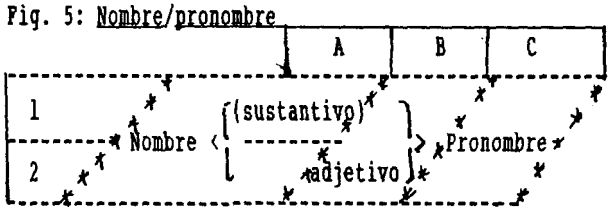
2.3. Consideremos las clasificaciones de nombre y pronombre en conjunto (fig.4). Al coincidir las clasificciones de uno y otro en las denominaciones substantivo y adjetivo, la primera de éstas, la de substantivo, queda prácticamente en desuso -cuando se utiliza es con el sentido de nombre susbtantivo-; y la denominación de adjetivo se usa para significar nombre adjetivo. Por tanto, para significar pronombre substantivo, se utiliza simplemente pronombre, en oposición a nombre, y con el sentido de pronombre adjetivo se usan el término determinante, o los complejos pronombre adjetivo, o adjetivo determinativo.

Fig. 4: El nombre — El pronombre



2.4. De forma más simple y usual, esta doble clasificación convergente queda reducida a una de tres términos: nombre --n. substantivo--, adjetivo --n. adjetivo--, y pronombre--prn. substantivo y adjetivo sin distinción terminológica-- (fig.5).

Fig. 5: Nombre/pronombre



3. EN LA GRAMATICA LATINA: EL INSTRUMENTAL

3.1. Una de las peculiaridades del latín, que lo acerca y diferencia al mismo tiempo de sus lenguas hermanas es el sincretismo de algunos casos indoeuropeos, en particular los que confluyen en el ablativo latino. Aquí vamos a examinar uno de los casos i.e. que fueron a parar al ablativo, y lo haremos desde el latín: el instrumental.

3.2. El instrumental en la gramática latina se divide en "de medio" y "sociativo o de compañía"; y ambos pueden ser mirados desde dos puntos de vista: el recto o concreto y el figurado o abstracto.

3.3. Pero para explicar nuestra visión del instrumental, tenemos

que revisar primero las teorías de nuestros gramáticos más conocidos, y de ellos vamos a hacer una cala.

De acuerdo con Antonio tovar, cuando dice en el prólogo a su Sintaxis (1) "es la sintaxis una de las actividades humanas donde sólo el trabajo de siglos sobre una tradición gramatical ha conducido a resultados poco a poco nuevos", considero que no sólo no debe haber límite temporal en la revisión de teorías y autores que nos han precedido, sino que incluso conviene de vez en cuando retroceder, por si podemos rastrear algo dejado en el olvido, que nos aclare las tendencias actualmente vigentes.

Desde la más antigua tradición gramatical existe la tendencia a la prolijidad de divisiones, pero es con la neo-gramática del precedente siglo, cuando se tiende al infinito en las subdivisiones, tendencia viva en gran medida en muchos de los gramáticos posteriores hasta nuestros días, sólo contrarrestada por el estructuralismo y sus más fieles seguidores.

Dejando de un lado la cuestión del sincretismo de los tres casos indoeuropeos que confluyen en el ablativo, nos limitaremos en el campo del latín al llamado instrumental. En él, como en los demás casos, se han distinguido numerosos valores. Recojo las divisiones y términos de algunos de los manuales más conocidos y utilizados entre nuestros estudiosos, suficientes para nuestro propósito, si tenemos en cuenta que ellos nos remiten constantemente a los gramáticos más eximios (2).

---

(1). A.Tovar, Gramática histórica latina. Sintaxis, Madrid 1946
(2). Divisiones y nomenclaturas de nuestros más significativos gramáticos de lengua española: A. Tovar, o.c., pgs. 50-59, 96-97 4per), 102 (cum); M.Bassols de Climent, Sintaxis latina, 2 vol., Madrid 1956 (2ª reimpr. Madrid 1967), vol.I pgs. 124-125, 128-145, 427-8 (per), 254-5 (cum); L. Rubio - T. González Rolán, Nueva ...

II. CLASIFICACIONES DE LOS VALORES DEL INSTRUMENTAL

En la exposición de las clasificaciones particulares de cada autor, sigo escrupulosamente el sentido de las originales. No obstante, las resumo, reagrupo y numero, alterando su presentación sólo en la medida en que ello puede facilitar su cotejo aquí y en los originales.

Puede entenderse excesivo el texto que presento de cada autor. he creído que será útil ver la intrincada maraña de términos, divisiones y subdivisiones, y necesario para poder hacer la comparación de diversos puntos de vista, y de este modo intentar unificar criterios.

A. CLASIFICACION DE ANTONIO TOVAR

1.- El ablativo de comparación. K.Van der Heyde, REL 8 (1930) 234, ha considerado que a veces ... sería un sociativo. Löfstedt una expresión de semajanza.

2.- Instrumental propiamente dicho (de medio o instrumento).

2.1. No se aplica más que a cosas.
2.1.1. Con expresiones que indican funciones del cuerpo y el alma;
2.1.2. Con verbos que significan "vestir, adornar; disfrutar, proveeer, instruir; atacar, luchar; sacrificar, manar, fluir; llenar; alimentar, vivir; tocar un instrumento musical";

(2 ...) gramática latina, Madrid 1965, pgs. 149-155; y divisiones y nomenclaturas que aparecen en los manuales de nuestro entorno geográfico más utilizados entre nuestros estudiosos: F.Blatt, Précis de syntaxe Latine, Lión-París 1952, pgs. 92-102, 104-108; A.Ernout - F.Thomas, Syntaxe latine, París 1953 (3ª rpr. París 1964),pgs.86-96.

2.1.3. Con los verbos fieri, sum, facere.
2.1.4. Con expresiones fijadas y de lenguajes técnicos.
2.1.5. Con adjetivos, a partir del participio en -tus, después en -bilis, y de manera analógica con otros. Y también con sustantivos verbales.

2.2. Con personas se usa el acusativo con per, pero es muy antiguo el uso de la construcción del instrumental con cum con nombres animados, especialmente personales.

3.- Son variedades del instrumental de medio, proceden de él o se relacionan con él

3.1. El ablativo agente, se encuentra a veces sin la proposición ab cuando predomina el aspecto sociativo o instrumental.
3.2. El ablativo de agente impersonal, así llamado por B.M.ALLEN Class. Journal 22-1926 pg.50, tipo his rebus adducti, es intermedio entre el agente y el de causa.
3.3. El ablativo de causa tiene una íntima relación con el instrumental de medio.
3.4. El ablativo de referencia o de limitación (ablatiuus respectus) procede del ablativo de instrumento.
3.5. El ablativo etimológico o descriptivo es una variedad del instrumental.
3.6. El ablativo sociativo o comitativo (a veces llamado militar) es variedad importantísima del instrumental.
3.6.1 Suele ir sin cum cuando va acompañado de adjetivo
3.6.2 Con cum cuando va sin complemento.

3.7. El ablativo de circunstancia acompañante (identificado por muchos con el ablativo de modo) está relacionado con el comitativo. Con y sin cum, como el sociativo.
3.8. El ablativo de cualidad. Sin cum, pero a veces con la preposición.
3.9. El ablativo de precio se puede derivar del de medio.
3.10. El ablativo de medida.

3.11. El ablativo absoluto en su origen es un instrumental.

3.12. El ablativo de extensión en el espacio, o prosecutivo es una variedad del instrumental.

3.13. El ablativo de situación, o ablativo local se vio muy influido por el instrumental de extensión o prosecutivo.

3.14. El ablativo temporal es también local en su origen.

B. CLASIFICACION DE FRANZ BLATT

ABLATIVO ADVERBAL

1.- El ablativo que expresa la segunda parte de una comparación, en tanto que designa la causa motriz de la acción (ablatiuus causae mouentis), puede ser considerado a la vez como de punto de partida y de instrumento.

2.- El ablativo que expresa una circunstancia concomitante (ablatiuus modi):

2.1. Sin adjetivo ni preposición.

2.2. Con adjetivo sin preposición. La preposición no es obligatoria cuando el sustantivo está acompañado de un adjetivo.

2.3. Sin adjetivo con preposición. La mayor parte de los sustantivos llevan preposición si van sin adjetivo.

2.4. Con adjetivo con preposición.

3.- El Ablativo descriptivo hay que explicarlo a partir del ablativo de la circunstancia concomitante.

4.- El ablativo instrumental tiene un límite impreciso con el ablativo como sociatiuus o comitatiuus.

4.1. El medio o el instrumento puede ser:

4.1.1. Una cosa concreta.

4.1.2. Una noción abstracta.

4.1.3. Personas, quizás consideradas como cosas.

4.2. Modalidades de sentido del ablativo instrumental:
4.2.1. De precio (ablatiuus pretii).
4.2.2. De norma (ablatiuus normae).
4.2.3. De medida (ablatiuus mensurae).
a) para indicar la distancia;
b) para indicar la diferencia.
4.2.4. De relación (ablatiuus respectus o limitationis)
4.2.5. De abundancia (ablatiuus copiae).

4.3. El ablativo de medio en sentido amplio se construye:
4.3.1. Con los verbos potior, fungor, fruor, uescor, utor.
4.3.2. Con opus est, por analogía con usus est.

5.- El ablativo de camino por donde se anda (ablatiuus uiae) une los dos empleos, instrumental y locativo, del ablativo.

6.- El ablativo absoluto expresa la circunstancia concomitante, el medio, el tiempo, o cualquier otra modalidad.

ABLATIVO ADNOMINAL

Se construyen en ablativo ‹instrumental› dependiente de un nombre:

7.- El punto de vista según el que se da un juicio (ablatiuus normae)
8.- El segundo término de una comparación.
9.- Las cualidades de seres vivientes.
10.- Con lo que se llena o acompaña una cosa.
11.- De lo que se hace uso, con el sustantivo verbal usus.
12.- El medio.
13.- El punto de vista.

C. CLASIFICACION DE ALFRED ERNOUT - FRANÇOIS THOMAS

1.- Ablativo (instrumental) de compañía (casus sociatiuus). Habitualmente se construye con cum.

1.1. Para designar la pesona con la que se está, y el objeto que se tiene consigo, generalmente con cum.

1.2. El ablativo con cum sirve de complemento a los verbos que significan "comparar (con); unir a; hablar, hacer (algo con alguien); compartir; cambiar (una cosa con alguien); estar de acuerdo/desacuerdo (con alguien)".

1.3. El ablativo de la circunstancia concomitante es una forma derivada de los empleos precedentes.

1.3.1. Sin preposición, sobre todo cuando va completado por adjetivo o genitivo, pero con tendencia a ir con cum.

1.3.2. Con cum cuando el sustantivo va sin complemento.

1.3.3. Este ablativo comitativo llegó a marcar el modo.

1.4. El ablativo de cualidad es el de compañía que indica la particularidad pasajera o duradera de un individuo, en general sin cum.

2.- Ablativo (instrumental) de medio. Se construye sin cum.

2.5. Con objetos o cosas.

2.6. Con personas, con las que la expresión normal es per + acusativo, se usa en los siguientes casos:

2.6.1. Con individuos que sirven de instrumento pasivo (esclavos, soldados, etc.).

2.6.2. En determinadas construcciones fijas.

2.7. Ablativo de medio, complemento de verbos (o adjetivos):

2.7.1. Con verbos y adjetivos correspondientes, que significan (llenar, abundar; mezclar; proveer de, adornar, equipar, cargar, gratificar con, rodear de; usar de, gozar de, alimentarse de,

hacerse dueño de; estar acompañado/escoltado de; tener confianza (en algo), apoyarse, cambiar, acostumbrarse (a algo)".

