



Romina Sampayo

Literatura

Voces alegóricas, humorísticas y de experimentación

{VI}

mandioca

Serie
{Llaves}

C01

La literatura

Formas de representación y ruptura..... 7

Pasaje de lectura. Seis personajes en busca de autor,
Luigi Pirandello 8

Punto de partida. Cosmovisión y cambio 14

Texto y contexto / Cosmovisiones literarias /

Siglo XX: el fin de las cosmovisiones globales

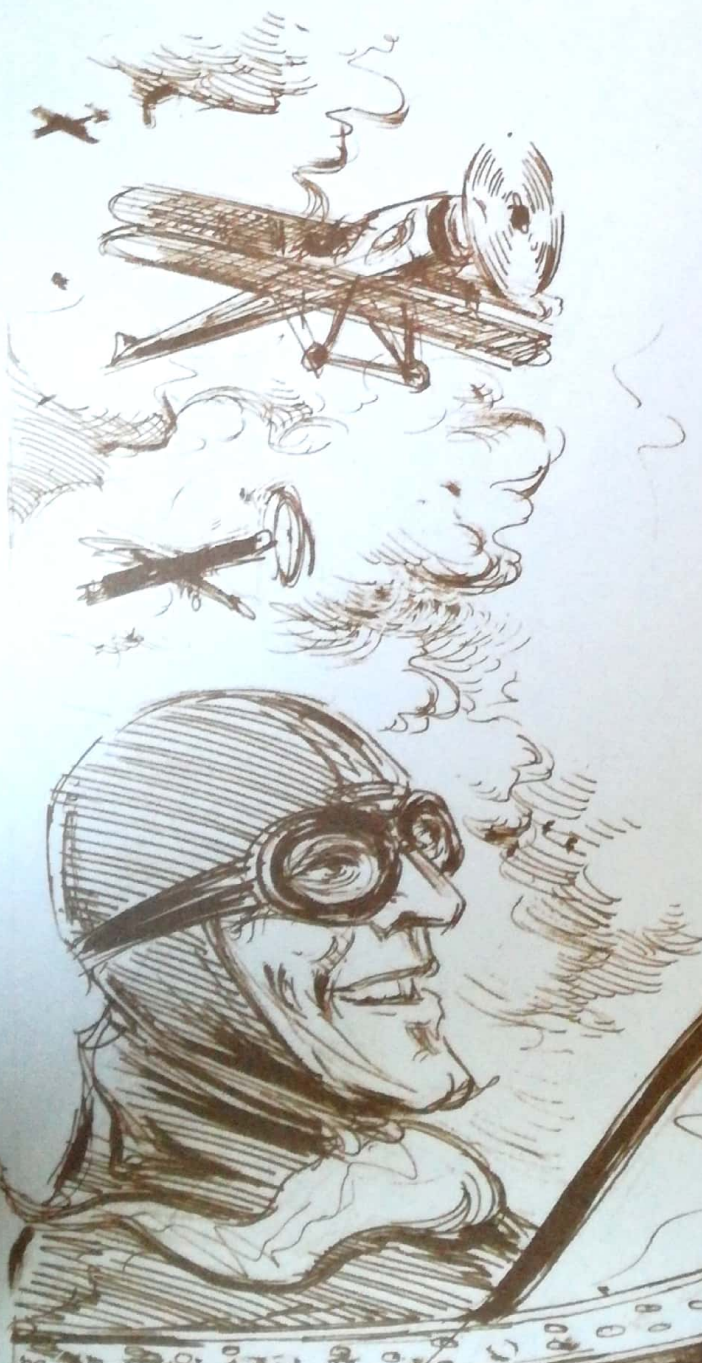
Alegoría, humor y ruptura

Alegoría o la coexistencia de significados / Voces humorísticas

/ Parodia y sátira / Voces de ruptura o el significado como construcción

Medios y crítica. Cosmovisión y representación 18

Recta final..... 20



C02

Historia y literatura

La representación del otro 21

Pasaje de lectura. *Facundo* o Civilización y barbarie,
Domingo Faustino Sarmiento 22

Punto de partida. ¡Salvajes unitarios,
bárbaros federales! 28

El proyecto de país en *Facundo* / El Restaurador
y la generación del 37

Entre la civilización y la barbarie

Objetivos del *Facundo* / El Tigre de los Llanos

Pasaje de lectura. Operación Masacre, Rodolfo Walsh /
60 años de los fusilamientos de José León Suárez,
la palabra de Walsh y la actualidad, Vivian Palmbaum 32

Punto de encuentro. El relato de no ficción 36

Características de la no ficción / El montaje y el objetivo
de *Operación Masacre*

Medios y crítica. Novelas policiales para pobres
y una tumba sin nombre 38

Recta final..... 40

C03

Experimentación y ruptura

Vanguardias poéticas
y teatro del absurdo 41

Pasaje de lectura. Poéticas de vanguardia europeas,
autores varios 42

Punto de partida. Modernidad y vanguardia 48

Hacia una definición de *vanguardia* / Las vanguardias artísticas
en Europa / Un recorrido por los ismos

Las vanguardias artísticas en Europa

Pasaje de lectura. La cantante calva,
Eugène Ionesco 52

Punto de encuentro. El teatro y la posguerra 56

Teatro del absurdo / Discusiones sobre lo absurdo

Medios y crítica. ¿El fin de las vanguardias? 58

Recta final..... 60

Formas de ruptura en Latinoamérica

Modernismo y vanguardias 61

Pasaje de lectura. Poesía modernista, autores varios 62

Punto de partida. El modernismo 68

La independencia lingüística / Etapas del movimiento modernista

/ Primera etapa / Segunda etapa / El modernismo en España

Influencias del modernismo

La poesía modernista / Nuevas formas de expresión

Pasaje de lectura. Poesía de vanguardia latinoamericana, autores varios 72

Punto de encuentro. Las vanguardias latinoamericanas 76

El lenguaje poético de las vanguardias / De la creación al compromiso social y político / Florida y Boedo

Medios y crítica. Arte y política: los artistas en un siglo conflictivo 78

Recta final 80

C04

Evolución del teatro en la Argentina

Encuentros y desencuentros 81

Pasaje de lectura. Tu cuna fue un conventillo, Alberto Vacarezza 82

Punto de partida. El teatro criollo 88

Del circo al escenario / Juan Moreira, el gaucho rebelde /

Inmigración y teatro

El sainete criollo: temáticas y personajes

Tipos y estereotipos del sainete / El patio del conventillo /

El cordón y el lunfardo

Pasaje de lectura. El patio de atrás, Carlos Gorostiza 92

Punto de encuentro. Teatro realista y realidad social 96

El espacio en el realismo reflexivo / Gorostiza y el realismo reflexivo / Familia, incomunicación y exilio

Medios y crítica. Inmigración: del teatro al cine 98

Recta final 100

C05

La parodia de un género

El policial argentino 101

Pasaje de lectura. Las doce figuras del mundo, Honorio Bustos Domecq 102

Punto de partida. El policial en la Argentina 108

La tensión entre alta literatura y literatura de masas /

Las características del policial

La figura del detective

El detective en el policial argentino / Un lenguaje y un estilo local

Pasaje de lectura. Crímenes imperceptibles, Guillermo Martínez 112

Punto de encuentro. El policial actual en la Argentina 116

Las estrategias de verosimilitud

Medios y crítica. El futuro del policial argentino: un enigma para resolver 118

Recta final 120

C06

Mundos absurdos en la narrativa

El juego de las leyes 121

Pasaje de lectura. El proceso, Franz Kafka 122

Punto de partida. Kafka: literatura y angustia 126

El proceso, una novela sobre la justicia / El absurdo /

Existencialismo y absurdo

Literatura y absurdo

Kafka y la burocracia / El realismo metafísico /

Expresionismo y surrealismo

Pasaje de lectura. Menos Julia, Felisberto Hernández 130

Punto de encuentro. Felisberto Hernández, las vanguardias y el psicoanálisis 136

"Menos Julia" o el juego de los rituales

Medios y crítica. Apuntes sobre la condición humana 138

Recta final 140

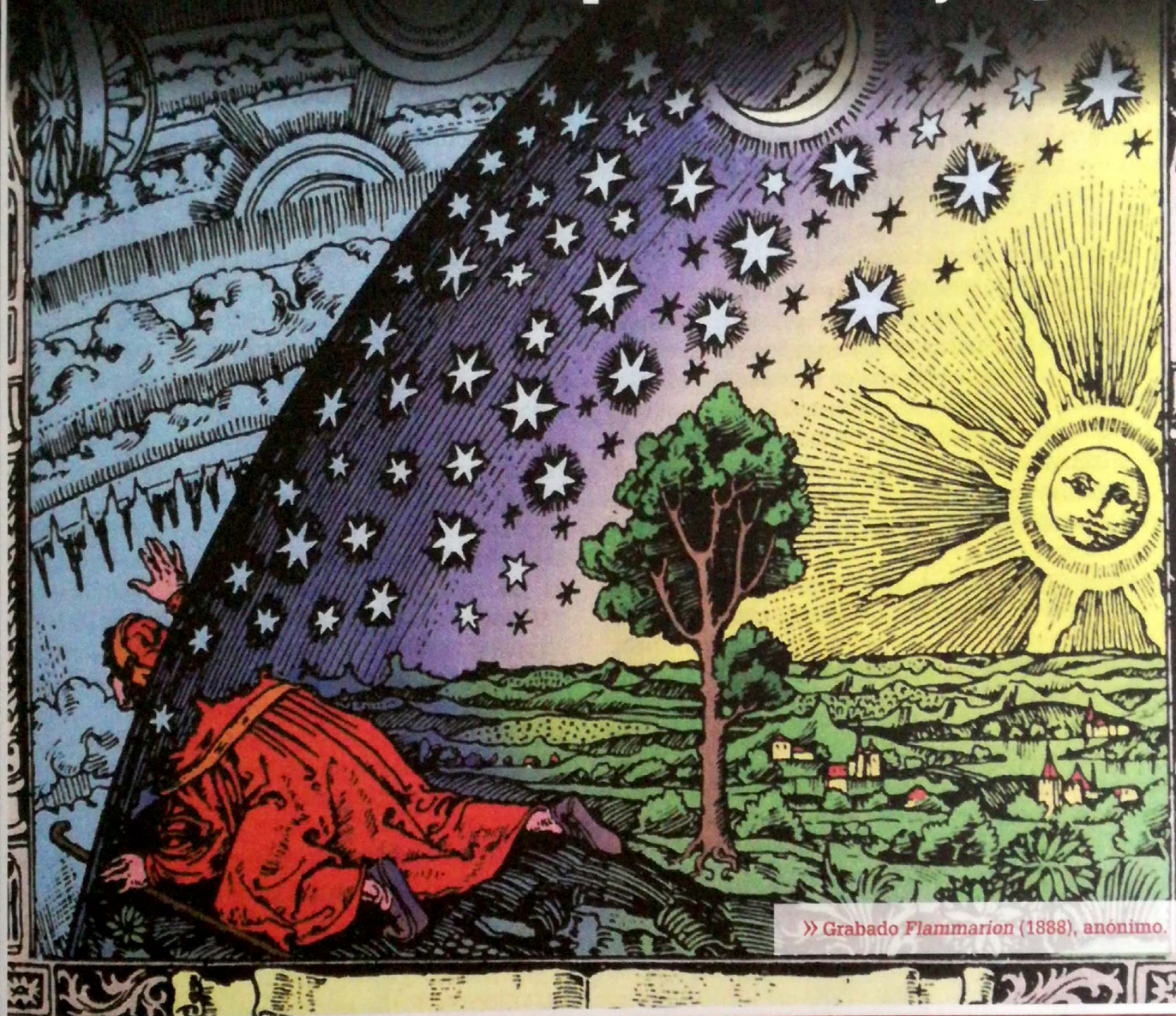
C07

Voces académicas

Capítulo especial

Géneros argumentativos / Oralidad y escritura / La estructura argumentativa / El ensayo: un género híbrido / Características del ensayo / El ensayo y su multiplicidad / Tipos de ensayo / El ensayo literario / El ensayo científico / Partes de un ensayo / Recursos del lenguaje / Otros recursos del lenguaje / ¿Cómo escribir un ensayo? / Lectura y escritura de borradores / La escritura del ensayo / Los conectores / Después de la escritura / Preguntas para finalizar / El debate / Como y para quienes / Las etapas de un debate / La planificación del debate / La elección del tema / La investigación / La elaboración de los argumentos / La ejecución del debate / El rol del moderador / La evaluación del debate / La comunicación no verbal / Nuevas tecnologías y cruces genéricos / Del ensayo al blog / Del debate al foro / Los foros en internet

Formas de representación y ruptura



» Grabado Flammarion (1888), anónimo.

La voz de la imagen en tres preguntas...

1. ¿Qué se ve en la imagen?
2. ¿Qué estará haciendo la persona que aparece representada? ¿Por qué está vestido de esa manera?
3. ¿Podrían decir que en esta imagen hay una "visión del mundo" particular?