2.7.2. Con opus est; immolare, sacrificare y facere (en sentido ritual); canere, docere (tocar un instrumento musical); includere, tenere, accipere, inuitare; contentus (sentido figurado); stare (resto de construcción antigua).

2.8. Empleos derivados del ablativo de medio.

2.8.1. Del camino por donde (cuestión qua).

2.8.2. Del tiempo utilizado (cuestión quanto tempore).

2.8.3. De precio, con los verbos emere, redimere, uendere, uenum ire (uenire), conducere, locare, esse, (con)stare, ualere ; y los adjetivos uenalis, carus, uilis; y cualquier otro verbo.

2.8.4. De pena, con la que se castiga a alguien, con multare, damnare y comdemnare.

2.8.5. De causa, sobre todo en giros fijos.

2.9. Empleos derivados del ablativo de medio con un debilitamiento mayor del sentido instrumental:

2.9.1. De medida.

2.9.2. De diferencia (variante del de medida), representado sobre todo por los adverbios de cantidad multo, paulo, etc.

2.9.3. De punto de vista (ablatiuus respectus o limitationis).

2.9.4. De modo:

a) Construcciones fosilizadas (ablativo adverb.)

b) Los adverbios en -e son antiguos instrumentales.

D. CLASIFICACION DE M.BASSOLS: ABLATIVO SOCIATIVO-INSTRUMENTAL

1.- Usos del ablativo relacionados con el instrumental:

1.1. Ablativo de materia.
1.2. Ablativo comparativo. Muchos gramáticos le atribuyen acepción instrumental.

2.- Ablativo sociativo.

2.1. Con cum, para expresar la compañía de personas y cosas.
2.1. Sin o con cum, en determinados giros:
2.2.1. Con las tropas en compañía de las que se realiza algo.
2.2.2. Con los verbos iungere, miscere y sus compuestos y después con verbos afines.

2.3. Usos derivados del ablativo sociativo:
2.3.1. Ablativo de las circunstancias concomitantes, normalmente sin cum, denotando:
2.3.1.1. Disposición de cuerpo o ánimo.
2.3.2.1. Los vestidos.
2.3.1.3. Circunstancias de orden accidental y adicional.
2.3.1.3. La consecuencia que deriva de una acción.

2.3.2. Ablativo de modo, con o sin cum, en términos generales:
2.3.2.1. Si va sin complemento (adjetivo o genitivo), suele ir con cum, salvo en frases hechas.
2.3.2.2. Si va complementado, va con o sin cum.
2.3.2.3. Siempre sin cum:
a) Un sustantivo de sentido tan vago que necesite ser complementado.
b) Determinado por nullus.

2.3.3. Ablativo de cualidad, a veces con cum en el período arcaico.

3.- Ablativo instrumental. Se construye sin cum:

3.1. Uso adverbal:

3.1.1. Con los verbos que significan "luchar, combatir, proveer, equipar, adornar, ver, oír, entender, vestir, alimentar, alegrarse, entristecerse, llenar; confiar (en); ofrecer un sacrificio; fluir, llover, manar; marchar, viajar".

3.1.2. Con los verbos tenere, sedere.

3.1.3. Con las expresiones usus est y opus est.

3.1.4. En los giros quid me fiet?, y quid hoc homine facies?.

3.2. Uso adnominal:

3.2.1. Con adjetivos de abundancia; que expresan un sentimiento; y con dignus.

3.2.2. Con sustantivos raramente, y siempre con los de significado afín a los verbos anteriores.

3.3. Usos derivados del ablativo instrumental

3.3.1. Ablativo de precio, en uso adnominal y adverbal.

3.3.2. Ablativo de limitación, adnominal y adverbal.

3.3.3. Ablativo de cantidad, adnominal y adverbal.

3.3.4. Ablativo prosecutivo, circunscrito a:

a) Palabras que por sí mismas significan medio de comunicación, si van complementadas por adjetivo.

b) Otras palabras determinadas por totus, omnis, medius.

3.3.5. Ablativo de causa.

3.3.6. Ablativo de sujeto agente, con concepto inanimado, o con ser animado despersonalizado.

E. CLASIFICCION DE LISARDO RUBIO -TOMAS GONZALEZ ROLAN

Ablativos que parecen especialmente típicos del latín por habérseles aplicado etiquetas deducidas de su contexto semántico, que no corresponden al significado del morfema ablativo:

1.- Ablativo temporal.

2.- Ablativo instrumental. Con un nombre del léxico instrumental bastará el ablativo para orientar la relación externa como "instrumental".

3.- Otros tipos:
- 3.1. Ablativo de abundancia o privación.
- 3.2. Ablativo con opus est.
- 3.3. Ablativo de precio.
- 3.4. Ablativo de medida.
- 3.5. Ablativo durativo.
- 3.6. Ablativo de compañía o sociativo, con cum.
- 3.7. Ablativo de cualidad.

4.- Tres tipos muy frecuentes con etiquetas muy arraigadas:
- 4.1. Ablativo comparativo.
- 4.2. El Ablativo agente sin preposición no se distingue del de causa, medio, modo, instrumento u otra interpretación cincunstancial cualquiera.
- 4.3. El Ablativo absoluto es un normalísimo ablativo circunstancial más.

III. CRITICA DE LAS CLASIFICACIONES

Vamos a revisar el sentido e interrelación de los términos más usados, para, a continuación, intentar ver cuáles son los ejes en que cada autor basa su clasificación, y así sacar un común denominador, el esqueleto, trabazón o hilo conductor que simplifique la intrincada maraña de divisiones y subdivisiones.

1.- Los términos más comúnmente utilizados y más generales al tiempo, por lo que se encuentran en la base de las clasificaciones, son los siguientes:

1.1. Instrumental:
a) Término general (Tovar y Ernout-Thomas).
b) Complementario del "sociativo", con el que se divide el campo general (Blatt, Bassols y Rubio-Glez.Rolán)

1.1.1 De medio:
a) Término equivalente de "instrumental" (Tovar y Blatt).
b) Complementario del "sociativo", con el que se divide el campo general (Blatt-Ernout Thomas).

1.1.2 De instrumento: Término equivalente del "de medio" (Tovar y Blatt).

1.2. Sociativo:
a) Término complementario del "de medio" (Blatt y Ernout-Thomas) o "instrumental" (Bassols y Rubio - Glez.Rolán), para repartirse el campo gneral.
b) Variedad importantísima del "instrumental" (Tovar).

1.2.1. De compañía:
a) Término equivalente de "sociativo" (Ernout-Tomas y Rubio-Glez. Rolán).
b) Forma parte del "sociativo" (Bassols).

1.2.2. De la circunstancia acompañante/concomitante:
a) Término equivalente de "sociativo o comitativo" (Blatt).
b) Relacionado con "sociativo o comitativo" (Tobar).
c) Forma parte del "sociativo" (Ernout-Thomas y Bassols).

1.2.3. Comitativo: Término equivalente de "sociativo" (Tovar y Blatt).

2.- Nuestros autores suelen dar extensas listas de significados verbales y nominales que se construyen con tal o cual valor de ablativo, lo que les lleva a decir a Rubio-Glez.Rolán que en esa semántica es donde está el valor de la etiqueta que se aplica al ablativo. Asimismo se mencionan palabras concretas que rigen concretos valores. De entre estos giros, procedentes muchas veces de lenguajes técnicos, y que con frecuencia llegan a fosilizarse, destaca el ablativo "de medio" con opus est.

3.- Otros términos:

3.1. Hay términos que recogen valores de más de una interpretación del ablativo:

- Los "de comparación, de materia, de causa, y agente (sin preposición)" se interpretan como ablativos propio e instrumental.

- El "de extensión en el espacio, del camino por donde, uiae, de la cuestión qua, prosecutivo" "temporal, del tiempo utilizado, de la cuestión quanto tempore, durativo": ablativos de medio y locativo.

- El "absoluto": múltiples valores.

3.2. Hay valores ampliamente recogidos:

El ablativo "de precio" está recogido por todos con el mismo nombre y construcción, y todos lo derivan del "de medio".

Los ablativos mensurae -llamados "de medida, de cantidad, de diferencia, de distancia"-, y los de respectus o limitationis -llamados "de limitación, de referencia, de relación, o de punto de vista"-, con diferencias poco notables en sus denominaciones, son de

unánime interpretación: los derivan del "de instrumento o medio".

El término "de cualidad", recogido con el mismo nombre por todos, lo derivan los más del sociativo (circunstancia concomitante, de compañía), aunque Blatt, que da prioridad en su división al apecto "sociativo" sobre el "de medio" -si interpretamos bien sus palabras-, lo ve derivado de este último. Caso aparte lo constituyen, como cabía esperar, L.Rubio-T.González Rolán:

No pueden verlo estos autores en el campo del sociativo, puesto que dicho valor lo atribuyen a la preposición cum; ni siquiera reconocen este valor como perteneciente al morfema de ablativo, sino que en puer egregia indole la "cualidad " radica en la semántica del adjetivo egregia. Llegan a la crítica irónica, afirmando que por esta vía de etiquetación, ante textos como puer praua indole, habría que inventar una nueva etiqueta de ablativo "de defecto".

3.3. Hay términos con poca aceptación, por demasiado concretos:

- El de "etimológico o descriptivo": deriva del instrumental según Tovar, o del de la circunstancia concomitante según Blatt.

- El "de pena o castigo": deriva del de medio, según Ernout-Thomas.

- El "de norma": deriva del de medio, según Blatt.

- El "de abundancia": deriva del de medio, según Blatt. Curiosamente es recogido por Rubio-Glez.Rolán, a pesar de su poca aceptación como valor autónomo por los más de los autores.

4.- El término "de modo" es probablemente en el que más disensiones aparecen a primera vista, pasando de ser el más apreciado para Blatt a menospreciado o muy poco apreciado por Tovar y Rubio-Glez.Rolán:

4.1. A. Tovar apenas lo menciona para decir de él que muchos lo identifican con el ablativo "de circunstancia acompañante". Se construye, dice, como el "comitativo", con cum, si va solo, y sin preposición cuando va acompañado de adjetivo. Compárense: qui... effrenata impudentia... mertare institit (ACC. Trag.133 ed.Ribbeck), multaque facere impure atque taetre cum temeritate et impudentia. El propio tovar, siguiendo a Löfstedt (3), nos advierte de que esta regla no hay que entenderla categóricamente.

4.2. F.Blatt es uno de los muchos a los que se refiere Tovar. El ablativo "de modo" (ablatiuus modi), dice Blatt, es el caso "de la circunstancia concomitante"; se construye con y sin adjetivo, con y sin cum: non strepitu, sed maximo clamore... significauit uonluntatem (CIC.Verr.I 45), honeste, id est, cum uirtute, uiuere (CIC.fin.3,29), bona... cum uenia uerba mea audiatis (CIC. Rosc.9).

Relacionándolo con el "de medio" dice: el ablativo, caso "de la circunstancia concomitante", condiciona el empleo "instrumental" del ablativo: bellum aequis manibus... diremit (ENN. ann.167; cf.LIV.27,15,5) 'hizo cesar la guerra sin dar ventaja a ninguna de las dos partes': manus significa a la vez con qué y por medio de qué tiene lugar la acción; el límite entre los dos valores es impreciso.