La voz de un experto en una definición...

José Ferrater Mora define *cosmovisión* como un "conjunto de intuiciones por las cuales se tiene un saber en su mayor parte no teórico del mundo".

4. ¿En qué "intuiciones" podría basarse la forma de entender el mundo expresada en la imagen?

La voz de la calle en una frase...

Cuando le decimos a alguien "No puedo hablar con vos: tenés una *visión* del mundo muy pesimista", nos referimos a la *cosmovisión* individual de esa persona.

5. Imaginen cómo habla una persona pesimista. ¿Qué relación habrá entre *cosmovisión* y *lenguaje*?

Tu propia voz en dos consignas...

6. Anoten todos los elementos que forman parte de su propia visión del mundo. Luego, contrástenlos con aquellos que anotaron sus compañeros.
7. ¿Creen que esos aspectos son compartidos con otras personas? ¿En qué lugares o ámbitos?

Seis personajes en busca de autor

Luigi Pirandello

¿Es posible que los personajes de una obra cobren vida fuera de ella? ¿Es posible que sean los personajes quienes busquen un autor para que represente su drama? Este fragmento de la primera parte de la obra de Pirandello parece sugerir que sí, que hay personajes que están "más vivos que aquellos que respiran".

De día, en un escenario del teatro.

Al entrar en la sala del teatro, los espectadores encontrarán el telón levantado y el escenario tal como está de día, sin bastidores* ni decorados, casi a oscuras y vacío, para que tengan, desde el inicio, la impresión de un espectáculo que no fue preparado de antemano.

Dos escaleras pequeñas, una a la derecha y la otra a la izquierda, comunicarán el escenario con la sala. Sobre el escenario, (...) cerca del proscenio*, una mesita y un sillón de espaldas al público, para el Director de la Compañía.

Otras dos mesitas, (...) con varias sillas alrededor, dispuestas allí de modo de tenerlas a mano si hubiere necesidad durante el ensayo. Otras sillas, aquí y allá: a derecha y a izquierda, para los actores; y un piano en el fondo, a un costado, casi oculto. Las luces de la sala estarán apagadas, se verá entrar al Tramoyista* por la puerta del palco escénico* (...); de un rincón, toma algunos listones de madera; los coloca delante y comienza a clavarlos. Al escuchar los martillazos, sale de la puerta de los camarines el Director de Escena.

EL DIRECTOR DE ESCENA. — ¡Oh! ¿Qué haces? (...) (Mira el reloj). Ya son las diez y media. En un momento estará aquí el director para el ensayo. (...) Vamos, vamos, llévate estos listones y déjame disponer la escena (...).

(El Tramoyista, protestando, murmurando, recogerá los bastidores y se irá. Mientras tanto, desde la puerta del palco escénico comenzarán a entrar los Actores de la compañía, hombres y mujeres, primero unos y después otros (...): nueve o diez, los que se supone que deben ser parte de los ensayos de la comedia de Pirandello El juego de las partes, prevista para ese día. Entrarán, saludarán al Director de Escena y también lo harán entre ellos, deseándose un buen día. Algunos se dirigirán a sus camarines; otros, entre los que se encuentra el Apuntador, quien lleva el guion enrollado debajo del brazo, permanecerán en el escenario esperando al Director para dar inicio al ensayo, mientras que, sentados en círculo o de pie, cruzarán palabras; uno encenderá un cigarrillo, otro se quejará del papel que le han asignado, otro leerá en voz alta

a sus compañeros la noticia de un periódico teatral. Sería conveniente que (...) esta primera escena improvisada tuviera mucha vivacidad. En un determinado momento, uno de los cómicos podrá sentarse al piano y tocar una músicaailable; los más jóvenes entre los Actores y Actrices comenzarán a bailar).

EL DIRECTOR DE ESCENA (Batiendo las palmas para que vuelva la disciplina). — ¡Vamos, terminen de una vez! ¡Aquí está el director!

(La música y el baile cesarán al mismo tiempo. Los Actores se darán vuelta para mirar hacia la sala del teatro, por cuya puerta se verá entrar al Director, quien, con un sombrero de copa, un bastón debajo del brazo y un grueso cigarro en la boca, cruzará el pasillo entre las butacas y, saludado por los cómicos, subirá al escenario por una de las dos escaleras pequeñas (...)).

EL DIRECTOR. — (...) ((...)) Mirando en torno y dirigiéndose al Director de Escena). Pero aquí no se ve nada. Por favor, que nos den un poco más de luz.

EL DIRECTOR DE ESCENA. — ¡Enseguida! (Ir a dar la orden. Y poco después el escenario se iluminará con una intensa luz blanca en el lado derecho, donde estarán los Actores. En tanto, el Apuntador habrá tomado su lugar, habrá encendido la lámpara y abierto el guion ante sí).

EL DIRECTOR (Dando palmadas). — Vamos, vamos, empecemos. (Al Director de Escena). ¿Falta alguien?



EL DIRECTOR DE ESCENA.— Falta la primera actriz.

EL DIRECTOR.— ¡Como siempre! (Mirando el reloj). Estamos retrasados diez minutos ya. Anótelos, hágame el favor. Así aprenderá a ser puntual en los ensayos. (No habrá terminado la amonestación, cuando desde el fondo de la sala se escuchará la voz de la Primera Actriz).

LA PRIMERA ACTRIZ.— ¡No, no, por favor! ¡Aquí estoy! ¡Aquí estoy! (...) Correrá a través de un pasillo entre las butacas y subirá apresuradamente por una de las escaleras).

EL DIRECTOR.— ¡Usted ha jurado hacerse esperar siempre! (...) (Dará palmadas otra vez y se dirigirá al Apuntador). (...) El segundo acto de El juego de las partes. (Sentándose en la butaca). Atención, señores. ¿A quién le toca la escena?

(Los Actores y las Actrices despejarán el proscenio y se irán a sentar a un costado, a excepción de los tres que participarán del ensayo y la Primera Actriz, que sin hacer caso a la pregunta del Director, se sentará delante de una de las mesitas).

EL DIRECTOR (A la Primera Actriz).— ¿Participa usted de esta escena?

LA PRIMERA ACTRIZ.— Yo no, señor.

EL DIRECTOR (Molesto).— ¡Entonces levántese, por Dios!

(La Primera Actriz se levantará y se irá a sentar junto a los otros actores, que ya estarán acomodados a un lado).

EL DIRECTOR (Al Apuntador).— Empiece, empiece.

EL APUNTADOR (Leyendo el guion).— “En casa de Leone Gala. Un extraño salón, comedor y estudio al mismo tiempo”.

EL DIRECTOR (Dirigiéndose al Director de Escena).

— Pondremos la sala de color rojo.

EL DIRECTOR DE ESCENA (Anotándolo en un papel).

— De color rojo, de acuerdo.

EL APUNTADOR (Continúa leyendo el guion).—

“Mesa preparada y escritorio con libros y papeles. Estanterías con libros y vitrinas con vajilla lujosa y utensilios de mesa. Puerta al fondo que lleva a la habitación de Leone. Puerta lateral a la izquierda por la cual se va a la cocina. La puerta principal está a la derecha”.

EL DIRECTOR (Levantándose y dando indicaciones).— Entonces, presten atención: allá, la puerta principal. Aquí, la cocina. (Dirigiéndose al Actor que interpretará a Sócrates). Usted entrará y saldrá por este lado. (...) (Vuelve a sentarse).

(...)

EL APUNTADOR (Leyendo el guion).— “Primera escena. Leone Gala, Guido Venanzi, Filippo llamado Sócrates”. (Al Director). ¿Debo leer también las acotaciones?

EL DIRECTOR.— ¡Sí, sí! ¡Se lo he dicho mil veces!

EL APUNTADOR (Leyendo las acotaciones).— “Al levantarse el telón, Leone Gala, con gorrito de cocinero y delantal, trata de batir un huevo en un recipiente con un cucharón de madera. Filippo bate otro, también vestido de cocinero. Guido Venanzi escucha, sentado”.

EL PRIMER ACTOR (Al Director).— Disculpe, pero ¿tengo que usar el gorro de cocinero?

.....
bastidores. Armazón de listones cubiertos por un lienzo pintado, que se ubica a ambos lados de un escenario. Forma parte del decorado.

proscenio. Parte del escenario más cercana al público.

tramoyista. Persona encargada del montaje y manejo de la tramoya, es decir, de todos los dispositivos utilizados para realizar los cambios de decorado y los distintos efectos especiales.

palco escénico. Sector del escenario donde se realiza la representación teatral.
.....



EL DIRECTOR (Molesto por la pregunta).— Me parece que sí, si está escrito... (Señalando el guion).

EL PRIMER ACTOR.— Disculpe, pero es ridículo.

EL DIRECTOR (Poniéndose de pie, furioso).— "¡Ridículo, ridículo!". ¿Qué quiere que haga si de Francia ya no llega ni una buena comedia y nos tenemos que resignar a poner en escena comedias de Pirandello, que nadie comprende y parecen creadas a propósito para que ni los actores, ni los críticos, ni el público queden contentos? (Los Actores reirán. Y entonces él, levantándose y acercándose hacia el Primer Actor, gritará). ¡El gorrito de cocinero, sí, señor! ¡Y batirá los huevos! ¿Usted cree que no tiene nada más que hacer que batir los huevos con sus manos? Pues no. ¡Tendrá que representar el papel de la cáscara de los huevos que está batiendo! (...) Sí, señor, la cáscara: ¡lo que quiere decir la forma vacía de la razón, sin el relleno del instinto, que es ciego! Usted es la razón y su esposa el instinto, en un juego de papeles asignados, por lo que usted, al representar su papel, es voluntariamente el títere de sí mismo. ¿Entendió?

EL PRIMER ACTOR (Abriendo los brazos).— ¡Yo no!

EL DIRECTOR (Volviendo a su sitio).— ¡Yo menos! Así que mejor seguimos. (...) (Dando palmadas de nuevo). ¡Atención, atención! Empecemos.

(...)

(El Conserje del teatro habrá entrado mientras tanto en la sala, con una gorrita de galones en la cabeza, y, luego de atravesar el pasillo de butacas, se acercará al escenario para anunciar al Director la llegada de los Seis Personajes, quienes también ya han entrado en la sala y siguen al Conserje a cierta distancia, un poco desorientados y perplejos, mirando a su alrededor.

Quien vaya a intentar una puesta en escena de esta comedia debe tratar por todos los medios disponibles de lograr que estos Seis Personajes no se confundan nunca con los actores de la compañía. La disposición de unos y otros, indicada en las acotaciones, cuando ya se encuentran en el escenario, será sin duda útil; tanto como una intensidad luminosa variada de reflectores especiales. Pero el medio más eficaz e idóneo que se sugiere será el uso de máscaras especiales para los Personajes: máscaras elaboradas especialmente con un material que no se ablande con el sudor, por lo que no serán livianas para los actores que deberán llevarlas; se confeccionarán de tal modo que dejen libres los ojos, la nariz y la boca. Se interpreta de esta manera el sentido más profundo de la comedia. Los Personajes no deberán, por lo tanto, aparecer como fantasmas, sino como realidades creadas, elaboraciones inalterables de la fantasía: y por lo tanto más reales y consistentes que la voluble* naturalidad de los Actores. Las máscaras ayudarán a dar la impresión

de la figura construida artísticamente y fijada de manera inalterable en la expresión del propio sentimiento fundamental, que es el remordimiento en el Padre, la vergüenza en la Hijastra, el desdén en el Hijo, el dolor en la Madre, con lágrimas de cera, fijas en la palidez de las ojeras y las mejillas (...). Incluso el vestuario debe ser de una tela y diseño particulares, sin extravagancia, con pliegues rígidos y de un volumen similar al de una estatua. En resumen, que no dé la impresión de estar hecho con una tela que se pueda comprar en cualquier tienda de la ciudad y confeccionado en cualquier sastrería.

El Padre rondará los cincuenta años: de frente ancha, pero no calvo, de cabello rojizo, con bigote espeso y crespo alrededor de una boca fresca, dispuesta a una sonrisa incierta y vana.* (...) En ocasiones se mostrará melifluo,* pero en otras tendrá gestos duros y ásperos.

La Madre estará asustada y ensimismada por el peso intolerable de la vergüenza y de la humillación. Cubierta por un tupido velo de viuda, vestirá humildemente de negro, y cuando se levante el velo, no mostrará un rostro atormentado, sino como hecho de cera. Permanecerá siempre con los ojos bajos.

La Hijastra, de dieciocho años, será desvergonzada, casi impúdica. Bellísima, ella también vestirá de luto, pero con una elegancia vistosa. Mostrará desprecio por el aire tímido, afligido y casi desorientado del hermanito, un escuálido* Muchacho de catorce años, vestido también de negro. En la hermanita, una Niña de aproximadamente cuatro años, habrá, en cambio, una ternura vivaz y estará vestida de blanco con una cinta de seda negra en la cintura.

El Hijo, de veintidós años, alto, casi inmovilizado en su contenido desdén por el Padre y en una profunda indiferencia hacia la Madre, llevará un sobretodo violáceo y una larga cinta verde alrededor del cuello).