4.3. También Ernout-Thomas identifican en cierta medida los valores "de circunstancia concomitante" y "de modo", pero dan aparentemente menor importancia que Blatt al "de circunstancia concomitante", pues lo consideran dentro del "de compañía", y terminan diciendo que este valor marca también "el modo". Cita el ejemplo anterior de CIC.fin.3,29.

---

(3) E. Löfstedt, Syntactica. I: Über einige Grundfragen der lat.Nominal-Syntax, Lund 1942 . pgs. 278 ss.

Algo distitno entrevén, no obstante, estos autores en el valor modal, pues vuelven a hablar de él dentro de los empleos derivados del ablativo "de medio". La diferencia la ven en el uso de cum con el "comitativo de modo", y sin cum en el "instrumental de modo", origen de los adverbios en -e.

4.4. M.Bassols ve el ablativo "de modo" con valor de cirunstancia concomitante, y sólo en el campo del "sociativo", sin mencionarlo en relación con el de medio. No obstante, admite las mismas construcciones que los demás autores, es decir, con y sin cum, con y sin adjetivo y en forma análoga al adverbio.

4.5. La mención que a las circunstancias "de modo" hacen Rubio-Glez.Rolán es para contraponerla a las del "instrumental" (cf.infra III.5.5.), con indiferencia ante la posible confusión entre ellas.

5.- Por autores:

5.1. Antonio Tovar toma "instrumental" como el término de denominación general, identificándolo en su valor básico con el "de medio o instrumento"; de éste son variedades, o de él proceden o con él se relacionan los otros usos.

Como una 'variedad importantísima del instrumental' ve el "sociativo o comitativo", con el que está relacionado el de "circunstancia concomitante".

5.2. Franz Blatt da la primacía al ablativo "de la circunstancia concomitante", que identifica con el "de modo", y también lo denomina "sociativo o comitativo".

Un límite impreciso con el "sociativo" o "comitativo" ve en el "instrumental", ablativo que expresa, dice, el "medio o instrumento", que puede ser una cosa concreta, una noción abstracta, o personas consideradas como cosas.

Del "comitativo" o "del instrumental" se derivan o por ellos se explican los demás usos.

5.3. Alfred Ernout y François Thomas dividen el "instrumental" en dos grandes grupos: "de medio" y "de compañía o sociativo", del que deriva el ablativo "de la circunstancia concomitante". Los demás usos derivan de éstos.

Especial interés presenta el ablativo "de modo", que se encuentra en los dos campos, como hemos visto anteriormente (cf.supra III.4.e.).

5.4. Mariano Bassols de Climent llama "sociativo-instrumental" al conjunto, que divide en "instrumental" y "sociativo", en el que incluye "la compañía" de personas y cosas, y el ablativo "de las circunstancias concomitantes". De este último valor participa el uso del ablativo "de modo".

5.5. Lisardo Rubio y Tomás González Rolán separan drásticamente los usos del ablativo con preposición, en los que es ésta la que aporta el sentido, de aquellos en que se presenta solo el caso, cuyo morfema es el que en esta ocasión aporta la significación.

Con todo, consideran tomadas de su contexto semántico, y que no corresponden al significado del morfema ablativo, las etiquetas aplicadas por los gramáticos a los distintos usos. No obstante se hacen eco y seleccionan algunos de ellos como los más típicos del latín.

En su selección está el valor "instrumental", que atribuye a la conjunción del léxico con la mera presencia del ablativo (sin preposición), cuya diferencia con el "modal" les es indiferente, dejándola al arbitrio de los gramáticos: <u>certare pugnis</u>, <u>calcibus</u>, <u>unguibus</u>, <u>morsu denique</u> (CIC. Tus. 5,27,77).

En el ablativo "de compañía o sociativo", la noción de

'compañía' la ven exclusivamente en la preposición cum: el mensaje cum patre profectus sum se vuelve ininteligible, dicen, si le quitamos la preposición.

IV. CONCLUSIONES Y PROPUESTAS DE INTERPRETACION

1.- Los valores en que basan sus clasificaciones los autores estudiados son el "de medio" y el "sociativo".

2.- No hay un término genérico comúnmente usado, pero sólo uno lo es como genérico: el de "instrumental", utilizado por Tovar y por Ernout-Thomas. En los demás autores este término es uno de los dos valores básicos en contraposición al "sociativo".

3.- En el ablativo "de medio" prevalece la construcción sin cum. Ernout-Thomas, Bassols y Rubio-Glez.Rolán no dan otra posibilidad.

4.- En el ablativo "sociativo" prevalece la construcción con cum, para Ernout-Thomas y Bassols, es la única posible para Rubio-Glez.Rolán, y tiene reglas muy imprecisas para los más.

5.- La construcción del ablativo "de modo" es la gran incógnita:

5.1. Se identifica con el "de circunstancia concomitante" (Tovar?, Blatt, Ernout-Thomas y Bassols).

5.2. Al identificarse con el "de circunstancia concomitante", y éste con el "sociativo"; y al condicionar éste el empleo del "de medio" (cf.supra III.4.2.), se convierte así en el valor más importante en el campo semántico que estudiamos (Blatt).

5.3. Pertenece o se proyecta tanto al campo del "sociativo", como al "de medio" (Blatt: cf.supra III.4.2., y Ernout-Thomas: cf.supra II.C.1.3.3. y II.C.2.9.4).

5.4. Hay pues indicios que nos inclinan a entrever que el "de modo" no es un valor concreto, localizable en el sociativo o en

el de medio, sino un punto de vista, un modo de aplicación del valor de medio y del sociativo o de compañía. Consideramos aplicado este uso cuando la construcción adquiere valor abstracto.

Examinemos dos ejemplos, uno "de medio", sin preposición (aportado por Rubio-Glez.Rolán); otro "sociativo", con cum (aportado por Blatt): certare pugnis, calcibus, unguibus, morsuque denique (CIC.Tusc.5,27,77); cetera magno cum fremitu... (totius theatri) sunt dicta (CIC.Att.2,19,3). Serán ablativos "de modo" si abandonamos su aspecto concreto, recto, 'con qué', y nos quedamos con el abstracto, figurado, 'cómo':

a) Interpretación de su sentido recto y concreto: "pelear con los puños, con los pies, con las uñas, y finalmente con los dientes"; "lo demás se recitó con /en medio de una gran aclamación... (del teatro entero)".
b) Interpretación de su sentido figurado y abstracto: "pelear a puñetazos, a patadas, a arañazos, y finalmente a mordiscos"; "las demás recitaciones se recibieron clamorosamente ... (por parte del teatro entero").

6.- Frente a este punto de vista "modal", figurado y abstracto, está el recto y concreto, al que, de la ya extensa lista de términos, podría convenir el de instrumento. Tiene en su ventaja este término su carácter concreto, que conviene a esta noción; inconveniente no despreciable es su parentesco etimológico con el término más genérico "instrumental".

7.- El uso de la preposición cum es otra de las grandes incógnitas.

7.1. Se puede explicar, con Rubio-Glz.Rolán, entendiendo que la preposición aporta el valor "sociativo", siendo el "de medio", fruto de la relación directa del ablativo solo con su regente.

7.2. La posibilidad de aplicar el punto de vista desde el sentido recto o desde el figurado, tanto al valor "de medio", como

al "sociativo o de compañía", nos puede aclarar que un ablativo sociativo sin cum, como omnibus copiis ad Ilerdam profisciscitur (CAES.B.C.I. 41,2), Albani ingenti exercitu in agrum Romanum impetum fecere (LIV.I 23,3), no es "sociativo", sino "de medio", mirado desde el punto de vista figurado. Efectivamente, tendemos a identificar el valor "de medio" con el valor concreto de materia inanimada, hasta el punto de que las personas en ablativo sin cum se consideran cosificadas (4).

V. PROPUESTA DE UN ESQUEMA INTERPRETATIVO

Como resumen de las conclusiones, propongo el siguiente conjunto de términos interrelacionados, como base de la clasificación de los valores que se puedan ver en el "instrumental", término que propongo como general. De ellos derivarían los demás:

Instrumental
- de medio (sin cum)
  - en sentido recto: de instrumento
  - en sentido figurado: de modo
- sociativo o de compañía (con cum)
  - en s. recto: de instrumento
  - en s. figurado: de modo

---

(4) A. Tovar, o.c. pg.53: "El ablativo instrumental no se aplica más que a cosas; ... así que sólo cuando las personas son concebidas casi sólo como instrumentos pasivos (esclavos, soldados, etc.) se les aplica el ablativo instrumental: Cés. b.G.I. 8,1 Interea ea legione quam secum habebat militibusque qui ex ea prouincia conuenerant milia passuum decem nouem murum fossamque perducit". Véase la misma teoría y ejemplo en F. Blatt, o.c. pg. 98.

VI. LA IDENTIFICACION DE LOS TERMINOS GENERICO Y ESPECIFICO

Volviendo a la idea con la que iniciamos este estudio, vemos en el instrumental el mismo proceso de confusión de término genérico y específico, varias veces repetido, con el consiguiente deslizamiento en la clasificación (figs. 6, 7 y 8).

Fig. 6: El instrumental: división en valores básicos

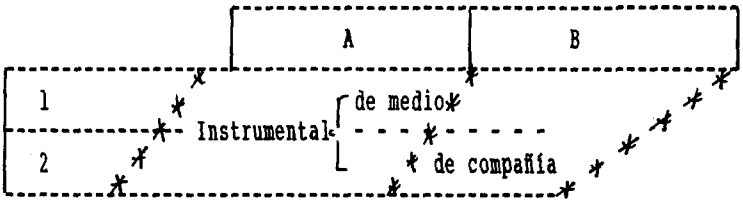


Fig. 7: El instrumental: división en puntos de vista

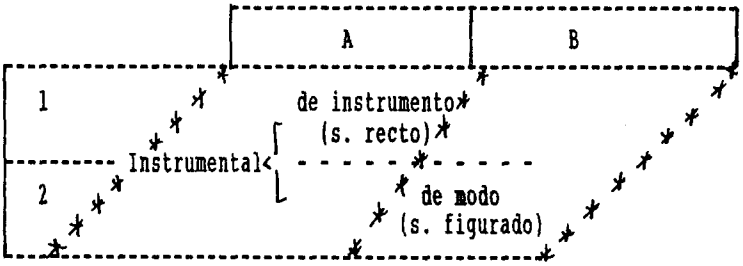


Fig. 8: El instrumental: divisiones en puntos de vista y en valores básicos.

En la figura 6 se representa la identificación de los términos "instrumental" y "de medio"; en la 7, los de "instrumental" y "de instrumento".

En la 8 se representa un proceso más complejo, en que la primitiva división del instrumental en 1. de medio, y 2. de compañía ha pasado a una nueve clasificación en A. de instrumento o medio, b. de compañía, y C. de modo, en la que sólo ha habido una confusión de términos genérico y específico: "de instrumento / de medio", sino que uno de los genéricos, "de modo", ha quedado privado de división terminológica, constituyéndose en tercer término de la nueva clasificación. Este es un proceso semejante al que vimos anteriormente sobre nombre /pronombre (cf. supra I.2.3).