EL CONSERJE (Con la gorra en la mano).— Disculpe, señor director.

EL DIRECTOR (Molesto, despectivo).— ¿Y ahora qué ocurre?

EL CONSERJE (Con timidez).— Hay aquí unos señores que preguntan por usted. (El Director y los Actores se dan vuelta sorprendidos para mirar desde el escenario hacia la sala).

EL DIRECTOR (Nuevamente enojado).— ¡Estamos ensayando! ¡Y usted sabe muy bien que no debe entrar nadie durante el ensayo! (Dirigiéndose hacia el fondo).— ¿Quiénes son ustedes? ¿Qué quieren?

EL PADRE (Dando un paso adelante, seguido por los demás, hasta llegar a una de las escaleras).— Hemos venido aquí en busca de un autor.

EL DIRECTOR (Entre sorprendido y furioso).— ¿De un autor? ¿Qué autor?

EL PADRE.— De cualquiera, señor.

EL DIRECTOR.— Pero aquí no hay ningún autor, porque no estamos ensayando ninguna comedia nueva.

LA HIJASTRA (Con vivacidad alegre, subiendo rápidamente la escalera).— ¡Mucho mejor, mucho mejor, entonces, señor! Nosotros podríamos ser su nueva comedia.

(...)

EL PADRE (Siguiendo sobre el escenario a la Hijastra).— Bueno, pero ¿si no hay autor? (Al Director). A menos que quiera serlo usted...

(La Madre, con la Niña de la mano, y el Muchacho subirán los primeros peldaños de la escalera y se quedarán a la espera. El Hijo permanecerá abajo, fastidiado).

EL DIRECTOR.— ¿Están haciendo una broma?

EL PADRE.— ¿Cómo se le ocurre, señor? Todo lo contrario: le traemos un drama doloroso.

(...)

EL DIRECTOR.— ¡Háganme el favor de irse, que no tenemos tiempo para perder con locos!

EL PADRE (Herido y meliflúo).— Pero señor, usted sabe muy bien que la vida está llena de absurdos infinitos, que descaradamente ni siquiera tienen la necesidad de parecer verosímiles,* porque son verdaderos.

EL DIRECTOR.— Pero ¿qué diablos dice?

EL PADRE.— Digo que puede considerarse una locura, sí señor, esforzarse en hacer lo contrario; es decir, crear lo verosímil para que parezca verdadero. Pero permítame hacerle la observación de que, si fuera locura, esta es la única razón de su oficio.

(Los Actores se agitarán, molestos).

EL DIRECTOR (Levantándose y observándolo con atención).— ¿Ah, sí? ¿De manera que el nuestro le parece un trabajo de locos?

EL PADRE.— Bueno, dar apariencia de verdadero a aquello que no lo es; sin necesidad de hacerlo, señor: como un juego... ¿O acaso no es el oficio de ustedes dar vida en la escena a personajes imaginarios?

EL DIRECTOR (Rápidamente, haciéndose portavoz de la irritación creciente de sus actores).— ¡Yo le pido que crea que la profesión del cómico, estimado señor, es una muy noble profesión! Si hoy por hoy los nuevos señores comediógrafos nos dan a representar

comedias ridículas y muñecos en lugar de hombres, sepa usted que tenemos el honor de haber dado vida a obras inmortales, aquí, sobre este escenario.

(Los Actores, satisfechos, aprobarán y aplaudirán a su Director).

EL PADRE (Interrumpiendo con vehemencia).— ¡Eso es! ¡Muy bien! ¡A seres vivos, más vivos que aquellos que respiran y visten trajes! Menos reales, quizá; ¡pero más verdaderos! ¡Somos de la misma opinión!

(Los Actores se miran entre sí, asombrados).

EL DIRECTOR.— Pero ¿cómo? Si antes dijo...

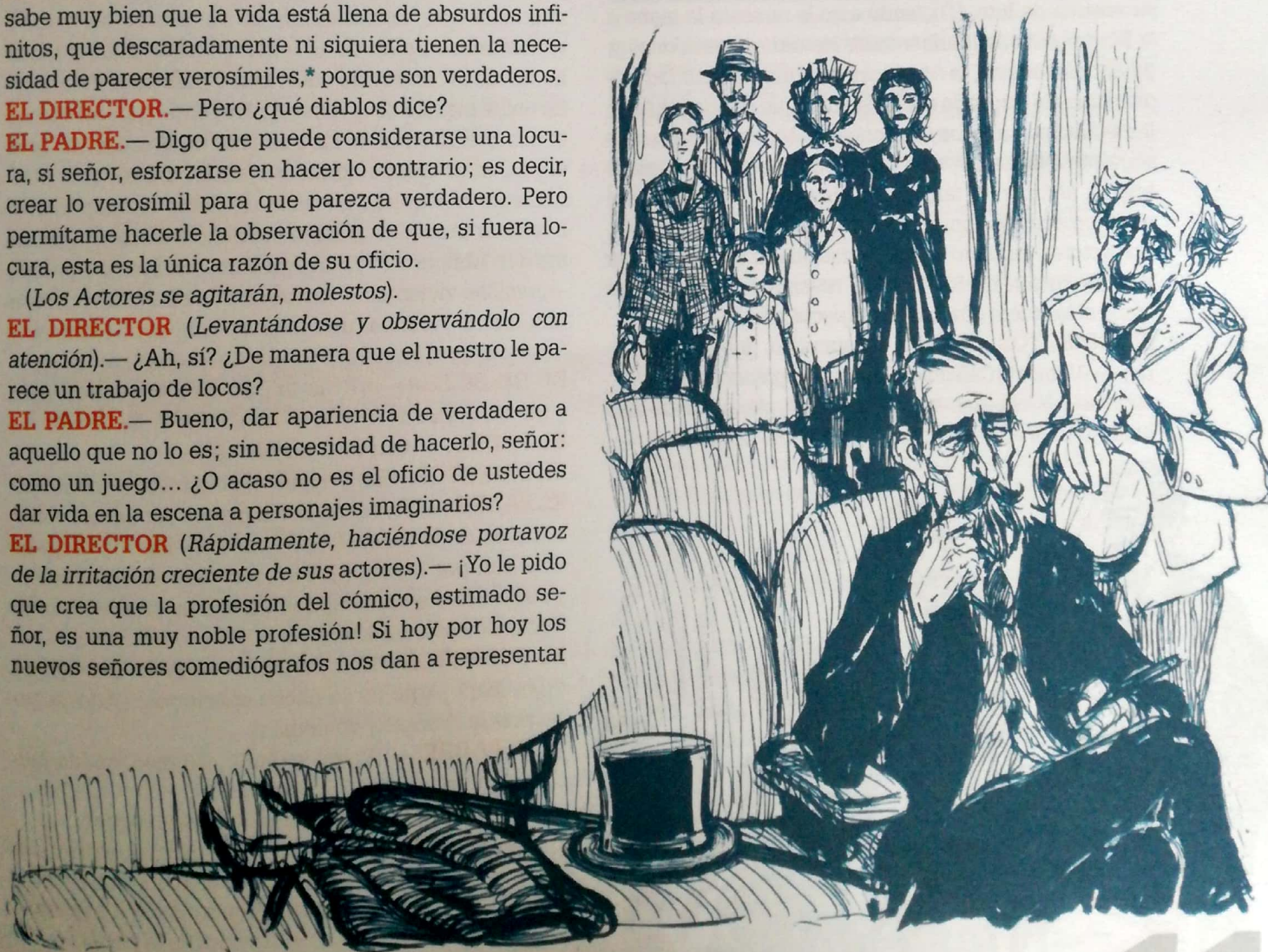
.....
voluble. Cambiante, inconstante.

vano. Vacío, hueco. Una sonrisa vana es una sonrisa "de la boca para afuera", que no revela el verdadero estado de ánimo.

meliflúo. Que se comporta de un modo afectado o excesivamente amable.

escuálido. Muy delgado.

verosímil. Que es creíble porque tiene la apariencia de lo verdadero.
.....



EL PADRE.— No, disculpe, lo decía por usted, señor, que nos ha gritado que no tenía tiempo para perderlo con locos, cuando nadie mejor que usted sabe que la naturaleza se sirve de la fantasía humana como instrumento para proseguir, en mayor grado, la obra de su creación.

EL DIRECTOR.— Está bien, está bien. Pero ¿a dónde quiere llegar con esto?

EL PADRE.— A nada, señor. Solo quiero demostrar que se nace a la vida de diferentes maneras, y en muchas formas: árbol o piedra, agua o mariposa... o mujer. ¡Y que también se nace personaje!

EL DIRECTOR (Con un estupor* fingido e irónico).— Y usted, junto a los que lo acompañan, ¿han nacido personajes?

EL PADRE.— Exacto, señor. ¡Y vivos, como puede comprobarlo!

(El Director y los Actores se ríen a carcajadas, como si intentaran burlarse).

EL PADRE (Herido).— Lamento que se burlen así, porque llevamos en nosotros, repito, un drama doloroso, como los señores pueden deducir al ver a esta mujer vestida de luto. (Diciendo esto le ofrecerá la mano a la Madre para ayudarla a subir los últimos escalones y, guiándola todavía, la conducirá con una solemnidad trágica hacia el otro lado del escenario, que se iluminará de inmediato con una luz fantástica. La Niña y el Muchacho seguirán a la Madre; después el Hijo, que se mantendrá aparte, al fondo; y también la Hijastra, que se colocará en el proscenio, apoyada sobre el borde del escenario. Los actores, primero estupefactos, luego admirados por esta evolución de los hechos, reventarán en aplausos como si les fuera ofrecido un espectáculo).

EL DIRECTOR (Primero sorprendido, luego indignado).— ¡Vamos! ¡Cállense! (Luego, dirigiéndose a los Personajes). ¡Y ustedes salgan de aquí! ¡Abandonen este lugar! (Al Director de Escena). ¡Por Dios, hágalos salir!

EL DIRECTOR DE ESCENA (Acercándose, pero luego deteniéndose como si lo retuviera una extraña turbación).—* ¡Vamos! ¡Vamos!

EL PADRE (Al Director).— Mire, nosotros...

EL DIRECTOR (Gritando).— ¡Basta, aquí tenemos que trabajar!

EL PRIMER ACTOR.— No hay derecho a burlarse de ese modo...

EL PADRE (Decidido, adelantándose).— ¡Me sorprende su incredulidad! ¿Acaso los señores no están acostumbrados a ver cómo aparecen casi vivos aquí, uno frente a otro, los personajes creados por un autor? ¿O a lo mejor no tienen (señalando el puesto del Apuntador) un guion que nos contenga?

LA HIJASTRA (Colocándose frente al Director, risueña, halagadora).— Créame, señor, que ¡somos de verdad seis personajes interesantísimos! Aunque lamentablemente extraviados.

EL PADRE (Apartándola).— ¡Sí, extraviados, eso es! (Al Director, enseguida). En el sentido, claro está, de que el autor que nos dio vida, después no quiso o no pudo materialmente introducirnos en el mundo del arte. Y verdaderamente ha sido un delito, señor, porque quien ha tenido la fortuna de nacer como personaje vivo, puede reírse incluso de la muerte. ¡No morirá jamás! Morirá el hombre, el autor, el instrumento de la creación; pero el personaje creado no muere jamás. Y para vivir eternamente ni siquiera necesita de dotes extraordinarias o realizar prodigios. ¿Quién era Sancho Panza?* ¿Quién era don Abbondio?* Y, sin embargo, son eternos, porque —semillas vivientes— ¡tuvieron la suerte de encontrar una matriz fecunda, una fantasía que supo nutrirlos y desarrollarlos, hacerlos vivir para la eternidad!

EL DIRECTOR.— ¡Todo lo que dice está bien! Pero ¿qué quieren aquí?

EL PADRE.— ¡Queremos vivir, señor!

EL DIRECTOR (Con ironía).— ¿Para toda la eternidad?

EL PADRE.— No, señor. Por lo menos por un momento, a través de ustedes. (...) Fíjense, fíjense: la comedia está aún por hacer; (al Director) pero si usted quiere y sus actores están dispuestos, lo concertaremos rápidamente entre nosotros.

EL DIRECTOR (Con fastidio).— ¿Pero qué quiere organizar? ¡Aquí no se hacen conciertos! ¡Aquí se interpretan dramas y comedias!

EL PADRE.— ¡Precisamente! ¡Hemos venido justamente por eso a verlo a usted!

EL DIRECTOR.— ¿Y dónde está el guion?

EL PADRE.— Está en nosotros mismos, señor. (Los Actores ríen). ¡El drama está en nosotros, somos nosotros, y estamos impacientes por representarlo, así como nos urge dentro la pasión!

(...)



LA HIJASTRA (Corriendo rápidamente hacia el Director).— (...) Escuche, si es tan amable: haga representar en breve este drama (...).

EL DIRECTOR.— (...) Todo esto me interesa, me interesa mucho. ¡Intuyo que hay material para hacer un excelente drama! (...) Algo nuevo, sí...