Si consideramos los cuadros de las figuras 6, 7 y 8, al tiempo, veremos cómo han podido llegar a confundirse el término "instrumental", genérico en los cuadros 6 y 7, con los "de medio" y "de instrumento", específicos respectivos de dichos cuadros. Asimismo estos dos últimos términos no sólo se han confundido por su referencia al primero, sino también por su interrelación en el cuadro 8.

PROGRAMA-GUIA DE ACTIVIDADES SOBRE ELECTRICIDAD

PARA PRIMER CICLO DE LA E.S.O.

Ajejandro Casado Romero

PROGRAMA-GUIA DE ACTIVIDADES SOBRE ELECTRICIDAD PARA PRIMER CICLO DE LA E. S. O.

Alejandro Casado Romero.

RESUMEN.

En el presente trabajo he intentado elaborar una serie de actividades secuencializadas que en su conjunto pudieran ayudar a los alumnos, llevados de la mano de su profesor, a construir sus conocimientos sobre electricidad.

Las actividades no pretenden que el alumno por sí solo "recree" la ciencia haciendo una aprendizaje de autodescubrimiento, sino que sean el eje sobre el que se estructura todo el proceso de enseñanza/aprendizaje entendido como una investigación dirigida. Como dice Pozo (1.987) "de lo que se trata es que el alumno construya su propia ciencia subido a hombros de gigantes y no de un modo autista, ajeno al propio progreso del conocimiento científico".

El nivel para el que las actividades se ha pensado sería aproximadamente el primer ciclo de la E. S. O. (12-14 años) que se correspondería con un nivel psicoevolutivo 2B en términos piagetianos.

Este programa-guía no puede tomarse únicamente como programa y aplicarlo en cualquier lugar y a cualquier alumno, más bien hay que considerarlo como guía en contínua revisión y adaptación por parte del profesor a las particulares características de sus alumnos.

El nivel cultural de referencia tomado es bajo, lo que unido al nivel psicológico propio de la edad hace perfectamente comprensible el hecho de que se haya intentado huir en casi todo el conjunto de

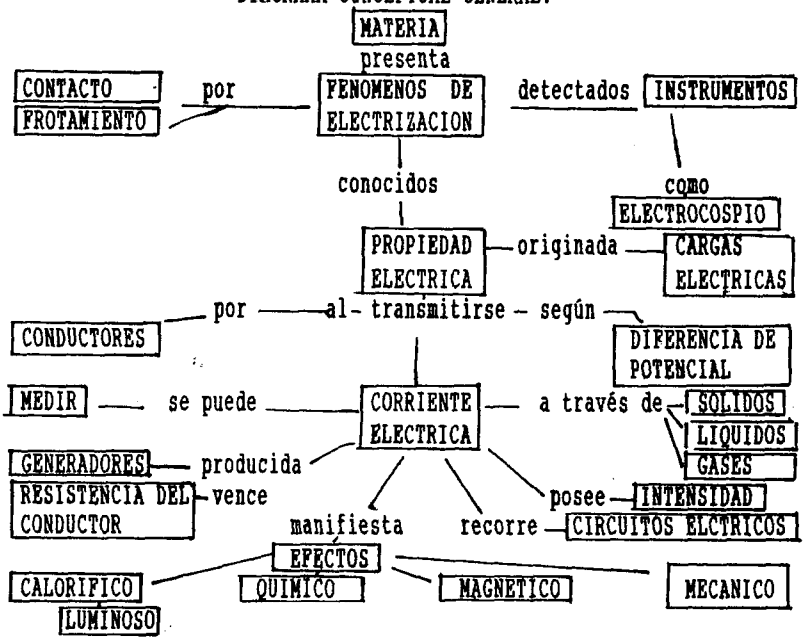
aproximaciones cuantitativas a los fenómenos, sobre todo en el caso de manejarse dos o más variables dependientes de una tercera.

Hay una serie de actividades encaminadas a detectar las ideas previas o conceptos previos de los alumnos para intentar enganchar con ellos y proceder al cambio conceptual del que nos habla el constructivismo.

Las actividades quedan divididas en cuatro grandes grupos: uno referido a fenómenos de electrización, otro al estudio de la corriente eléctrica, un tercero donde se tratan los efectos de dicha corriente y el último sobre circuitos eléctricos.

Este programa-guía no se ha podido experimentar todavía por lo que no se pueden aportar datos al respecto. En todo caso debe ser estudiado como material en revisión.

DIAGRAMA CONCEPTUAL GENERAL.



OBJETIVOS.

Cabe hacer la distinción entre unos objetivos generales de un carácter más amplio y otros más específicos de la materia abordada si bien en ambos casos se procura huir de objetivos operativos conductuales y abarcar además del campo del conocimiento, el campo afectivo y el psicomotor de acuerdo con la taxonomía de Bloom, o los conceptos, actitudes y procedimientos en clave de Reforma del MEC (1.990).

Generales:

1. Adquirir un compromiso de renovación metodológica en la tarea docente.
2. Ayudar al profesorado en la iniciativa de la toma de caminos didácticos distintos al de la enseñanza basada en la transmisión/recepción.
3. Proporcionar al alumno la posibilidad de construir unos conocimientos sobre el mundo físico que le rodea.
4. Posibilitar al profesor la adopción de una metodología de investigación-acción.
5. Despertar en los alumnos el desarrollo de actitudes científicas positivas.
6. Fomentar una enseñanza más participativa y democrática.

Específicos.

1. Que el alumno sea capaz de comprender la propiedad eléctrica de la materia y sus fenómenos cotidianos.
2. Acercar el trabajo científico a nuestro trabajo cotidiano en la adquisición y construcción de conocimientos.
3. Proponer las experiencias como pequeñas investigaciones huyendo de la "experiencia-receta".
4. Promover el cambio conceptual partiendo de lo que ya sabe el alumno.
5. Que sean capaces de redescubrir principios eléctricos a

partir del desarrollo de experiencias.

6. Conseguir que adquieran una visión de los conocimientos sobre la electricidad, no como fruto de científicos locos, sino fruto del esfuerzo de la humanidad.

7. Procurar que adquieran una visión social de la ciencia y del científico, sometidos a las influencias de sus épocas.

8. Que sean capaces de comprender y explicar los fenómenos eléctricos y sus efectos en la vida cotidiana.

9. Fomentar en los alumnos habilidades para el diseño y montaje de experiencias que le ayuden a construir sus conocimientos sobre la propiedad eléctrica de la materia.

10. Ponerle en disposición de valorar la importancia de los descubrimientos y aplicaciones de la electricidad en la vida actual.

LISTA DE TERMINOS CIENTIFICOS Y CONCEPTOS USADOS.

A
Abscisa.
Actividad abierta.
Aislante.
Amianto.
Amperímetro.
Amperio.
Aparato eléctrico.
Aproximación eléctrica.
Atmósfera.
Atracción electrostática.
Azufre.

B
Bombilla.
Brújula.

C
Calor.
Campo eléctrico.
Campo magnético.

Carácter conductor.
Carga eléctrica.
Carga electrostática.
Chispa eléctrica.
Circuito eléctrico.
Cinta conductora.
Cobre.
Conductor eléctrico.
Contenido educativo.
Conductividad.
Comportamiento eléctrico.
Conmutador.
Contrastar hipótesis.
Contol de variables.
Constante (matemática).
Corriente inducida.
Cortocircuito.
Cualidades eléctricas.
Cuantificación.
Cuerpo cargado.

D
Densidad de carga.
Detección.
Diferencia de potencial.
Dinamo.
Diseñar.
Distancia.

E
Ebonita.
Efecto de la corriente eléctrica.
Efecto calorífico.
Efecto luminoso.
Efecto magnético.
Efecto mecánico.
Efecto químico.

Electricidad.
Electricidad estática.
Electrización.
Electrizar.
Electrómetro.
Electrón.
Electroimán.
Electrólisis.
Electrólitos.
Electroscopio.
Elemento químico.
Energía eléctrica.
Energía mecánica.
Esfera.
Espira.
Estado eléctrico.
Estado eléctrico neutro.
Estado psicoevolutivo.
Estructura de la materia.
Estudio cualitativo.
Experimentación.
Experimento.

F

Fenómenos eléctricos.
Fisiológico.
Fórmula matemática.
Fuego de San Telmo.
Fuerza.
Fuerza de atracción.
Fuerza eléctrica.
Fuerza gravitatoria.
Fuerza de repulsión.
Fusible.
Fracción.
Frotamiento.

G

Galvanómetro.
Gas.
Generador.
Gráfica.
Grupo de alumnos.

H

Hilo conductor.
Hipótesis.

I

Imán.
Inducción electrostática.
Instrumentos de detección.
Instrumentos de medida.
Intensidad de la corriente.
Interacción entre cargas.
Interruptor.
Ión.

L

Lámpara.
Lámpara incandescente.
Líquido.
Longitud.

M

Magnitud.
Matemáticas.
Mapa conceptual.
Método.
Mica.
Montaje en serie.
Montaje en paralelo.
Motivación.
Motor eléctrico.

N
No metales.
Nivel cultural.

O
Observación cientítica.
Ohmnio.

P
Pararrayos.
Péndulo electrostático.
Pila.
Pila de petaca.
Poliestireno.
Polietileno.
Potencial eléctrico.
Preconceptos.
Prerrequisitos.
Programa.
Programa-guía.
Propiedad eléctrica.

R
Rayos.
Relámpagos.
Reóstato.
Representación gráfica.
Repulsión eléctrica.
Resistencia eléctrica.
Resistencia equivalente.
Resistencia variable.
Resistividad.

S
Sección.
Serie triboeléctrica.

Sistema nervioso.
Solenoide.
Sustancia.

T
Tiempo.
Timbre.
Transmisión de la propiedad eléctrica.
Triángulo.
Triboelectrización.

V
Vacio.
Validez.
Valores cualitativos.
Variable.
Vaso de precipitados.
Versorio.
Voltaje.
Voltímetro.
Voltio.

MATERIALES NECESARIOS PARA LOS EXPERIMENTOS.

A
Agua.
Ammperímetros.

B
Bolígrafo.
Botellas de vidrio.
Brújulas.

C
Cables de conexiones.
Cables metálicos.

Cilindros de cartón.
Clips.
Conductores eléctricos.

D
Dinamos.

E
Ebonita.
Esferas metálicas.
Esferas de polietileno.
Esferas de médula de saúco.

G
Galvanómetro.
Gamuzas.
Globos.

H
Hilo de lana.
Hilos metálicos.

I
Imanes.
Interruptores.

L
Láminas metálicas (aluminio, cinc...).
Lámparas de voltajes pequeños.
Lápiz.
Limaduras de hierro.
Limón.
Líquidos diversos (aceite, alcohol...).

M
Monedas de aluminio y cobre.
Motorcillos eléctricos.

P
Papel.
Peine de plástico.
Piel de conejo.
Piel de gato.
Pilas cilíndricas.
Pilas de petaca.
Plásticos.
Portalámparas.

R
Resistencias eléctricas.

S
Sal.
Soportes.

T
Tableros de circuitos.
Tapones de corcho.

V
Varillas de vidrio.
Varillas metálicas.
Vasos de vidrio.
Voltímetros.