EL PADRE.— ¡Muy novedoso, señor!

EL DIRECTOR.— Pero se necesita mucho coraje —digo— como para venir a arrojármelo adelante así...

EL PADRE.— Usted comprenderá, señor: hemos nacido para la escena...

EL DIRECTOR.— ¿Son cómicos aficionados?

EL PADRE.— No, digo nacidos para la escena porque...

EL DIRECTOR.— ¡No le creo! ¡Usted tiene que haber hecho teatro antes!

EL PADRE.— Pues no, señor (...).

EL DIRECTOR.— ¡Dejémoslo, dejémoslo!... Comprenderá, estimado señor, que sin autor... Yo podría recomendarle alguno...

EL PADRE.— Pero no, mire: ¡sea usted el autor!

EL DIRECTOR.— ¿Yo? Pero ¿qué dice?

EL PADRE.— ¡Sí, usted! ¡Usted mismo! ¿Por qué no?

EL DIRECTOR.— ¡Porque nunca he sido un autor!

EL PADRE.— Disculpe, ¿y no podría serlo ahora? No se necesita nada. ¡Muchos lo hacen! Su trabajo tiene la ventaja de que ya estamos todos aquí, vivos delante de usted.

EL DIRECTOR.— ¡Pero eso no basta!

EL PADRE.— ¿Cómo que no basta? Viéndonos vivir nuestro drama...

EL DIRECTOR.— Sí, sí, pero siempre se necesita alguien que lo escriba.

EL PADRE.— Que lo transcriba, en todo caso, porque lo tiene delante de usted, en vivo, escena por escena. Para comenzar bastará solo con hacer un borrador, apenas... ¡y ensayar!

EL DIRECTOR (Volviendo a subir, casi convencido, al escenario).— Bueno... casi casi me está tentando... Así, como un juego... Se podría probar, realmente...

EL PADRE.— ¡Pero claro, señor! ¡Ya verá qué escenas saldrán! ¡Se las puedo sugerir de inmediato!

EL DIRECTOR.— Me tienta... Me tienta... Hagamos una prueba... Venga conmigo a mi camarín. (Dirigiéndose a los ACTORES). Ustedes quedan por un momento en libertad, pero no se alejen mucho. En un cuarto de hora o veinte minutos, estén de nuevo aquí. (Al Padre). Veamos, probemos... Puede ser que salga algo verdaderamente extraordinario... (...)

Pirandello, Luigi. *Seis personajes en busca de autor*, Buenos Aires, La estación, 2016.

.....
estupor. Asombro tal que impide a la persona cualquier tipo de reacción.

turbación. Confusión, desconcierto.

Sancho Panza. Compañero de andanzas de don Quijote.

Ambos son los personajes principales de la novela de Miguel de Cervantes Saavedra, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*.

Don Abbondio. Personaje de otro clásico de la literatura: la novela *Los novios* (1827), del escritor italiano Alessandro Manzoni.
.....



Voces en actividad } Comprensión

1. Resolvé las siguientes consignas.

a. Señalá la opción que consideres correcta.

- ☐ El Director cree desde un primer momento en la condición de *personaje* de los seis personajes que irrumpen en el ensayo.
- ☐ El Director no cree en ningún momento en la condición de *personaje* de los seis personajes, a los que ve siempre como actores.
- ☐ El Director al comienzo no cree en la condición de *personaje* de los seis personajes, pero luego termina por creerlo.

b. Seleccioná dos citas del texto que te permitan justificar la opción elegida.

2. Analizá el fragmento de la obra a partir del problema de la verdad. Incluí en tu análisis los siguientes pares de conceptos.

verdadero / verosímil • realidad / ficción

3. Relacioná lo trabajado en los puntos 1 y 2 con el concepto de *cosmovisión*, según José Ferrater Mora.

4. En *Seis personajes en busca de autor* Pirandello exploró la técnica del teatro dentro del teatro, que consiste en eliminar la "cuarta pared".

a. Averiguá qué es la "cuarta pared" del teatro.

b. Explicá de qué maneras se manifiesta en el fragmento de la obra la técnica del teatro dentro del teatro.



Sobre el autor...

▪ Nació en Sicilia, cuando la actual Italia aún estaba dividida en diversos Estados (fue hacia 1870 que logró, finalmente, su unificación). Realizó sus estudios en Letras entre las universidades de Palermo, Roma y Bonn (Alemania). Al regresar a su país natal, trabajó como profesor. Su interés por la escritura comenzó muy pronto: se cuenta que su primera obra la escribió cuando tenía tan solo 12 años. Su primer gran éxito fue la novela *El difunto Matías Pascal* (1904). Pero la fama mundial la obtuvo con *Seis personajes en busca de autor* (1921). En los años 20 se acercó al Partido Nacional Fascista, fundado en 1921 por Benito Mussolini, quien sería dictador de Italia entre 1925 y 1943. Si bien no fue un "fascista entusiasta", Pirandello se acomodó al régimen, hecho por el que fue muy cuestionado. Fue un autor de obras de teatro muy prolífico (escribió más de cuarenta), aunque también escribió novelas, cuentos y poesía.

▪ En 1934, Pirandello recibió el Premio Nobel de Literatura, otorgado a "escritores que sobresalen por sus contribuciones en el campo de la literatura". El escritor italiano fue elegido en esa ocasión "por su reactivación audaz e ingeniosa del arte dramático y escénico".

Literatura en movimiento...

Cosmovisión y cambio

Del mismo modo que las sociedades y las culturas, la literatura y las diferentes expresiones artísticas son **dinámicas**: cambian en el tiempo. En cada época, predomina un conjunto de **códigos** (normas estéticas, pautas culturales, convenciones literarias, costumbres, ideologías, etcétera) que significan un cambio respecto a la época anterior. En el ámbito artístico, esto es lo que nos permite distinguir, por ejemplo, diferentes **períodos, movimientos y escuelas**.

Este predominio de rasgos determinados en una época está relacionado con la **cosmovisión** que es inherente a cada contexto histórico. El concepto de cosmovisión deriva del término alemán *Weltanschauung* o 'visión del mundo'. Como ya sabemos, el término hace referencia a la manera en que una cultura o una sociedad interpreta el mundo. Las cosmovisiones son **integrales**: abarcan todo un **sistema de creencias** o "intuiciones" sobre el mundo que definen, por ejemplo, qué existe y qué no, por qué existe lo que existe, cómo lo sabemos, cuál es el lugar que ocupa el hombre en el cosmos, o qué está bien y qué está mal.

Texto y contexto

La literatura es una expresión de los modos en que una época interpreta el mundo. Así, una forma de periodizar la historia de la literatura es a partir de la cosmovisión predominante en cada momento. Durante los cursos anteriores, han abordado obras que pertenecían a algunos de los siguientes períodos:

- **Período clásico (siglo VIII a. C. - VI d. C.).** Cosmovisión geocéntrica (la Tierra es el centro del universo). Unidad y armonía como ideales estéticos. En Europa, se caracteriza por el predominio de la literatura épica (*Ilíada*, de Homero), la tragedia (*Antígona*, Sófocles) y la comedia.
- **Período medieval (siglos VII-XIV).** Cosmovisión teocéntrica (el sentido del mundo y del hombre reside en Dios). Predominio de la literatura religiosa, los romances y los cantares de gesta como el *Poema de mio Cid*.
- **Período moderno (siglos XV-XIX).** Cosmovisión humanista (el hombre es el centro de todas las cosas). Abarca el Renacimiento (*Lazarillo de Tormes*), el Barroco (*Don Quijote de la Mancha*, Cervantes), la Ilustración y el Romanticismo (*Los miserables*, de Victor Hugo; o *La cautiva*, de Esteban Echeverría).
- **Período contemporáneo (fines del siglo XIX en adelante).** Cosmovisiones múltiples. Incluye diversos movimientos y escuelas, muchas contempladas en este libro: simbolismo, modernismo, vanguardias, literatura de posguerra, etcétera.

Otras obras del teatro del siglo XX

El paseo de Buster Keaton
Federico García Lorca

1928



La resistible ascensión de Arturo Ui
Bertolt Brecht

1941



Las moscas
Jean-Paul Sartre

1943



Cosmovisiones literarias

Cada cosmovisión global se puede expresar, a su vez, en toda una gama de cosmovisiones literarias: mítica, épica, trágica, realista, fantástica, maravillosa, etcétera. En este libro nos centraremos en las **cosmovisiones humorística, alegórica, y de experimentación y ruptura**.

Estas cosmovisiones no necesariamente coinciden con un solo período, sino que pueden manifestarse en diferentes épocas y géneros. Por eso se habla de **predominio** y no de sistemas absolutos.

Siglo xx: el fin de las cosmovisiones globales

A partir del siglo xx, se produjo un quiebre en el modo de interpretar el mundo. La experiencia de las guerras mundiales por un lado y del progreso científico y técnico por otro, generó un estallido de cosmovisiones: ya no era posible asociar a la época una cosmovisión global, un "centro organizador" del mundo, sino que las visiones del mundo se multiplicaron.

En *Teoría literaria y crítica de la cultura*, el crítico literario alemán Wlad Godzich explica que las cosmovisiones empiezan a ser locales y provisorias, porque el hombre toma conciencia de la "naturaleza construida" de esas cosmovisiones: si hasta entonces "la verdad del mundo era expresable mediante el lenguaje", el sujeto moderno entiende que "hablar es construir, falsificar" una realidad; de que el lenguaje es convencional y, por lo tanto, no puede reflejar objetivamente la realidad. El filósofo Martin Heidegger vio este fenómeno a mediados del siglo: en *Caminos de bosque*, percibió que el hombre dejaba de tener una imagen del mundo y comenzaba a "concebir el **mundo como imagen**", como representación.

Voces en actividad } Análisis

1. Analizó el fragmento de *Seis personajes en busca de autor* a partir del fenómeno del fin de las cosmovisiones globales y de los siguientes enunciados.

- "Hablar es construir, falsificar" una realidad (Wlad Godzich).
- El llamado a "reformular todas nuestras ideas acerca de la vida" (Antonin Artaud).

2. En el prefacio a *Seis personajes...*, Pirandello define su obra como "una mezcla de tragedia y comedia, de fantasía y realidad, en una situación humorística absolutamente nueva".

a. Justificá esta afirmación del autor. Para ello, recuperá dos conceptos de la explicación teórica de estas páginas.

Sobre el género...

■ El teatro del siglo xx es una de las máximas expresiones de la multiplicidad de visiones de mundo. En solo un siglo, el teatro ha explorado de manera casi simultánea un teatro "de humor", un teatro "experimental", un teatro "épico", un teatro "del absurdo"... Las nuevas cosmovisiones no solo son múltiples sino que están en formación y reformulación permanente. En *El teatro y su doble* (1938), el dramaturgo francés Antonin Artaud llamaba a reformar "todas nuestras ideas acerca de la vida", "en una época en que nada adhiere ya a la vida". De allí que pregona "un teatro que no sea superado por los acontecimientos, (...) que domine la inestabilidad de la época", capaz de re-crear una cosmovisión que restituya la "ecuación entre el hombre, la sociedad, la naturaleza y los objetos".

■ Lo que Artaud buscaba en el teatro es lo que Arnold Hauser vería más tarde como una marca del siglo xx: en su *Historia social de la literatura y del arte*, Hauser afirma que "el nuevo siglo está lleno de tan profundos antagonismos", que "la unidad de su visión de la vida" ya no es posible sino a través de "la combinación de los más remotos extremos, (...) de las más grandes contradicciones".



La cantante calva
Eugène Ionesco



Fin de partida
Samuel Beckett



Nadie sabe nada
Vicente Leñero



El patio de atrás
Carlos Gorostiza



1950

1957

1989

1994

¿Qué decimos cuando decimos...?

Alegoría, humor y ruptura

Las cosmovisiones que exploraremos en este libro —y a las que hemos denominado **voces**— tienen algo en común: todas ellas juegan con lo que Angus Fletcher llama “la expectativa normal que tenemos sobre el lenguaje”: “que nuestras palabras ‘significan lo que dicen’”.

Alegoría o la coexistencia de significados

La **alegoría** es, acaso, la más transversal de las cosmovisiones literarias. En el estudio que le dedica, Angus Fletcher afirma que está “omnipresente en la literatura occidental desde la Antigüedad hasta los tiempos modernos”, casi en todos los géneros. Y es que, tal como sucede en gran parte de la literatura, la alegoría proyecta significados que van más allá de los expresados de manera literal en el texto.

Fletcher explica que la alegoría se define básicamente por decir una cosa y significar otra. Esto supone la coexistencia de **dos sentidos** o significados: uno **lineal** o **primario**, y otro **figurado** o **secundario**. Para que una obra pueda ser considerada alegórica, no es estrictamente necesario que todos los lectores lleguen a ese segundo significado: una alegoría puede leerse también solo en su sentido literal. Sin embargo, la interpretación de ambos significados enriquece la obra.

En este libro, la alegoría aparecerá en primera fila al abordar, por ejemplo, la obra *El patio de atrás*, de Carlos Gorostiza en el capítulo 5.