1. INTRODUCCION.

1.1. Justificación.

La enseñanza actual de las ciencias se hace fundamentalmente desde la perspectiva del adulto lo que conduce a una serie de insuficiencias demostradas en las actitudes de antipatía de los alumnos hacia las ciencias y de desinterés, y demostradas también en

los aprendizajes inadecuados que hacen de conceptos fundamentales, su incapacidad para resolver problemas sencillos o explicar fenómenos cotidianos o para entender el funcionamiento de las máquinas.

Los métodos tradicionales en la enseñanza de las ciencias, enmascarados, a veces, en la experimentación, deben ser superados y de acuerdo con Del Val (1.985) realizar una enseñanza basada en los niveles psicoevolutivos del alumno, en la "provisionalidad" de la ciencia y su contestualización, conectando con el ambiente, y yo añadiría, retomando uno de los principales principios regidores de la Escuela Nueva: la enseñanza activa.

Este principio de la actividad no debe ser malinterpretado como por muchos que lo han traducido en un activismo a ultranza, aún no sabiendo por qué ni para qué.

Por otra parte, son muchos los que han puesto en evidencia el fracaso de los trabajos prácticos, Gil (1.982), De la Calle el Al (1.990), Gené (1.986), coincidiendo básicamente en que al estar planteados como recetas conducen a una simple manipulación, no contemplando aspectos esenciales del trabajo científico. Además suelen estar desconectados de la asignatura, siendo en ocasiones otro profesor quien se encarga de las mismas; y por si esto fuera poco, la mayoría están concebidos como comprobación de la teoría lo que va en contra del proceso histórico de construcción de la ciencia y del principio de actividad del alumno.

Ante esta situación han surgido marcos alternativos a estas prácticas-receta, Giordan (1.982), Gil (1.982), encaminándose hacia la línea de los trabajos prácticos concebidos como pequeñas investigaciones.

En esta vertiente se presentan la mayoría de las actividades de trabajos prácticos contenidos en el presente Programa-guía, aunque se haya incluído alguno como comprobación de teoría, pero haciéndoselo explícito al alumno.

1.2. La razón de ser de un programa-guía.

Dentro de la corriente de aprendizaje constructivista basado en la construcción del conocimiento por parte del alumno y opuesto al de recepción y al de descubrimiento (centrado en los procesos de la ciencia), se encuentran las líneas metodológicas de los programas-guía.

El programa-guía no es un conjunto rígido de actividades que seguidas paso a paso llevarán ineludiblemente a los alumnos a la construcción del conocimiento científico. En él la tarea del profesor es esencial en la flexibilización, adecuación y adaptación del programa-guía, reconduciendo en todo momento la actividad, debiendo estar sometido a reelaboración contínua, lo que si bien supone más trabajo para el profesorado, convierte dicha tarea en algo más creativo y con carácter de investigación

No se trata tampoco de un modelo de enseñanza programada skinneriano donde el alumno sin ayuda de nadie debe ir descubriendo, "re-creando" o reconstruyendo la ciencia.

El programa-guía está basado en las características del trabajo de investigación dirigida, saliendo así al paso de las críticas dirigidas en el sentido de que el alumno por sí solo no puede construir o reconstruir todo el conocimiento científico acumulado a lo largo de la historia de la humanidad. No se pretende realizar experimentaciones de todos los fenómenos, leyes, postulados... científicos, sino sólo algunos, exquisitamente seleccionados para que ayuden al alumno a construir sus conocimientos.

El éxito del programa-guía radica en su construcción. El conjunto de actividades que lo componen deben poseer una coherencia interna que hagan de él un conjunto ordenado cuyo seguimiento evite aprendizajes inconexos y lagunas importantes y promueva en los alumnos la construcción de conocimientos y la familiarización con algunas características del trabajo científico.

Esta modalidad formativa del programa-guía fue introducida hace años por Furió y Gil (1.978) y Gil (1.982), dando lugar a la realización de importantes materiales, (Furió et Al, 1.979), (Gil et Al, 1.979), (Calatayud et Al, 1.986 y 1.987).

2. DESARROLLO.

2.1. Contextualización.

- Título del programa guía: "Programa-guía de actividades sobre electricidad".

- Nivel educativo: Está diseñado para ser utilizado en el Primer ciclo de la Enseñanza Secundaria Obligatoria, que se corresponde en la actualidad con los cursos 2º y 8º de E. G. B.

- Centro Docente: Si bien ya se ha señalado en muchos sitios que el programa-guía ha de adecuarse por el profesor a las características específicas donde se desarrolla el proceso de enseñanza/aprendizaje, se ha pensado en un Centro rural sin excesivos equipamientos materiales ni personales.

- Alumnado: Teniendo en cuenta la salvedad anterior, el programa-guía contempla unas características personales, familiares y ambientales enmarcadas en un nivel socioeconómico y cultural bajo.

2.2. Estructuración.

Siguiendo a Gil y otros (1.990), el programa-guía contempla tres tipos de actividades:

a. Unas de INICIACION (A), de carácter motivador, de sensibilización al tema, donde se trata de establecer el hilo conductor de todo el programa y donde se aprovecha para que los alumnos expongan sus ideas sobre el tema.

b. Actividades de DESARROLLO (B), con las que se persigue la construcción y manejo significativo de conceptos, la familiarización con aspectos clave del trabajo científico y el estudio de las relaciones ciencia-sociedad.

c. Actividades de ACABADO (C), encaminadas a perfilar aspectos, realizar síntesis, informes, señalar los problemas que pueden quedar planteados, e incluso servir de evaluación.

Algunas de las actividades van acompañadas de COMENTARIOS PARA EL PROFESOR que pueden ser de interés de cara a su puesta en práctica.

La utilización de este programa-guía exige la realización ordenada de las actividades propuestas en pequeños grupos (algunas individuales) seguidas, cada una de ellas, de una puesta en común, con reformulación globalizadora por parte del profesor.

2.3. Actividades Previas.

A.1. Enumerar los objetivos a conseguir con el estudio de la electricidad.

Comentario: Es una actividad esencial al comienzo de curso o del tema. Puede convertirse en el hilo conductor metodológico.

Conviene escribir en el encerado todos los que pudieran surgir y luego establecer prioridades.

A.2. Enunciar qué problemas podemos plantearnos en este tema.

Comentario: Es una actividad abierta que puede ayudarnos en la construcción del programa y en el descubrimiento de las ideas básicas que poseen sobre electricidad.

A.3. Exposición del profesor del programa a estudiar.

Comentario: De acuerdo con el nivel cultural y de conocimientos, así como su estado psicoevolutivo piagetiano

aproximado y las actividades A.1 y A.2., se trazará el programa.

En este programa-guía se ha delimitado a los contenidos siguientes:

1. Electrización.
   1.a. Triboelectrización.
   1.b. Transmisión de la propiedad eléctrica.
   1.c. Instrumentos de detección de la carga de un cuerpo.

2. Estudio cualitativo de las fuerzas entre cargas eléctricas.

3. Introducción al estudio de campo eléctrico.

4. La corriente eléctrica.

   4.a. Producción y medida.
   4.b. Estudio de la resistencia que ofrece un conductor al paso de la corriente.
   4.c. La electricidad a través de los líquidos.

5. Efectos de la corriente eléctrica.

   5.a. Efecto calorífico.
   5.b. Efecto luminoso.
   5.c. Efecto químico.
   5.d. Efecto magnético.
   5.e. Efecto mecánico.

6. Circuitos eléctricos.

A.4. Exponer las ideas que se posean acerca de la electricidad.

Comentario: Es preciso hacer una primera aproximación a las ideas que los alumnos poseen sobre los fenómenos eléctricos. Se trata de conocer algunos preconceptos que tienen sobre este tema (Driver et Al, 1.985).

El profesor debe tomar buena nota de ellos, ya que incluso se podrían-deberían cambiar los contenidos.

A.5. Exposición por parte del profesor de la historia de la electricidad avances, etc.

Comentario: Es una actividad de sensibilización hacia el tema y por lo tanto ha de plantearse de modo que resulte claramente motivadora.

A.6. Dialogar colectivamente sobre el uso y aplicaciones de la electricidad.

Comentario: Idem A. 5. Conviene que el profesor actúe de recopilador de la información.

A.7. El profesor planteará ejercicios para revisar los prerrequisitos matemáticos: aislar una variable, manejo de fracciones, ecuaciones de primer grado, etc.

2.4. Electrización.

2.4.1. Triboelectrización.

B.1. Experimentar con todo tipo de sustancias disponibles para averiguar cuáles presentan propiedades eléctricas surgidas por frotamiento (triboelectrización).

Comentario: Hay que partir del conocimiento de que ciertas sustancias adquieren por frotamiento la propiedad de atraer a cuerpos muy ligeros.

Es necesario tener preparados ciertos materiales que los alumnos no suelen llevar encima como barritas de vidrio, ebonita, barritas metálicas, etc.

El no llegar a conclusiones parecidas entre los grupos y el llegar algunos grupos a incluir los metales con los elementos que no se electrizan como el vidrio o la madera debe dar pie a la necesidad de tener instrumentos más precisos.

B.2. Diseñar sencillos aparatos para la detección de fuerzas eléctricas.

Comentario: Deben admitirse todas las propuestas aunque huyendo de la sofistificación. Los alumnos suelen coincidir en suspender pequeños objetos de un hilo, o suspender varillas. El profesor debe hacerles notar que éstos fueron los primeros instrumentos diseñados hace siglos y hablarles del "versorio" de Gilbert (1.544/1.603).

B.3. Construcción de esos aparatos.

B.4. Experimentar con los aparatos construídos los fenómenos de electrización. Exposición de los resultados e interpretación de los mismos de cara a sugerir algunas hipótesis sobre el comportamiento eléctrico.

Comentario: Las observaciones deben permitir hacer dos grupos, uno con sustancias que adquieran propiedades eléctricas al frotarlas y otros que no, los metales.

El péndulo electrostático y el versorio deben llevar a diferenciar las fuerzas de atracción y de repulsión y cómo influye la distancia en ellas.

B.5. Electrizar por frotamiento varios globos y experimentar acercándolos entre sí, a otros objetos (la pared por ejemplo). Exponer los resultados y explicar a la luz de las hipótesis anteriores estos hechos:

a. Que los cuerpos no posean cualidades eléctricas (estado neutro) normalmente y la adquieran por frotamiento.
b. Que unos cuerpos tampoco las adquieran por frotamiento.
c. Que al aproximar un cuerpo cargado a otro neutro lo atraiga.
d. Que al aproximar dos cuerpos cargados se repelan.

Comentario: Es necesario reconducir las aportaciones hacia las verdaderas causas de los hechos presentados.

2.4.2. Transmisión de la propiedad eléctrica.

B.6. Diseñar experimentos que permitan comprobar la transmisión de la electricidad a través de diversas sustancias (metales y no metales).

Comentario: Suelen sugerir la interposición entre un cuerpo cargado y un detector (péndulo o versorio) una barra de la sustancia a investigar, colgada o apoyada en un objeto aislante.

Es interesante hacerles ver el montaje de Stephan Gray consistente en colgar una esfera de un cable unido a un tubo de vidrio. Frotando el vidrio y observando el comportamiento de la esfera se sabe si el cable es conductor o no.

B.7. Realizar los experimentos y exponer los resultados.

B.8. Comparar los resultados anteriores con los de la actividad B.4.

Comentario: Debe quedar claro el hecho de su fracaso en la electrización de los metales. Ahora se puede proponer electrizarlos sujetándolos con un material aislante y comprobar su electrización (el objeto metálico debe ser pequeño para poder apreciarlo).