Voces humorísticas

Uno de los primeros pensadores en reflexionar sobre el **humor** fue Aristóteles en su *Poética*. Para él, la comedia era una forma de **mímesis**, de imitación de la realidad. No de cualquier realidad, sino de “los peores”, de “lo feo”. También para Henri Bergson lo que hay detrás del humor es una “descripción minuciosa de lo que es, (...) descendiendo cada vez más hacia lo hondo del mal para anotar sus particularidades”. Si esto es así, ¿por qué la imitación de “lo peor” de lo real puede tener un efecto humorístico?

Al pensar en el concepto de *humor*, es probable que todos lo asociemos de inmediato con aquello capaz de mover a **risa**. Pero ¿qué es específicamente lo que nos hace reír? La dificultad de responder a esta pregunta se debe al carácter social e histórico de la risa: lo que nos hace reír está ligado a la sociedad a la que pertenecemos y a la época en la que vivimos. En todos los casos, para que el humor tenga lugar debe haber una **intención** de hacer reír y un **lector** que ríe.

Esa risa no siempre se manifiesta con la explosión de la carcajada: puede ser tan solo una sonrisa, o incluso dejar un sabor amargo. También los mecanismos lingüísticos que la producen son diversos: repetición, inversión, equívoco, hipérbole, deformación, extrañamiento, sinsentido, doble sentido, ironía, sarcasmo.



Atelier de imágenes



Alegoría de la primavera (1478)
Autor: Sandro Botticelli

Esta obra del Renacimiento italiano presenta muchos **significados alegóricos**. Entre las hipótesis más acreditadas está aquella que propone la interpretación del reino de Venus, cantado por los poetas antiguos y de Poliziano (famoso letrado en la corte de los Medici). A la derecha, Céfito, dios del viento, persigue a Flora y la fecunda con su soplo. Flora se transforma en Primavera, quien llena de flores la pradera. Venus, en el centro, representa la unidad y armonía entre naturaleza y civilización. A la izquierda, bailan las tres gracias, mientras que el dios Mercurio disipa las nubes.

Parodia y sátira

Además, existen diferentes tipos de humor. Los géneros humorísticos principales son la **parodia** y la **sátira**. Aunque tienen puntos de contacto, su funcionamiento es diferente.

PARODIA

En ella intervienen siempre dos textos: un texto **paródico** y un texto **parodiado** (o un género, como sucede en la parodia del policial que abordaremos en el capítulo 6). La relación que se establece entre ambos es de **transformación indirecta**: como explica Mijaíl Bajtín, “el autor habla mediante la palabra ajena” pero con “una orientación de sentido absolutamente opuesta a la (...) ajena”. En otras palabras, dice otra cosa de manera parecida.

SÁTIRA

Implica la coexistencia de un elemento **satírico** y uno **satirizado**, pero el segundo no es otro texto, sino un **aspecto de la sociedad**: comportamientos, vicios, ideas, modas. Nos ocuparemos de la sátira al trabajar el sainete criollo en el capítulo 5.

Estas no son las únicas formas del humor. También podemos hablar de un humor **absurdo** (explorado en este libro a través de los textos de Ionesco y Pirandello) o de un humor **negro**, por mencionar solo algunas.

Voces de ruptura o el significado como construcción

Las cosmovisiones cambiantes del siglo xx tienen un denominador común: la **ruptura** radical con todo lo anterior y la **experimentación** con nuevas formas (como las vanguardias europeas y latinoamericanas en los capítulos 3 y 4).

En el marco inestable de las nuevas cosmovisiones, todo comienza a ser cuestionado. Si el lenguaje es convención, si el mundo no es sino una representación, ¿qué es lo real?, ¿dónde se encuentra el límite entre ficción y realidad? El problema del vínculo lenguaje/realidad obliga a reformular, a su vez, la misma noción de **literatura**. Como sugiere la obra de Pirandello, las concepciones de autor, personaje, obra y lector se complejizan en las **nuevas formas** de hacer literatura.

Un motivo, otras expresiones



En 1936, el escritor argentino Roberto Arlt escribe la pieza teatral *El fabricante de fantasmas*. En esta obra pone en escena los tormentos de Pedro, un escritor frustrado, que ha cometido un crimen. El espectador asiste a las imágenes de la vida del protagonista y a su lucha contra los fantasmas que él mismo creó para sus obras, quienes salen del papel y se corporizan para atormentarle la razón.

“El fabricante de fantasmas” es el dramaturgo, pero también el hombre. En esta pieza, lo cotidiano se encuentra con la fantasía para poner en claro que las criaturas que surgen de la mente de un autor, no son sino la propia mente reflejada en esos personajes.

Voces en actividad } Análisis

1. Escaneá el código QR para ver un fragmento de la obra *El fabricante de fantasmas*. Luego, resolvé.

a. Compará las concepciones de autor y de personaje que se desprenden de la obra de Roberto Arlt y del fragmento de *Seis personajes en busca de autor*, de Luigi Pirandello.

b. Analizá esas concepciones a partir de las ideas desarrolladas en el apartado “Cosmovisiones de ruptura...” de esta página.



goo.gl/erwKPR

2. Leé este fragmento de Pirandello en el prefacio a *Seis personajes...* y resolvé.

“El solo hecho de dar sentido alegórico a una representación muestra claramente que (...) no tiene por sí misma ninguna verdad (...). La operación alegórica (...) es un concepto que se convierte o intenta convertirse en imagen. (...) [Yo busco], en cambio, en la imagen (...) un sentido que le dé valor”.

a. Releé la acotación de la obra en la que el autor introduce y describe a los seis personajes.

b. Analizá y explicá de qué manera construye una representación no alegórica.

Cosmovisión y representación

El problema de las cosmovisiones continúa dando lugar a numerosas reflexiones. Se habla, por ejemplo, entre otros planteos, de la relación entre **cosmovisión** y **globalización**, o del modo en que afecta al conocimiento científico el fin de las cosmovisiones globales. Los textos que elegimos aquí profundizan sobre un aspecto de las cosmovisiones que fundamenta el **quehacer literario**: el vínculo entre **cosmovisión** y **representación**.

La época de la imagen del mundo

➤ Martin Heidegger

(...) ¿Por qué nos preguntamos por la imagen del mundo a la hora de interpretar una época histórica? ¿Acaso cada época de la historia tiene su propia imagen del mundo (...)? ¿O esto de preguntar por la imagen del mundo solo responde a un modo moderno de representación de las cosas? ¿Qué es eso de una imagen del mundo? Parece evidente que se trata de eso: de una imagen del mundo. Pero ¿qué significa mundo en este contexto? ¿Qué significa imagen? El mundo (...) no se reduce al cosmos, a la naturaleza. También la historia forma parte del mundo. (...) En esta designación está también supuesto el fundamento del mundo (...).

La palabra *imagen* hace pensar en primer lugar en la reproducción de algo. Según esto, la imagen del mundo sería una especie de cuadro (...). Pero el término *imagen del mundo* quiere decir mucho más que esto.

(...) *Imagen* no significa aquí un calco, sino aquello que resuena en el giro (...) "estamos al tanto de algo". (...) "Estar al tanto de algo" no solo significa que (...) se nos represente, sino que en todo lo que le pertenece y forma parte de él se presenta ante nosotros como sistema. "Estar al tanto" también implica estar enterado, estar preparado para algo y tomar las consiguientes disposiciones. (...) Imagen del mundo, comprendido esencialmente, no significa por lo tanto una imagen del mundo, sino **concebir el mundo como imagen**. (...)

Es el hecho de que (...) [el mundo] llegue a ser en la representabilidad lo que hace que la época en la que esto ocurre sea nueva respecto a la anterior. (...) Es el propio hecho de que el mundo pueda convertirse en imagen lo que caracteriza la esencia de la Edad Moderna. (...) Ser nuevo es algo que forma parte del mundo convertido en imagen. (...)

Heidegger, Martin. *Caminos de bosque*, Madrid, Alianza, 2010.



Heidegger (Alemania, 1889-1976) es uno de los filósofos más importantes del siglo xx. Sus reflexiones han repercutido en diversos ámbitos, incluido el de la teoría literaria.

Voces en actividad Reflexión

1. Respondé las siguientes preguntas.

- ¿Cuál es la tesis de Heidegger sobre el concepto de *cosmovisión* o *visión del mundo*? Comparala con la definición trabajada en este capítulo: ¿cuál es el aporte del filósofo?
- ¿Es posible, para él, aplicar la noción de *visión del mundo* a períodos previos a la Modernidad? ¿Por qué?

2. Relacioná el concepto de *mundo como imagen* con el fragmento de *Seis personajes en busca de autor*. ¿De qué manera se expresa esta idea en la obra?

VIERNES, 20 DE MAYO DE 2016

Offshore

» Por Pablo Bilsky

La lengua cumple un papel decisivo en el proceso de construcción de una mirada, una visión del mundo, un punto de vista desde donde contemplar y experimentar la existencia. Los pueblos que desarrollaron una cultura oral, señalan antropólogos y lingüistas, poseen maneras de relacionarse con su entorno, y desarrollan formas de percepción, que muchas veces difieren de aquellas que predominan en los pueblos con escritura.

Jack Godoy analiza la narración desde el punto de vista antropológico en su ensayo "De lo oral a lo escrito" (...). Reflexiona sobre la problemática presencia de la noción de "ficción" en las culturas orales, y menciona al pueblo lodagaa, que habita al norte de Ghana, en África. El escritor Malidoma Somé, que pertenece a ese pueblo, explicó (...) que en su cultura la noción de "ficción", tal como se la conoce en buena parte del mundo, no existe.

Somé realizó un experimento con los ancianos de su pueblo. Les mostró un video de la película *Viaje a las estrellas* (*Star Trek*), versión cinematográfica de la famosa serie futurista, con su nave espacial, los viajes intergalácticos, las batallas interplanetarias y las orejas puntudas de uno de los miembros de la tripulación, alienígena medio humano, medio Vulcano, el señor Spock.

La respuesta de los ancianos lodagaa luego de ver *Viaje a las estrellas* fue la siguiente: "La película cuenta la vida cotidiana, los asuntos del día a día, de algunas otras personas que viven en el mundo".

El pueblo spongia (...) se desarrolló bajo las bóvedas de los bancos suizos. Como un efecto colateral del secreto bancario y los paraísos fiscales *offshore*, permaneció desconocido durante miles de años. (...) En 2014 se realizó la investigación más profunda y completa sobre la cultura spongia y su visión del mundo.

Un equipo interdisciplinario de la Universidad de Lovaina, Bélgica, mostró a los spongia una gran cantidad de películas y series de impacto masivo, y les requirió luego un comentario. (...) Los resultados fueron de gran utilidad para estudiar la relación entre la oralidad [y] los marcos de interpretación (...).

Sobre la película de 2008 *Batman. El caballero de la noche*, dirigida por Christopher Nolan, dijeron: "Se trata de los graves problemas actuales con la tierra, el aire y los vientos. Se muestran grandes lluvias, tormentas y granizo. Las autoridades se reúnen, durante días, sin descanso, hasta la extenuación, pero no deciden nada. El humo invade un castillo ocupado por unos banqueros famélicos y rabiosos. Un hombre disfrazado de san La Muerte entra al castillo (...) y promete sacarles los espumarajos a los banqueros con una espátula. Pero finalmente se va, en bicicleta, y parece que deja morir a los banqueros, pero no se entiende esa parte, algo falta allí, algo está mal en el cuento, porque primero les dice que los va a rescatar y de golpe se va". (...)

El informe final del equipo de especialistas de la Universidad de Lovaina (...) se exploya sobre "la estructura narrativa de la realidad" y las diferentes cosmovisiones de las culturas orales y con escritura. (...)

Bilsky, Pablo. "Offshore", en *Página/12*, Buenos Aires, 20 de mayo de 2016.
Disponible en: goo.gl/opVDnr.
Acceso: 8 de agosto de 2016.



Voces en actividad... } Reflexión

3. En el artículo se establece una distinción entre los modos de interpretar el mundo de culturas que desarrollaron la escritura y de aquellas fundamentalmente orales.

a. ¿Qué sucede con la distinción entre ficción y realidad en las culturas orales mencionadas en la nota?

b. ¿Por qué creés que la fijación de una lengua a través de la escritura facilitará el desarrollo de representaciones ficcionales? Tené en cuenta las ideas trabajadas en la página 15.

Repaso teórico

1. Escribí una entrada de diccionario para el término voz como acepción del concepto de cosmovisión.
2. Elaborá una red conceptual a partir de las palabras clave en la guarda superior de las páginas 14 a 17.
3. Analizá los siguientes fragmentos de *Seis personajes en busca de autor* a partir de los conceptos indicados abajo en cada uno.

"¿Usted cree que no tiene nada más que hacer que batir los huevos con sus manos? Pues no. ¡Tendrá que representar el papel de la cáscara de los huevos que está batiendo! (...) Sí, señor, la cáscara: ¡lo que quiere decir la forma vacía de la razón, sin el relleno del instinto, que es ciego! (...). ¿Entendió?"