Hay que resaltar mucho el carácter general de los fenómenos eléctricos.

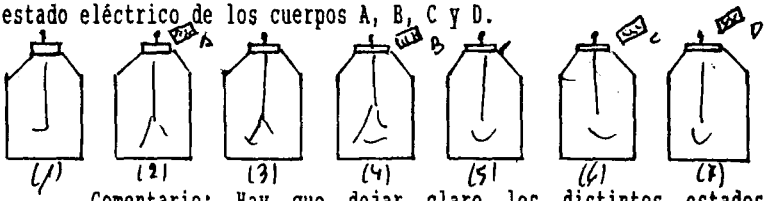
2.4.3. Instrumentos basados en el carácter conductor de los metales.

B.9. Diseñar algún instrumento basado en el carácter conductor de los metales, que permita obtener valores cualitativos de la carga que posee un cuerpo.

Comentario: Se suele proponer la construcción de electroscopios y/o electrómeros.

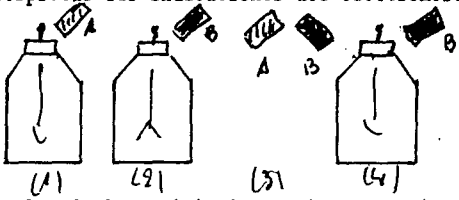
B.10. Interpretar las indicaciones del electrómero en esta serie de operaciones, exponiendo las consecuencias que saquéis sobre el

estado eléctrico de los cuerpos A, B, C y D.



Comentario: Hay que dejar claro los distintos estados eléctricos de los cuerpos. Esta actividad puede completarse con otra en la que se presenten los fenómenos de atracción/repulsión por inducción.

B.11. Interpretar las indicaciones del electrómero ahora:



B.12. A la luz de la actividad anterior, enunciar una hipótesis sobre la electrización de un cuerpo al ponerlo en contacto con otro.

Comentario: Dejar clara la conclusión de que al tocar con un cuerpo cargado otro neutro, éste se cargará con el mismo tipo de electricidad que el primero.

B.13. Hacer una recapitulación de lo aprendido hasta ahora del comportamiento eléctrico de la materia.

Comentario: Resultaría interesante hacer ver que los conocimientos sobre comportamiento eléctrico vistos hasta ahora contribuyeron de manera esencial a determinar la estructura de la materia (átomos, electrones...).

C.1. Intentar explicar lo que ocurre cuando pasas el brazo a la pantalla de la televisión o acercas el pelo estando en funcionamiento.

Comentario: Deben concluir en un fenómeno de electrización por frotamiento que ocurre en la pantalla, aunque no importe profundizar en sus causas.

C.2. ¿Por qué los coches suelen llevar una cinta conductora arrastrando?.

Comentario: Es interesante hacer caer en la cuenta de que el frotamiento puede ser producido por el aire y aprovechar para hacer notar la validez de ciertas "verdades populares" como alejarse de los animales en el campo cuando hay tormenta, etc.

C.3. Acerca un peine, después de haberlo pasado varias veces por el pelo, a un chorro delgadito de agua del grifo. Observa lo que ocurre y busca una hipótesis explicativa.

C.4. Los discos de los tocadiscos adquieren carga electrostática que hace difícil eliminar el polvo. ¿Por qué se empeora si se utiliza un trapo seco?.

Comentario: Es una forma de hacer patentes los fenómenos de electrización en la vida diaria y dar explicación a alguna de nuestras acciones mecánicas.

C.5. Consulta la serie triboeléctrica para saber cómo quedarán cargados los cuerpos al frotarse:

electropositivos	Amianto
(ceden electrones)	Piel de conejo
	Vidrio
	Mica
	Nylon
	Lana
	Piel de gato
	Seda
	Papel
	Algodón
	Madera
	Resina acrílica (metacrilato)
	Lacre
	Ambar
	Poliestireno (plástico duro)
	Polietileno (plástico blando)

	Globo de goma
	Azufre
	Celuloide (acetato)
electronegativos	Caucho duro (ebonita, peine)

C.6. Realiza la lectura de "Iones buenos, iones malos" de la revista MUY INTERESANTE (1.982), nº19, p. 22.

Comentario: Pretende profundizar en el carácter general de los fenómenos eléctricos patentes también en la atmósfera y su influencia sobre nosotros.

2.5 Estudio cualitativo de las fuerzas entre cargas eléctricas.

B.14. Emitir una hipótesis acerca de las variables de las que pueda depender la fuerza de atracción o repulsión entre cargas.

Comentario: Fácilmente los alumnos pueden coincidir en la distancia y la cantidad de carga. A veces mencionan el medio.

B.15. Diseñar un experimento para contrastar las hipótesis.

Comentario: Para conseguir distintas cargas se les puede sugerir poner en contacto las esferas cargadas obteniéndose Q/2,Q/4 etc. Hay que insistir en el control de variables.

B.16. Experimentar los diseños y analizar los resultados.

Comentario: Si la experimentación resulta dificultosa, pueden dárseles las tablas con los resultados que lleven a la ley de Coulomb.

B.17. Lectura de un texto donde se exponga el experimento realizado por Coulomb.

Comentario: Como no nos interesa la cuantificación, dejada para niveles superiores, hemos de hacer hincapié en su aspecto cualitativo y en la variación de la constante según el medio.

C.7. (opcional) Calcula la fuerza que existe entre dos cargas de 4×10^{-4} C y 8×10^{-4} C, separadas una distancia de 4 m. en el vacío.

C.8. (opcional) ¿Qué distancia separa a dos cargas de 9×10^{-6} C y 10×10^{-6} C que se repelen en el vacío con una fuerza de 16 N?.

C.9. (opcional) Dos cargas de 3×10^{-6} C y 2×10^{-6} C se encuentran en el vacío a 1 m. de distancia.

a. Dibujar gráficamente la fuerza que actúa sobre cada una.
b. Calcular dicha fuerza.

2.6. Introducción al estudio de campo eléctrico.

B.18. Aportar ideas de cómo se produce la interacción entre cargas separadas entre sí.

Comentario: Siendo una cuestión difícil de abordar, conviene afrontar el problema desde el punto de vista puramente fenomenológico para introducir la idea de campo eléctrico.

B. 19. Indicar de qué modo se podría detectar un campo eléctrico y cómo saber si éste es débil o intenso.

Comentario: Se puede sugerir colocar una carga y ver si está sometida o no a una fuerza y ver si ésta es débil o grande.

C.10. Aportar ideas y debatir cómo se producen los rayos y relámpagos.

C.11. Consultar bibliografía sobre lo anterior y escribir un pequeño informe de cómo se producen y por qué se instalan pararrayos y cómo funcionan.

C.12. Realizar el siguiente experimento y darle explicación: Colocar dos vasos muy secos (en horno) en el suelo cerca de un grifo. Colocar una persona encima y frotarle la espalda con una piel de animal con pelo. Cuando acerque el dedo al grifo saltará la chispa.

C.13. Busca información sobre el fuego de San Telmo y escribe un

breve informe.

C.14. Escribe los datos más relevantes de la biografía de Coulomb y de Cavendish.

C.15. Fabrica chispas eléctricas. Para ello toma una hoja de cartulina, la calientas todo lo posible, la pones enseguida en una mesa de madera frotándola con un paño de lana hasta que se adhiera a la mesa. Coloca un objeto metálico en el medio y levanta la hoja por las esquinas; indica a un compañero que acerque el dedo al metal y saltará una chispa eléctrica. Intenta explicar el fenómeno.

C.16. Explica por qué en un cuaderno o libro forrado con plástico, las primeras páginas son atraídas por él. Añade otros ejemplos semejantes.

C.17. Indica las semejanzas y diferencias entre las fuerzas eléctricas y gravitatorias.

C.18. Elaborar un mapa conceptual con los conceptos de electricidad vistos hasta ahora.

C.19. Consultar textos de historia de las ciencias y escribir un breve ensayo sobre la historia de la electricidad estática.

2.7. La corriente eléctrica.

A.8. Debatir los posibles aspectos a estudiar de la corriente eléctrica.

Comentario: Se trataría de completar, modificar o su primer los contenidos establecidos en A.3.

2.7.1. Producción y medida.

A.9. Indicar cómo puede producirse la corriente eléctrica.

Comentario: Esta actividad pretende conectar con las ideas previas que posean sobre la corriente eléctrica. Cabe conectar con

las ideas que de la corriente eléctrica se poseían en otras épocas.

B.20. Indicar en qué casos circulará la corriente, en qué sentido se moverán los electrones y hasta cuando circulará la carga por el hilo conductor. Se supone que |Q1| es mayor que |Q2| y |Q3|= 0.

a) +Q1 ------ +Q2
b) +Q3 ------ +Q2
c) +Q1 ------ -Q1
d) -Q1 ------ +Q2
e) +Q1 ------ +Q1

Comentario: Conviene centrar la explicación en la repulsión de los electrones entre sí y la atracción de los mismos con las cargas positivas, lo que les permite ver que en todos los casos circula la corriente hasta que se igualen los potenciales. Hay que evitar el peligro de identificar carga con potencial de la esfera (mayor donde la densidad de carga positiva sea más alta).

B.21. Introducción por parte del profesor de la unidad de diferencia de potencial y de voltímetro.

B.22. Realizar una lectura sobre la construcción de la pila por Volta. Por ejemplo, consultar p. 168 del libro de texto Naturalia, editoria Barcanova.

Comentario: Se debe dejar claro que se necesita algún dispositivo para mantener la diferencia de potencial.

B.23. Diseñar la construcción de una pila al modo de Volta.

B.24. Realizar el diseño y verificar si funciona mediante un galvanómetro.

B.25. ¿Cómo podríamos definir una magnitud que mide la corriente que pasa por un conductor?.

Comentario: Se debe reconducir hacia la cantidad de cargas que pasan por unidad de tiempo, haciendo ver que ésto no puede medirse, por lo que se hace mediante los efectos de la corriente eléctrica.

B.26. Busca en un libro de texto la definciión de Amperio.

B.27. Interpreta qué significa que por un conductor pase una corriente de 15 A.

B.28. Haz una breve reseña de la biografía de André Marí Ampere.

B.29. Emitir una hipótesis sobre los efectos de los que dependerá la intensidad de la corriente.

Comentario: Hay que considerar no sólo la diferencia de potencial sino también las características del conductor.

B.30. Diseñar un experimento para verificarla.

B.31. Realizar el experimento y analizar los resultados y las conclusiones.

Comentario: El diseño debe basarse en el control de variables. A la relación I = f(V) se llega fácil conexionando pilas.

2.7.2. Estudio de la resistencia que ofrece un conductor al paso de la corriente.

B.32. Emitir una hipótesis acerca de los factores de los que dependerá la resistencia de un conductor.

Comentario: Los alumnos deben llegar fácilmente a decir que la resistencia depende de la longitud, la sección y el material del conductor.

B.33. Diseñar experiencias para comprobar la hipótesis.

Comentario: La longitud no presenta problemas. Para resolver el problema de la sección se puede proponer utilizar 2, 3 ... cables de igual longitud.

B.34. Realiza las experiencias, anota los resultados y las conclusiones.

Comentario: Se debe procurar que representen gráficamente V/I = f (longitud) y V/I = f (1/Sección).

C.20. Consulta en libros de texto las tablas de resistividades de algunos metales y hacer un comentario al respecto.

C.21. ¿Cómo se podría construir una resistencia variable?. Diséñala y la construyes.

Comentario: Debemos tender a diseños sencillos, por ejemplo con un cilindro de cartón, clips y cable conductor.

C.22. Una instalación eléctrica se ha hecho utilizando 100 metros de hilo de cobre que oponen una resistencia de 170 Ohmnios. Si la longitud del cable fuera de 150 m., ¿cuál sería su resistencia?.

B.35. De acuerdo con la ley de Ohm, la relación entre la intensidad que atraviesa un conductor y la diferencia de potencial entre los extremos, se expresa así: V/I = cte. Interpreta el significado de dicha constante.

Comentario: Ha de reconducirse hacia la dificultad o resistencia que el conductor ofrece al paso de la corriente.

B.36. Introducir la unidad de resistencia en el sistema internacional.

B.37. ¿Qué significa que un conductor tenga una resistencia de 500 Ohmnios?.

B.38. Con la ayuda del triángulo resolutivo 

soluciona los siguientes problemas:

a. ¿Cuál es la resistencia de un circuito en el que el amperímetro señala 20 A. y el voltímetro 10 V.?.

b. ¿Qué intensidad podrá pasar por un circuito de 0,5 Ohmnios de resistencia conectado a una pila de 4,5 V.?.

c. ¿De cuánto tiene que ser la pila para que luzca una bombilla de 5 Ohmnios de resistencia atravesada por una corriente de 2 A. de intensidad?.

2.7.3. La electricidad a través de los líquidos.

A.10. Emitir hipótesis sobre la conductividad eléctrica de los líquidos.

B.39. Diseñar experiencias para commprobar vuestras hipótesis.

Comentario: Reconducir hacia un montaje básico de pila, bombilla, conductor y vaso de precipitados.

B.40. Realizar las experiencias y anotar los resultados y conclusiones.

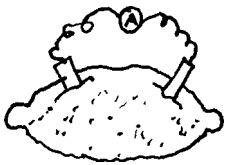
B.41. Haz una lista de líquidos conductores de la electricidad (electrólitos).

C.29. (opcional) Diseña una alarma electrolítica.

Comentario: Puede servir como ejemplo un montaje con una pila, una lámpara y un plato con sal que cierra el circuito cuando se le echa agua (lluvia).

C.23. Coge una pila cilíndrica y otra de petaca ya gastadas y brelas a lo largo para ver su contenido. Intenta identificar sus componentes y explicar su funcionamiento.

C.24. Realiza este montaje y observa lo que ocurre. ¿Qué consecuencias puedes deducir?.



Limón.

C.25. Calcula la resistencia que opone al paso de la corriente un hilo de cobre de 1 m. de longitud y 10 m de sección. ¿Qué ocurrirá si se duplica la sección?. ¿Y si se duplica la longitud?.

C.26. Elabora un informe sobre la conductividad de la corriente eléctrica por el cuerpo humano.

C.27. Busca información sobre la conductividad eléctrica de los gases y escribe un breve ensayo.

C.28. Haz un informe de recapitulación de lo aprendido hasta aquí de la corriente eléctrica.

2.8. Efectos de la corriente eléctrica.

A.11. Exponer ideas sobre los efectos de la corriente eléctrica y sus aplicaciones.

Comentario: la enumeración de ser reconducida a los efectos:

- Mecánico: motores eléctricos
- Calorífico: estufas, planchas...
- Químico: electrólisis.
- Luminoso: bombillas.
- Magnético: electroimanes.

2.8.1. Estudio del efecto Joule.

B.42. Emitir una hipótesis acerca del desprendimiento de calor al circular la corriente eléctrica por un conductor.

Comentario: Reconducir hacia el choque de los electrones móviles con los restos positivos que se ponen a vibrar.

B.43. Indicar los factores de los que dependerá la cantidad de calor producido en un circuito.

Comentario: Se trata de una aproximación cualitativa a la expresión del efecto Joule: Intensidad, resistencia y tiempo.

B.44. Elaborar una lista de aparatos eléctricos que aprovechen el efecto término o calorífico.

C.30. Diseña una pequeña estufa de bolsillo para calentarte las manos en invierno.

C.31. Realiza el diseño. Anota resultados y conclusiones.

C.32. Busca información y explica qué es un "cortocircuito".

C.33. Explicar el funcionamiento de un fusible.
Comentario: Hay que conducir las explicaciones hacia el efecto Joule.

C.34. Diseña un fusible sencillo para montar en un circuito.

C.35. Monta tu diseño y comprueba la eficacia del fusible. Anota los resultados y conclusiones.

2.8.2. Estudio del efecto luminoso.

B.45. Elabora una lista de aparatos que aprovechen el efecto luminoso de la corriente eléctrica.

Haz un dibujo esquemático de una bombilla intentando explicar su funcionamiento.
Comentario: Se trata de ver que la bombilla es considerada como una resistencia dentro de un circuito.

B.47. Diseña una bombilla sencilla para que pueda funcionar.
Comentario: Los diseños deben ser reconducidos hacia el montaje de una lámpara incandescente tipo Edison.

B.48. Realización práctica de los diseños. Anotar resultados y conclusiones.

B.49. Escribir una reseña de la biografía de Thomas Alva Edison.

2.8.3. Estudio del efecto químico.

B.50. Intenta explicar a qué se debe la descomposición y formación de sustancias al pasar la corriente eléctrica.

Comentario: Se busca que emitan hipótesis acerca del efecto químico de la corriente.

B.51. Busca el significado de la palabra Electrólisis y dale una interpretación. (pista: ELECTRO-LISIS).

B.52. Busca en algún libro la experiencia sobre electrólisis del agua y reprodúcela. Haz un informe de todo el desarrollo.

2.8.4. Estudio del efecto magnético.

B.53. En 1.820, el físico danés Oersted observó que por un conductor que pase la corriente eléctrica se desvía una brújula que esté próxima a él. Sabiendo esto, diseña una experiencia para comprobarlo.

B.54. Realiza la experiencia y anota resultados y conclusiones.

Comentario: Se trata de comprobar experimentalmente la deducción de Oersted.

B.55. Busca en los libros y haz un informe sobre el electroimán y su funcionamiento.

Comentario: No se trata de hacer grandes especificaciones técnicas, sino algo sencillo aunque pueda introducirse el concepto de solenoide y el de espira.

B.56. Haz una relación de dispositivos o aparatos que utilicen el electroimán.

Comentario: Interesan sobre todo los más usuales como timbres, grúas, teléfonos, motores, juguetes, etc.

C.36. Diseña algún juguete o juego basado en el electroimán.

Comentario: Se trata de desarrollar la imaginación e inventiva. Se pueden dar ayudas como tiro a la diana giratoria, juego de la pesca, etc.

B.57. Busca información y anota lo más notable sobre Michael Faraday y su famoso experimento.

Comentario: Buscamos introducir el concepto -no expresado- de corrientes inducidas.

B.58. Emite juicios sobre el funcionamiento de la dínamo de una bicicleta.

Comentario: Conviene reconducir las ideas hacia el fenómeno de las corrientes inducidas.

B.59. Despieza una dínamo y comprueba tus juicios sobre su funcionamiento.

2.8.5. Estudio del efecto mecánico.

B.60. Habrás oído hablar de los motores eléctricos. Discutir, en base a lo que ya conocéis de electricidad, sobre su funcionamiento, e intentar hacer un esquema del mismo.

Comentario: Se debe insistir en la interacción entre imanes y electroimanes. Conviene hacer un esquema de recapitulación.

B.61. Hacer una lista de aparatos que funcionen con motor eléctrico.

Comentario: Se persigue esencialmente ver las aplicaciones que en la vida cotidiana tiene la transformación de energía eléctrica en mecánica.

C.37. Diseñar un juego o juguete en el que intervenga un motor que transforme la energía eléctrica en mecánica.

Comentario: Deben surgir múltiples diseños, no obstante se pueden proporcionar algunos ejemplos como elevadores, cintas transportadoras, cochecitos, etc.

C.38. Realiza el montaje del diseño y anota los aspectos relacionados con su funcionamiento, rediseño, etc.

C.39. Busca bibliografía y realiza un resumen sobre los efectos fisiológicos de la corriente eléctrica.

Comentario: Hay que hacer resaltar el papel vital de las diferencias de potencial y las corrientes eléctricas en los sistemas nerviosos de los animales.

C.40. Infórmate y haz un breve ensayo sobre las aplicaciones de la electrólisis.

Comentario: Se debe destacar la utilidad de la misma para la sociedad: cromados, protección de metales, etc.

C.41. Diseñar una experiencia para saber qué forma tiene el campo magnético creado por el paso de la corriente eléctrica.

Comentario: Se persigue que con un diseño sencillo con limadoras de hierro lo visualicen. Caben las opciones de verlo en una corriente rectilínea y/o circular.

C.42. Puesta en acción del diseño anotando los resultados y conclusiones.

C.43. Hacer un informe de lo aprendido hasta aquí sobre los efectos de la corriente eléctrica. Acommpañarlo de un mapa conceptual.

2.9. Circuitos eléctricos.

B.62. Un circuito es un conjunto de elementos por los que puede circular la corriente. Dibuja uno.

Comentario: Se trata de ver si tienen nociones esquemáticas sobre la representación de circuitos y si introducen los elementos más importantes.

B.63. El profesor explicará los elementos más comunes -que se van a manejar- de un circuito y su representación esquemática.

Comentario: Conviene esquematizar conductores, generadores, lámparas, amperímetro, voltímetro, resistencias e interruptor.

B.64. La instalación eléctrica de nuestras casas es un ejemplo de circuito eléctrico. Haz un dibujo esquemático del mismo.

Comentario: Lo importante es hacerles ver que los elementos que vamos a trabajar en nuestros circuitos (lámparas, pilas, resistencias ...) están presentes en circuitos de la vida cotidiana.

B.65. Diseñar un circuito con un generador y una lámpara y los aparatos para medir la intensidad de la corriente y la diferencia de potencial.

B.66. Hacer el montaje de dicho circuito y anotar los datos expresados por los aparatos de medida. Hacer una interpretación de los mismos.

B.67. Diseñar un circuito en el que intervengan varios generadores (pilas), una lámpara, voltímetro, amparímetro e interruptor.

Comentario: Reconducir hacia la consecución de dos prototipos de diseños, uno con los generadores en serie y otros en paralelo.

B.68. Montar dichos diseños y anotar los datos sobre la corriente.

Comentario: Debemos comparar los datos de amperímetro y voltímetro de ambos prototipos (serie y paralelo).

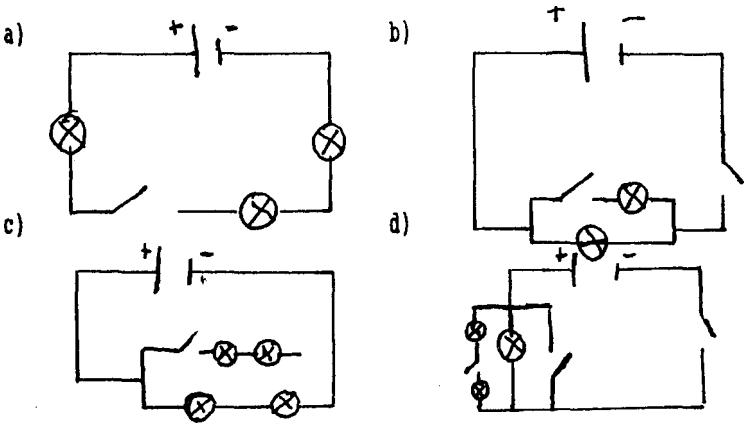
B.69. Diseñar un circuito en el que haya un generador, interruptor, amperímetro, voltímetro y dos lámparas.