ALEGORÍA • PARODIA

"Hemos venido aquí en busca de un autor. (...) ¿O acaso no es el oficio de ustedes dar vida en la escena a personajes imaginarios? (...) Queremos vivir, (...) por lo menos por un momento, a través de ustedes".

RUPTURA • LITERATURA
AUTOR • PERSONAJE • OBRA

"Morirá el hombre, el autor, el instrumento de la creación; pero el personaje creado no muere jamás. Y para vivir eternamente ni siquiera necesita de dotes extraordinarias o realizar prodigios".

AUTOR • COSMOVISIÓN

Otras miradas, otras voces

4. La alegoría es una cosmovisión muy presente en el arte en contextos políticos no democráticos, porque permite elaborar un discurso crítico de manera indirecta.

- a. Escaneá el código o copiá el enlace para escuchar la canción de Charly García "Los dinosaurios" (1983). Luego, resolvé.
- b. Investigá el contexto político en que fue compuesta la canción.
- c. Explicá de qué manera funciona la alegoría allí.
- d. Elegí otra canción popular de Charly García que proponga una visión alegórica y explicá cómo funciona. Algunas opciones a elegir pueden ser "No bombardeen Buenos Aires", "Nos siguen pegando abajo", "Canción de Alicia en el país", etcétera.
- e. Finalmente, relacioná los dos temas musicales a partir del concepto de alegoría estudiado en esta unidad.

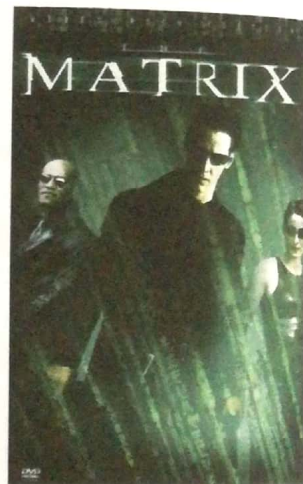


goo.gl/7KTjPn

Desde la imagen

5. Mirá la película *Matrix* (1999) y resolvé.

- a. Explicá cuál es el planteo de la película. Debés incluir en tu análisis los elementos mencionados a continuación.
- La afirmación "En el marco inestable de las nuevas cosmovisiones, todo lo que había sido considerado como 'realidad', como 'evidencia', comienza a ser cuestionado".
- Las referencias que hace la película a las obras de Lewis Carroll *Alicia en el país de las maravillas* (1865) y *Alicia a través del espejo* (1871). Si no conocés estas obras, buscalas en la biblioteca o en internet y leé el primer capítulo de ambas.



Creación colectiva

6. Transformen el fragmento de *Seis personajes en busca de autor* en una voz humorística. Para ello, sigan las consignas.

- a. En grupos de dos, trabajen con la segunda parte del fragmento, desde el momento en que aparecen en escena los seis personajes.
- b. Escriban una parodia de este fragmento. Pueden utilizar también otros procedimientos humorísticos.
- c. Intercambien sus trabajos con los otros grupos. Luego de leer el texto que recibió, cada grupo debe escribir debajo un comentario en el que analice los procedimientos humorísticos utilizados en la transformación del texto original.

La representación del otro



» Fusilamiento de Torrijos y sus compañeros, (1887-1888) de Antonio Gisbert Pérez.

La voz de la imagen en tres preguntas

1. ¿Qué elementos, objetos y lugares identificás en la imagen?
2. ¿Qué sentimientos o sensaciones transmite la pintura?
3. ¿Qué motivos llevaban, en determinadas épocas históricas, a la pena de fusilamiento?

La voz de un experto en una definición

El escritor argentino Ricardo Piglia se ha detenido en "la reconstrucción de una trama donde se puedan descifrar o imaginar los rastros que dejan en la literatura las relaciones de poder, las formas de la violencia".

4. ¿Creés que la literatura, a pesar de su carácter ficticio, puede dar cuenta de la Historia?

La voz de la calle en una frase

"Nuestra historia está hecha de historias". En esta frase, empleamos la palabra *historia* en dos acepciones: para designar el conjunto de sucesos de una nación o pueblo y para referir las narraciones creadas en una cultura.

5. ¿Qué otros sinónimos para uno y otro significado se te ocurren?

Tu propia voz en dos consignas

6. ¿Qué manifestaciones del arte o productos culturales que conocés refieren hechos reales o históricos?
7. ¿Por qué creés que un artista puede involucrarse con su obra en la realidad social o política de su tiempo?

Facundo o Civilización y barbarie

Domingo Faustino Sarmiento

Al sentirse perseguido por el gobernador Juan Manuel de Rosas, Sarmiento viaja a Chile. Como exiliado, en el diario El Progreso, publica por entregas este libro destacado para la literatura y la historia de la Argentina, que lleva en su título una dicotomía nacional fundamental: civilización y barbarie.

Introducción

"Je demande à l'historien l'amour de l'humanité ou de la liberté; sa justice impartiale ne doit pas être impassible. Il faut, au contraire, qu'il souhaite, qu'il espère, qu'il souffre, ou soit heureux de ce qu'il raconte".
[Yo pido al historiador el amor a la humanidad o a la libertad; su justicia imparcial no debe ser impassible. Es necesario, al contrario, que desee, que espere, que sufra o sea feliz con lo que narra].
 Villemain, Cours de littérature [Curso de literatura]

¡Sombra terrible de Facundo, voy a evocar, para que, sacudiendo el ensangrentado polvo que cubre tus cenizas, te levantes a explicarnos la vida secreta y las convulsiones internas que desgarran las entrañas de un noble pueblo! Tú posees el secreto: ¡revélanoslo! Diez años aún después de tu trágica muerte, el hombre de las ciudades y el gaucho de los llanos argentinos, al tomar diversos senderos en el desierto, decían: "¡No, no ha muerto! ¡Vive aún! ¡Él vendrá!". ¡Cierto! Facundo no ha muerto; está vivo en las tradiciones populares, en la política y revoluciones argentinas; en Rosas, su heredero, su complemento: su alma ha pasado a este otro molde, más acabado, más perfecto; y lo que en él era solo instinto, iniciación, tendencia, convirtiose en Rosas en sistema, efecto y fin. La naturaleza campestre, colonial y bárbara cambióse en esta metamorfosis en arte, en sistema y en política regular capaz de presentarse a la faz del mundo como el modo de ser de un pueblo encarnado en un hombre que ha aspirado a tomar los aires de un genio que domina los acontecimientos, los hombres y las cosas. Facundo, provinciano, bárbaro, valiente, audaz, fue reemplazado por Rosas, hijo de la culta Buenos Aires, sin serlo él; por Rosas, falso, corazón helado, espíritu calculador, que hace el mal sin pasión, y organiza lentamente

"Aún no se ha formado la última página de esta biografía inmoral; aún no está llena la medida; los días de su héroe no han sido contados aún".

el despotismo con toda la inteligencia de un Maquiavelo.* Tirano sin rival hoy en la Tierra, ¿por qué sus enemigos quieren disputarle el título de Grande que le prodigan sus cortesanos? Sí; grande y muy grande es para gloria y vergüenza de su patria; porque si ha encontrado millares de seres degradados que se unzan a su carro para arrastrarlo por encima de cadáveres, también se hallan a millares las almas generosas que en quince años de lid* sangrienta no han desesperado de vencer al monstruo que nos propone el enigma de la organización política de la República. Un día vendrá, al fin, que lo resuelvan; y la Esfinge* Argentina, mitad mujer por lo cobarde, mitad tigre por lo sanguinario, morirá a sus plantas, dando a la Tebas del Plata el rango elevado que le toca entre las naciones del Nuevo Mundo.

Necesitase, empero, para desatar este nudo que no ha podido cortar la espada, estudiar prolijamente las vueltas y revueltas de los hilos que lo forman, y buscar en los antecedentes nacionales, en la fisonomía del suelo, en las costumbres y tradiciones populares, los puntos en que están pegados.

(...)

El que haya leído las páginas que preceden creará que es mi ánimo trazar un cuadro apasionado de los actos de barbarie que han deshonrado el nombre de D. Juan Manuel de Rosas. Que se tranquilicen los que abriguen este temor. Aún no se ha formado la última página de esta biografía inmoral; aún no está llena la medida; los días de su héroe no han sido contados aún. Por otra parte, las pasiones que subleva entre sus enemigos son demasiado rencorosas aún para que pudieran ellos mismos poner fe en su imparcialidad o en su justicia. Es de otro personaje de quien debo ocuparme:

Facundo Quiroga es el caudillo cuyos hechos quiero consignar en el papel.

Diez años ha que la tierra pesa sobre sus cenizas, y muy cruel y emponzoñada debiera mostrarse la calumnia que fuera a cavar los sepulcros en busca de víctimas.

¿Quién lanzó la bala oficial que detuvo su carrera? ¿Partió de Buenos Aires o de Córdoba? La historia explicará este arcano.* Facundo Quiroga, empero, es el tipo más ingenuo del carácter de la guerra civil de la República Argentina; es la figura más americana que la revolución presenta. Facundo Quiroga enlaza y eslabona todos los elementos de desorden que hasta antes de su aparición estaban agitándose aisladamente en cada provincia; él hace de la guerra local la guerra nacional, argentina, y presenta triunfante, al fin de diez años de trabajos, de devastaciones y de combates, el resultado de que solo supo aprovecharse el que lo asesinó.

He creído explicar la revolución argentina con la biografía de Juan Facundo Quiroga, porque creo que él explica suficientemente una de las tendencias, una de las dos fases diversas que luchan en el seno de aquella sociedad singular.

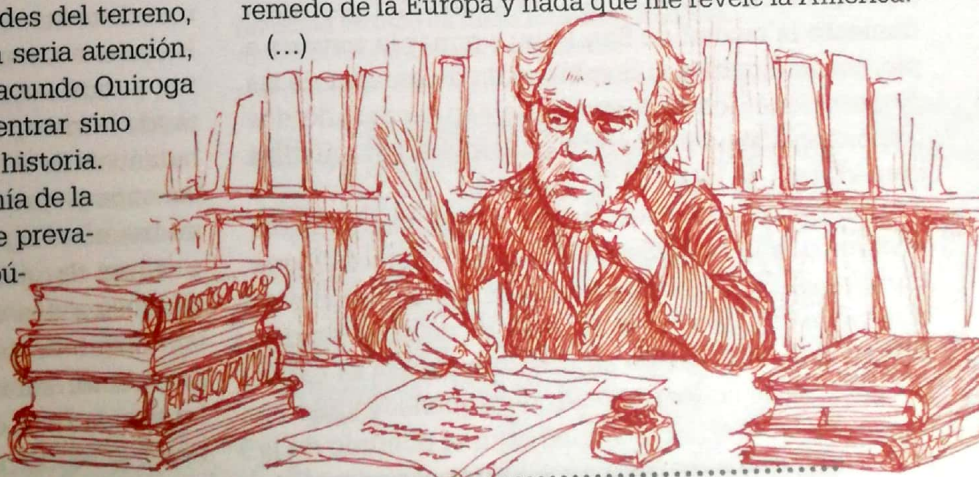
He evocado, pues, mis recuerdos, y buscado para completarlos los detalles que han podido suministrarme hombres que lo conocieron en su infancia, que fueron sus partidarios o sus enemigos, que han visto con sus ojos unos hechos, oído otros, y tenido conocimiento exacto de una época o de una situación particular. Aún espero más datos de los que poseo, que ya son numerosos. Si algunas inexactitudes se me escapan, ruego a los que las adviertan que me las comuniquen; porque en Facundo Quiroga no veo un caudillo simplemente, sino una manifestación de la vida argentina tal como la han hecho la colonización y las peculiaridades del terreno, a lo cual creo necesario consagrar una seria atención, porque sin esto la vida y hechos de Facundo Quiroga son vulgaridades que no merecerían entrar sino episódicamente en el dominio de la historia. Pero Facundo en relación con la fisonomía de la naturaleza grandiosamente salvaje que prevalece en la inmensa extensión de la República Argentina; Facundo, expresión fiel de una manera de ser de un pueblo, de sus preocupaciones e instintos; Facundo, en fin, siendo

lo que fue, no por un accidente de su carácter, sino por antecedentes inevitables y ajenos de su voluntad, es el personaje histórico más singular, más notable, que puede presentarse a la contemplación de los hombres que comprenden que un caudillo que encabeza un gran movimiento social no es más que el espejo en que se reflejan en dimensiones colosales las creencias, las necesidades, preocupaciones y hábitos de una nación en una época dada de su historia. Alejandro* es la pintura, el reflejo de la Grecia guerrera, literaria, política y artística; de la Grecia escéptica, filosófica y emprendedora, que se derrama sobre el Asia, para extender la esfera de su acción civilizadora.

Por esto nos es necesario detenernos en los detalles de la vida interior del pueblo argentino, para comprender su ideal, su personificación.