Comentario: Igual que en la actividad anterior debemos agrupar los diseños en dos tipos: los que tengan las lámparas montadas en serie y los que las tengan en paralelo.

B.70. Montar los circuitos y anotar los datos sobre intensidad y diferencia de potencial.

Comentario: Se deben comparar los datos de los circuitos con las lámparas en serie con los que las tienen en paralelo, haciendo hincapié en la luminosidad de las mismas y en lo que ocurriría al desconectar una de las lámparas.

B.71. En los circuitos que figuran a continuación, indicar qué bombillas se encienden al paso de la corriente y cuáles no y cual es el efecto de los interruptores

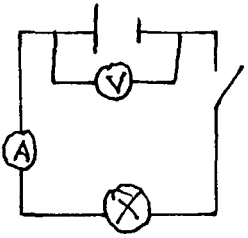


B.72. Realiza los montajes anteriores y comprueba tus afirmaciones.

Comentario: Ante los posibles errores que puedan surgir es conveniente hacer una recapitulación sobre los elementos de un circuito y su correcta disposición en él.

B.73. Estudia la relación existente entre el voltaje y la intensidad en este circuito. Los datos quedan recogidos en la siguiente tabla:

voltaje V (voltios)	1,5	3	4,5	6	9
Intensidad I (Amperios)	0,3	0,58	0,9	1,1	1,8



a) Representa gráficamente los valores obtenidos. Coloca la I en abscisas.

b) ¿Qué relación hay entre ambas magnitudes?.

c) Trata de deducir la fórmula matemática que exprese esa relación.

d) ¿Qué característica del circuito representará la constante?.

B.74. (opcional) Reproduce la experiencia anterior.

B.75. Diseña un circuito en el que intervengan un generador, amperímetro, voltímetro, interruptor y una resistencia. Móntalo y anota los datos.

B.76. Diseña un circuito igual que el anterior pero con dos resistencias. Móntalo y anota los datos.

Comentario: Reconducir al montaje de dos circuitos prototipo uno con las resistencias en serie y otro con las resistencias en paralelo. Comparar los datos de ambos y comparar los resultados con los obtenidos en los montajes de las lámparas en paralelo y en serie.

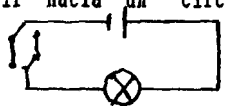
B.77. Diseña un circuito con un reostato y anota los datos de la intensidad y de la diferencia de potencial según varíes la resistencia. Sacar conclusiones.

B.78. Diseñar un circuito con una lámpara y dos interruptores de modo que puedes encenderla y apagarla con cualquiera de los dos como ocurre en algunas habitaciones de nuestras casas.

Comentario: No profundizar en el concepto de conmutadores o llaves conmutadas.

B.79. Monta el diseño y comprueba su funcionamiento. Anota resultados.

Comentario: Reconducir hacia un circuito muy simple como éste:



C.44. Busca información y anota lo que es un cortocicuito.

C.45. Diseña un circuito con un fusible (recuerda la actividad C.34).

C.46. Monta el circuito diseñado y comprueba la eficacia de tu fusible provocando un cortocircuito.

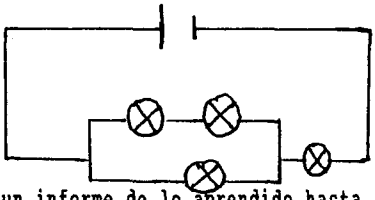
Comentario: Proporcionar ayudas de cómo hacerlo "acortando" el circuito.

C.47. El valor de tres resistencias es de 7, 14 y 28 Ohmnios respectivamente. Determinar su resistencia equivalente en el caso de ser conectadas en serie y en el caso de serlo en paralelo.

C.48. ¿Qué harías para disminuir la intensidad de la corriente que atraviesa una bombilla?. Razona la respuesta.

C.49. Desmonta una linterna, dibuja el esquema de su circuito eléctrico y explica su funcionamiento.

C.50. En el circuito eléctrico presentado queremos apagar una sola lámpara. ¿Donde montarías el interruptor?.



C.51. Realiza un informe de lo aprendido hasta aquí sobre los circuitos eléctricos. Construye un mapa conceptual.

C.52. Diseña un juego de preguntas y respuestas asociadas

basadas en un circuito, de modo que al dar la respuesta adecuadda se encienda una bombilla.

C.53. Constrúyelo y comprueba que funcione.

4. REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS.

BASTIDA DE LA CALLE, M.F. et Al (1.990): Prácticas de laboratorio: unan inversión poco rentable?. Investigaciónen la escuela. Nº 11, Sevilla.

CALATAYUD, D. et Al (1.988): La construcción de las ciencias físico-químicas (programas-guía de trabajo y comentrios para el profesor). Nau Llibres, Valencia.

FURIO, C. y GIL, D. (1.978): El programa-guía: una propuesta para la renovación didáctica de la física y química. ICE de la Universidad de Valencia.

GIL PEREZ, D. (1.982): La investigación en el aula de física y química. Anaya/2, Madrid.

GIL PEREZ, D. et Al (1.979): Aproximación al trabajo científico, en ROSADO, L. (director) (1.979): Didáctica de la física y la química. INCIE, Madrid.

- (1.990): La construcción de las ciencias físico-químicas.Nau Llibres, Valencia.

GIORDAN, A. (1.982): La enseñanza de las ciencias. S.XXI, Madrid.

MEC (1.989): Diseño Curricular Base. MEC, Madrid.

POZO, J.I. (1.987): Aprendizaje de la ciencia y pensamiento casual. Visor, Madrid.

Del VAL, J. (1.985): La enseñanza de las ciencias desde la

perspectiva del que aprende. En, MEC (1.985): La nueva enseñanza de las ciencias experimentales. MEC, Madrid.

BIBLOGRAFIA.

General.

AA.VV. (1.988): El marco curricular en una escuela renovada. Ed. Popular MEC, Madrid.

AA.VV. (1.989): Ideas científicas en la infancia y en la adolescencia. Morata-MEC, Madrid.

AA.VV. (1.987): La enseñanza de las ciencias experimentales. Narcea, Madrid.

AA.VV. (1.987): Proyecto AcAb. ICE, Universidad de Santiago.

CLAXTON, G. (1.984): Vivir y aprender. Alianza, Madrid.

COLL, C. (1.987): Psicología y currículum. cuadernos de Pedagogía/Laia, Barcelona.

CHALMERS, R. F. (1.984): ¿Qué es cosa llamada ciencia?. Siglo XXI, Madrid.

DRIVER, R. et Al (1.985): Ideas científicas en la infancia y en la adolescencia. Morata, Madrid.

DRIVER, R. (1.988): Un enfoque constructivista para el currículum de ciencias. Enseñanza de las ciencias, 6 (2).

GIL PEREZ, D. (1.983): Tres paradigmas básicos en la enseñanza de las ciencias. Enseñanza de las ciencias, 1, 26.33

- (1.985): El futuro de la enseñanza de las ciencias: algunas implicaciones de la investigación educativa. Revista de educación,

278, 27-38.

GIL, D. y MARTINEZ-TORREGROSA, J. (1.987): La resolución de problemas de física. Una didáctica alternativa. Vicens-vies/MEC, Madrid, Barcelona.

GIORDAN, A. (1.982): La enseñanza de las ciencias. Pablo del Río. Siglo XXI, Madrid.

- (1.987): La construcción del conocimiento. Diada, Sevilla.

- (1.988): Conceptos de Biología. Labor/MEC, Madrid.

HARLEN, W. (1.989): Enseñanza y aprendizaje de las ciencias. Morata/MEC, Madrid.

HIERREZUELO, J. y MONTERO, A. (1.989): La ciencia de los alumnos. Laia/MEC. Barcelona.

MILLER, R. y DRIVER, R. (1.987): Beyond processes. Studies in science Education, 14, 33-62.

NOVAK, J.D. (1.988): Constructivismo humano: un consenso emergente, Enseñanza de las Ciencias, 6, (3).

NOVAK, J y Gowin, B. (1.988): Aprendiendo a aprender. Martínez Roca, Barcelona.

OSBORNE, R. y FREYBERG, P. (eds.)a (1.990): El aprendizaje de las ciencias las ampliaciones de la ciencia infantil. Narcea, Madrid.

POPE, M. (1.988): Anteojos constructivistas: implicaciones para los procesos de enseñanza-aprendizaje, en VILLAR, L.M: (ed): Conocimiento, creencias y teorías de los profesores. Marfil, Alcoy.

POZO, J.I. (1.989): Adquisición de estrategias de aprendizaje, Cuadernos de Pedagogía, 175, nov.

- (1.989): Teorías cognitivas del aprendizaje. Morata, Madrid.

ROSADO BARBERO, L. (director) (1.979): Didáctica de la física y la química. INCIE, Madrid.

- (1.979): Didáctica de la física. Edlvives, Madrid.

SOLBES, J. y VILCHES, A. (1.989): Interacciones ciencia/técnica/sociedad: un instrumento de cambio actitudinal. Enseñanza de las ciencias, 7 (1).

UNESCO (1.975): Nuevo manuel para la enseñanza de las ciencias. Buenos Aires.

Libros de texto.

ARRIOLA, A. et Al (1.991): Física y química. Energía 2. B.U.P. 2. Ed. S.M., Madrid.

AVERBUJ, E. (1.984): Naturalia. Ciencias Naturales. 7º E.G.B. Barcanova, Barcelona.

BASCONES PEÑA, F. (1.990): Física y química. B.U.P. 2. Edelvives, Zaragoza.

BOIXADERAS, N. (1.984): Krakatoa. 6º E.G.B. Onda, Barcelona.

DOBERS, J. et Al (1.985): Ciencias de la Naturaleza. E.G.B. 7º. Didascalia/Schroedel, Madrid.

DOU, J.M. et Al (1.980): E.G.B. Ciencias de la Naturaleza 7º. Casals, Barcelona.

FUSTER CASAS, J. (1.986): Mundo y Ciencia 7º E.G.B. Magisterio, Madrid.

GOMEZ GIL, R. et Al (1.987): Ciencia Actual. C. Naturales. 7º E.G.B. Anaya, Madrid.

MAROTO ALMERA, M.J. (1.990): Física Química. F. P. 1-2. Edelvives, Zaragoza.

NUÑEZ SALINAS, M.L. et Al (1.986): E.G.B. Ciencias Naturales 7º Dossat, Madrid.

PARIS AMESTOY, M.A. (1.985): Dynamis. Temas de ciencias físicas 7º. Teide. Barcelona.

Departamento de Educación Permanente

Investigación y Difusión Cultural

Diez años después de su aparición Universidad Abierta sigue fiel a su compromiso con los investigadores noveles y experimentados. Como de costumbre nombres ya habituales en nuestras páginas se yuxtaponen a los de quienes estampan su firma por primera vez en nuestra revista. Predominan en este volumen trabajos literarios a los que acompañan algunas reflexiones sobre diversas experiencias llevadas a cabo en el aula en distintos niveles del proceso educativo.

SERVICIO DE PUBLICACIONES