Sin estos antecedentes, nadie comprenderá a Facundo Quiroga, como nadie, a mi juicio, ha comprendido todavía al inmortal Bolívar,* por la incompetencia de los biógrafos que han trazado el cuadro de su vida. En la *Enciclopedia Nueva* he leído un brillante trabajo sobre el general Bolívar, en el que se hace a aquel caudillo americano toda la justicia que merece por sus talentos, por su genio; pero en esta biografía, como en todas las otras que de él se han escrito, he visto al general europeo, los mariscales del Imperio, un Napoleón* menos colosal; pero no he visto al caudillo americano, al jefe de un levantamiento de las masas; veo el remedo de la Europa y nada que me revele la América.

(...)



Nicolás Maquiavelo. (1469-1527). Célebre filósofo italiano cuyo libro *El príncipe* contiene la idea de que el fin justifica los medios.

lid. Lucha, pelea, enfrentamiento.

Esfige. Se refiere al personaje mitológico con cuerpo de león y cara de mujer que presentaba un enigma a todo aquel que se acercase. La única forma de de-

rotarla era resolviendo dicha adivinanza; de lo contrario, el contendiente frustrado terminaba sus días devorado por la Esfige.

arcano. Secreto, asunto oculto o de difícil comprensión.

Alejandro Magno. (356-323 a. C.). Rey de Macedonia durante el siglo IV a. C., gran conquistador y guerrero.

Simón Bolívar. (1783-1830). Militar y político venezolano, una de las figuras destacadas de la emancipación latinoamericana junto con San Martín y Artigas.

Napoleón Bonaparte. (1769-1821). Militar y gobernante francés.

Capítulo V.

Vida de Juan Facundo Quiroga

"Au surplus, ces traits appartiennent au caractère original du genre humain. L'homme de la nature, et qui n'a pas encore appris à contenir ou déguiser ses passions, les montre dans toute leur énergie, et se livre à toute leur impétuosité".

[Por otra parte, estos rasgos pertenecen al carácter original del género humano. El hombre de la naturaleza, y que todavía no ha aprendido a contener o disfrazar sus pasiones, los muestra en toda su energía, y los vive con todo su ímpetu].

Alix, *Histoire de l'Empire Ottoman* [Historia del Imperio Otomano]

Infancia y juventud

Media entre las ciudades de San Luis y San Juan un dilatado desierto que, por su falta completa de agua, recibe el nombre de *travesía*. El aspecto de aquellas soledades es por lo general triste y desamparado, y el viajero que viene del Oriente no pasa la última represa o aljibe de campo sin proveer sus *chifles** de suficiente cantidad de agua. En esta *travesía* tuvo una vez lugar la extraña escena que sigue: Las cuchilladas tan frecuentes entre nuestros gauchos habían forzado a uno de ellos a abandonar precipitadamente la ciudad de San Luis, y ganar la *travesía* a pie, con la montura al hombro, a fin de escapar de las persecuciones de la justicia. Debían alcanzarlo dos compañeros tan luego como pudieran robar caballos para los tres.

No eran, por entonces, solo el hambre o la sed los peligros que le aguardaban en el desierto aquel, que un tigre *cebado** andaba hacia un año siguiendo los rastros de los viajeros, y pasaban ya de ocho los que habían sido víctimas de su predilección por la carne humana. Suele ocurrir, a veces, en aquellos países en que la fiera y el hombre se disputan el dominio de la naturaleza, que este cae bajo la garra sangrienta de aquella: entonces el tigre empieza a gustar de preferencia su carne, y se llama *cebado* cuando se ha dado a este nuevo género de caza, la caza de hombres. El juez de la campaña* inmediata al teatro de sus devastaciones convoca a los varones hábiles para la correría, y bajo su autoridad y dirección se hace la persecución del tigre *cebado*, que rara vez escapa a la sentencia que lo pone fuera de la ley.

Cuando nuestro prófugo había caminado cosa de seis leguas, creyó oír bramar al tigre a lo lejos, y sus fibras se estremecieron. Es el bramido del tigre un gruñido como el del cerdo, pero agrio, prolongado, estridente, y que sin que haya motivo de temor, causa un sacudimiento involuntario en los nervios, como si la carne se agitara, ella sola, al anuncio de la muerte. Algunos minutos después, el bramido se oyó más distinto y más cercano; el tigre venía ya sobre el rastro, y solo a la larga distancia se divisaba un pequeño algarrobo. Era preciso apretar el paso, correr en fin, porque los bramidos se sucedían con más frecuencia, y el último era más distinto, más vibrante que el que le precedía. Al fin, arrojando la montura a un lado del camino, dirigiose el gaucho al árbol que había divisado, y no obstante la debilidad de su tronco, felizmente bastante elevado, pudo trepar a su copa y mantenerse en una continua oscilación, medio oculto entre el ramaje. Desde allí pudo observar la escena que tenía lugar en el camino: el tigre marchaba a paso precipitado, oliendo el suelo, y bramando con más frecuencia a medida que sentía la proximidad de su presa. Pasa adelante del punto en que esta se había separado del camino, y pierde el rastro: el tigre se enfurece, remolinea, hasta que divisa la montura, que desgarrar de un manotón, esparciendo en el aire sus prendas. Más irritado aún con este chasco, vuelve a buscar el rastro, encuentra al fin la dirección en que va, y levantando la vista, divisa a su presa haciendo con el peso balancearse el algarrobillo, cual la frágil caña cuando las aves se posan en sus puntas. Desde entonces ya no bramó el tigre: acercábase a saltos, y en un abrir y cerrar de ojos, sus enormes manos estaban apoyándose a dos varas del suelo sobre el delgado tronco, al que comunicaban un temblor convulsivo que iba a obrar sobre los nervios del mal seguro gaucho. Intentó la fiera dar un salto impotente; dio vuelta en torno del árbol midiendo su altura con ojos enrojecidos por la sed de sangre; y al fin, bramando de cólera, se acostó en el suelo batiendo sin cesar la cola, los ojos fijos en su presa, la boca entreabierta y reseca. Esta escena horrible duraba ya dos horas mortales: la postura violenta del gaucho, y la fascinación aterrante que ejercía sobre él la mirada sanguinaria, inmóvil del tigre, del que por una fuerza invencible de atracción no podía apartar los ojos, habían empezado a debilitar sus fuerzas, y ya veía próximo el momento

en que su cuerpo extenuado iba a caer en su ancha boca, cuando el rumor lejano del galope de caballos le dio esperanza de salvación. En efecto, sus amigos habían visto el rastro del tigre, y corrían sin esperanza de salvarlo. El desparramo de la montura les reveló el lugar de la escena, y volar a él, desenrollar sus lazos, echarlos sobre el tigre empacado y ciego de furor, fue obra de un segundo. La fiera, estirada a dos lazos, no pudo escapar a las puñaladas repetidas con que, en venganza de su prolongada agonía, le traspasó el que iba a ser su víctima. "Entonces supe lo que era tener miedo", decía el general D. Juan Facundo Quiroga, contando a un grupo de oficiales este suceso.

También a él le llamaron *Tigre de los Llanos*, y no le sentaba mal esta denominación a fe. La frenología y la anatomía comparada han demostrado, en efecto, las relaciones que existen en las formas exteriores y las disposiciones morales, entre la fisonomía del hombre y de algunos animales a quienes se asemeja en su carácter. Facundo, porque así lo llamaron largo tiempo los pueblos del interior; el general D. Facundo Quiroga, el Excelentísimo Brigadier general D. Juan Facundo Quiroga, todo eso vino después, cuando la sociedad lo recibió en su seno y la victoria lo hubo coronado de laureles: Facundo, pues, era de estatura baja y fornida; sus anchas espaldas sostenían sobre un cuello corto una cabeza bien formada, cubierta de pelo espesísimo, negro y ensortijado. Su cara un poco ovalada estaba hundida en medio de un bosque de pelo, a que correspondía una barba igualmente crespa y negra, que subía hasta los juanetes, bastante pronunciados para descubrir una voluntad firme y tenaz. Sus ojos negros, llenos de fuego y sombreados por pobladas cejas, causaban una sensación involuntaria de terror en aquellos sobre quienes alguna vez llegaban a fijarse; porque Facundo no miraba nunca de frente, y por hábito, por arte, por deseo de hacerse siempre temible, tenía de ordinario la cabeza inclinada, y miraba por entre las cejas, como el Ali-Bajá de Monvoisin.* El Caín* que representaba la famosa

Compañía Ravel me despierta la imagen de Quiroga, quitando las posiciones artísticas de la estatuaría, que no le convienen. Por lo demás, su fisonomía era regular, y el pálido moreno de su tez sentaba bien a las sombras espesas en que quedaba encerrada.

La estructura de su cabeza revelaba, sin embargo, bajo esta cubierta selvática, la organización privilegiada de los hombres nacidos para mandar. Quiroga poseía esas cualidades naturales que hicieron del estudiante de Brienne* el Genio de la Francia, y del mameluco oscuro que se batía con los franceses en las Pirámides, el virrey de Egipto. La sociedad en que nacen da a estos caracteres la manera especial de manifestarse: sublimes, clásicos, por decirlo así, van al frente de la humanidad civilizada en unas partes; terribles, sanguinarios y malvados, son en otras su mancha, su oprobio.*

.....
chifle. Recipiente para conservar agua, confeccionado con un asta de vacuno. En el extremo hueco se le colocaba una base de madera y, en el otro, se agujereaba y se le ponía un tapón para evitar el derrame del agua.
cebado. Se dice del animal que ha probado carne humana y por ello es más temible.

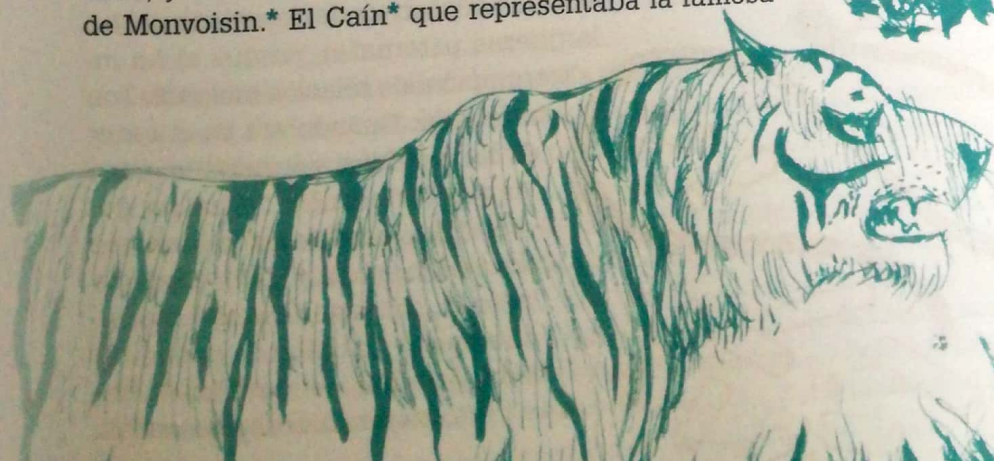
juez de campaña. Figura que imparte la justicia en lugares campestres o alejados de las urbes centrales.

Ali-Bajá, de Monvoisin. Se trata del cuadro pintado por el francés Raymond Monvoisin (1794-1870), quien visitó Sudamérica por esos años.

Caín. Personaje bíblico, hermano de Abel, a quien asesinó por celos.

estudiante de Brienne. Se refiere a Napoleón, quien en su juventud estudió en dicha localidad francesa.

oprobio. Afrenta, deshonra pública.



Facundo Quiroga fue hijo de un sanjuanino de humilde condición, pero que avecindado en los Llanos de La Rioja había adquirido en el pastoreo una regular fortuna. El año 1799 fue enviado Facundo a la patria de su padre a recibir la educación limitada que podía adquirirse en las escuelas, leer y escribir. Cuando un hombre llega a ocupar las cien trompetas de la fama con el ruido de sus hechos, la curiosidad o el espíritu de investigación van hasta rastrear la insignificante vida del niño, para anudarla a la biografía del héroe; y no pocas veces entre fábulas inventadas por la adulación,* se encuentran ya en germen, en ella, los rasgos característicos del personaje histórico. Cuéntase de Alcibiades* que jugando en la calle se tendía a lo largo del pavimento para contrariar a un cochero que le prevenía que se quitase del paso a fin de no atropellarlo; de Napoleón, que dominaba a sus condiscípulos, y se atrincheraba en su cuarto de estudiante para resistir a un ultraje. De Facundo se refieren hoy varias anécdotas, muchas de las cuales lo revelan todo entero. En la casa de sus huéspedes jamás se consiguió sentarlo a la mesa común; en la escuela era altivo, huraño y solitario; no se mezclaba con los demás niños sino para encabezar en actos de rebelión y para darles de golpes. El magister, cansado de luchar con este carácter indomable, se provee una vez de un látigo nuevo y duro, y enseñándolo a los niños aterrados: "Este es", les dice, "para estrenarlo en Facundo". Facundo, de edad de once años, oye esta amenaza, y al día siguiente la pone a prueba. No sabe la lección; pero pide al maestro que se la tome en persona, porque el pasante lo quiere mal. El maestro condescendiente; Facundo comete un error, comete dos, tres, cuatro; entonces el maestro hace uso del látigo; y Facundo, que todo lo ha calculado, hasta la debilidad de la silla en que su maestro está sentado, dale una bofetada, vuélcalo de espaldas, y entre el alboroto que esta escena suscita, toma la calle, y va a esconderse en ciertos parrones de una viña, de donde no se le saca sino después de tres días. ¿No es ya el caudillo que va a desafiar más tarde a la sociedad entera?

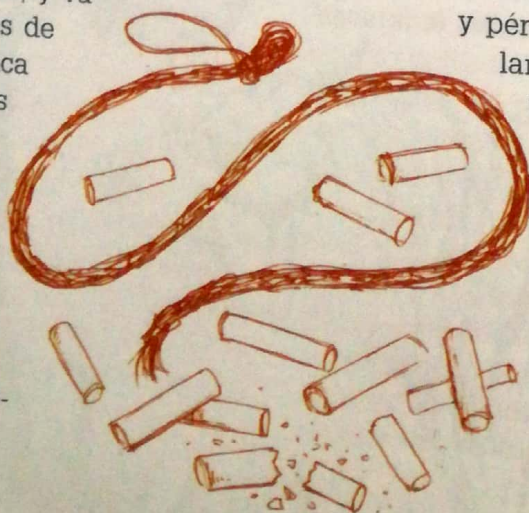
Quando llega a la pubertad, su carácter toma un tinte más pronunciado. Cada vez más sombrío, más imperioso, más selvático; la pasión del juego, la pasión de las almas rudas que ne-

"De Facundo se refieren hoy varias anécdotas, muchas de las cuales lo revelan todo entero".

cesitan fuertes sacudimientos para salir del sopor que las adormeciera, domínalo irresistiblemente desde la edad de quince años. Por ella se hace una reputación en la ciudad; por ella se hace intolerable en la casa en que se le hospeda; por ella, en fin, derrama por un balazo dado a un Jorge Peña, el primer reguero de sangre que debía entrar en el ancho torrente que ha dejado marcado su pasaje en la tierra.

Desde que llega a la edad adulta, el hilo de su vida se pierde en un intrincado laberinto de vueltas y revueltas por los diversos pueblos vecinos: oculto unas veces, perseguido siempre, jugando, trabajando en clase de peón, dominando todo lo que se le acerca, y distribuyendo puñaladas. En San Juan muéstranse hoy en la quinta de los Godoyes tapias pisadas por Quiroga; en La Rioja las hay de su mano en Fiambalá. Él enseñaba otras en Mendoza en el lugar mismo en que una tarde hacía traer de sus casas veintiséis oficiales de los que capitularon en Chacón, para hacerlos fusilar en expiación de los manes de Villafañe. En la campaña de Buenos Aires también mostraba algunos monumentos de su vida de peón errante. ¿Qué causas hacen a este hombre, criado en una casa decente, hijo de un hombre acomodado y virtuoso, descender a la condición del gañán,* y en ella escoger el trabajo más estúpido, más brutal, en el que solo entra la fuerza física y la tenacidad? ¿Será que el tapiador* gana doble sueldo, y que se da prisa para juntar un poco de dinero?

Lo más ordenado que de esta vida oscura y errante he podido recoger es lo siguiente: Hacia el año 1806 vino a Chile con un cargamento de grana de cuenta de sus padres. Jugólo, con la tropa y los troperos, que eran esclavos de su casa. Solía llevar a San Juan y Mendoza arreos de ganado de la estancia paterna, que tenían siempre la misma suerte; porque en Facundo era el juego una pasión feroz, ardiente, que le resacaba las entrañas. Estas adquisiciones y pérdidas sucesivas debieron cansar las larguezas paternas, porque al fin interrumpió toda relación amigable con su familia. Cuando era ya el terror de la República preguntábase uno de sus cortesanos: "¿Cuál es, general, la parada más grande que ha hecho en su vida?". "Setenta pesos", contestó Quiroga con indiferencia. Acababa de ganar, sin embargo, una de doscientas onzas.* Era, según lo explicó después,



que en su juventud, no teniendo sino setenta pesos, los había perdido juntos a una sota. Pero este hecho tiene su historia característica. Trabajaba de peón en Mendoza en la hacienda de una Señora, sita aquélla en el Plumerillo. Facundo se hacía notar hacia un año por su puntualidad en salir al trabajo, y por la influencia y predominio que ejercía sobre los demás peones. Cuando estos querían hacer falla para dedicar el día a una borrachera, se entendían con Facundo, quien lo avisaba a la Señora prometiéndole responder de la asistencia de todos al día siguiente, la que era siempre puntual. Por esta intercesión llamábanle los peones *el Padre*. Facundo, al fin de un año de trabajo asiduo, pidió su salario, que ascendía a setenta pesos; montó en su caballo sin saber adónde iba, vio gente en una pulpería, desmontóse, y alargando la mano sobre el grupo que rodeaba al tallador, puso sus setenta pesos en una carta: perdiólos y montó de nuevo marchando sin dirección fija hasta que, a poco andar, un juez Toledo, que acertaba a pasar a la sazón, le detuvo para pedirle su papeleta de conchavo.* Facundo aproximó su caballo en ademán de entregársela, afectó buscar algo en el bolsillo, y dejó tendido al juez de una puñalada. ¿Se vengaba en el juez de la reciente pérdida? ¿Quería solo saciar el encono de gaucho malo contra la autoridad civil, y añadir este nuevo hecho al brillo de su naciente fama? Lo uno y lo otro. Estas venganzas sobre el primer objeto que se presentaba son frecuentes en su vida. Cuando se apellidaba General y tenía coroneles a sus ór-

denes, hacía dar en su casa, en San Juan, doscientos azotes a uno de ellos por haberle ganado mal, decía Facundo; a un joven doscientos azotes, por haberse permitido una chanza en momentos en que él no estaba para chanzas;* a una mujer en Mendoza que le había dicho al paso: "Adiós, mi general", cuando él va enfurecido porque no había conseguido intimidar a un vecino tan pacífico, tan juicioso, como era valiente y gaucho, doscientos azotes. (...)

Sarmiento, Domingo Faustino. *Facundo o Civilización y barbarie*, Buenos Aires, Losada, 2002.



.....
adulación. Alabanza interesada.

Alcibiades. (424-404 a. C.). Estadista, orador y estratega ateniense.

gañán. Hombre fuerte y rudo, mozo de labranza.

tapiador. Aquel que coloca tapias, es decir, paredes que sirven de cerca o de límite.

onzas. Antigua moneda española.

papeleta de conchavo. Documento que portaban los peones de estancia a principios del siglo XIX en la Argentina y que aseguraba que eran empleados de una estancia.

chanza. Broma.
.....



Voces en actividad } Comprensión

1. Respondé las siguientes preguntas.

- ¿Cuál es el objetivo de su escrito, según Sarmiento?
- ¿Quién es el personaje histórico que toma como protagonista para su texto? ¿Por qué lo elige?

2. Buscá información sobre cómo era la situación histórica hacia 1845 en Buenos Aires. Luego, resumila en un párrafo breve y resolvé la siguiente consigna.

- Seleccioná tres frases del texto de Sarmiento que se vinculen con dicha descripción histórica de acuerdo con la mirada de su autor.

3. Releé la primera parte y organizá un cuadro comparativo con las características de Facundo y Rosas.

4. Sarmiento afirma que a partir de las anécdotas puede mostrar la personalidad de Quiroga.

- Elegí dos anécdotas narradas en el capítulo "Vida de Juan Facundo Quiroga".
- Explicá brevemente qué rasgo de la personalidad de Facundo muestra cada una.
- Transcribí tres palabras usadas por Sarmiento en cada anécdota, que se vinculen con el punto anterior.

5. Revisá los dos epígrafes en los capítulos seleccionados y explicalos en relación con lo leído.

6. Escribí una nueva anécdota infantil inventada que ilustre la personalidad de Quiroga. Recordá que se trataba de un hombre de la campaña en el siglo XIX.



Sobre el autor...

Domingo Faustino Sarmiento
(San Juan, Argentina, 1811 - Asunción, Paraguay, 1888)

▪ Político, escritor, docente y periodista argentino, entre otras ocupaciones. Fue gobernador de la provincia de San Juan entre 1862 y 1864 y presidente de la Argentina entre 1868 y 1874. También fue senador y ministro del Interior. Su rol como político fue tan central como su obra literaria y periodística. Entre sus libros, además de *Facundo* (1845), se destacan *Recuerdos de provincia* (1850), su autobiografía; *Argirópolis* (1850), ensayo político sobre una sociedad ideal; *Campaña del Ejército Grande* (1852), crónicas desde el frente de batalla; y *Conflicto y armonía de las razas en América* (1884), una obra polémica desde un punto de vista étnico. Sarmiento vivió varios años en Chile debido a razones políticas. Además, realizó viajes a Europa y a Estados Unidos. En este último había un sistema educativo que luego intentaría trasladar a la Argentina. Murió en 1888 en Asunción del Paraguay.

▪ Sarmiento mantuvo una frondosa correspondencia con Juan Bautista Alberdi. Este intercambio resulta interesante ya que discutieron en forma encarnizada acerca de cómo debía organizarse el país, qué sistema político y económico le convenía, etcétera. Las cartas de Sarmiento a Alberdi fueron recopiladas en el libro *Las ciento y una* (1853).

Las ideas no se matan...

¡Salvajes unitarios, bárbaros federales!

Para comprender el *Facundo*, de Sarmiento, es necesario retomar un conflicto que se desplegó en gran parte del siglo XIX en el seno de la política en nuestro país: el enfrentamiento entre **unitarios** y **federales**. La división entre estas dos facciones políticas se remonta a la Revolución de Mayo de 1810 y tuvo su fundamento en **dos modelos de país** muy distintos:

• **Los unitarios:** defendían los intereses políticos y económicos de la ciudad de Buenos Aires. En este sentido, procuraban establecer una organización nacional sobre la base de una constitución centralista. Para los unitarios, la **supremacía de Buenos Aires** sobre el resto de las provincias de la nación era indudable. Además, sostenían el **libre comercio**, que enriquecía a los habitantes de la ciudad-puerto y arruinaba paulatinamente a las industrias provinciales. El proyecto de los unitarios tenía un claro **influjo europeo**.

• **Los federales:** esta facción proponía su modelo de nación con miras a los **pueblos del interior**, que habían acompañado al primer gobierno patrio y que deseaban diseñar un destino común, sobre la base de un país real, con **identidad nacional** y sin desconocer la herencia recibida. Los federales conformaban un movimiento gestado en todos los pueblos del Río de la Plata y cuyos principales figuras eran los **caudillos**. Estos comprendían que a la hegemonía española se la pretendía suplantarse por otra hegemonía: la porteña.

Esta división entre unitarios y federales produjo batallas sangrientas, asesinatos y mucha violencia. Entre proyectos de Constitución fallidos y el centralismo que se sostenía desde Buenos Aires, las provincias y sus caudillos cada vez generaban más ruido.

El proyecto de país en *Facundo*

En el libro de Sarmiento puede leerse un proyecto de país particular, cercano a los planteos de los unitarios y a los miembros de la generación del 37, a la que nos referiremos más adelante. En *Facundo* hay un llamado a abolir el caudillismo y el clientelismo político para lograr una unificación nacional en pos de un proyecto liberal de gobierno. Para Sarmiento, la democracia del porvenir se sostenía sobre pilares como la **igualdad**, la **libertad política y de prensa** y la **educación**: condiciones necesarias para crear una república de ciudadanos.

{ Otros ensayos
sobre la realidad
nacional }

Bases y puntos
de partida para
la organización
nacional
Juan Bautista
Alberdi

1852



El hombre
que está solo
y espera
Raúl Scalabrini
Ortiz

1931



Radiografía
de la Pampa
Ezequiel
Martínez
Estrada

1933



El Restaurador y la generación del 37

Entre 1829 y 1852, **don Juan Manuel de Rosas** fue gobernador de Buenos Aires por dos períodos. Su figura de poder fue objeto de miradas muy diversas durante aquella época y, posteriormente, en la historiografía argentina.

Una de esas miradas lo denuncia como **líder autoritario**; creador de la Mazorca, un grupo violento que perseguía y condenaba a los opositores; y tirano conservador del orden colonial, feudal y cristiano. La otra mirada lo exalta como **líder nacionalista**, restaurador de la paz y las leyes, y defensor de la soberanía argentina ante potencias como Francia.

En todo caso, conviene retener la importancia y complejidad de Juan Manuel de Rosas y detenerse en un grupo de la época que se colocó en franco enfrentamiento: la **generación del 37**. Se trató de una agrupación de intelectuales y escritores, jóvenes universitarios que se reunían en la trastienda de la Librería Argentina para hablar de literatura, de arte, de música y, en particular, de política (por eso también se llamó "Salón literario" a esta reunión de personalidades). Los miembros que participaban de estas reuniones políticas y literarias fueron Miguel Cané, padre del escritor de *Juvenilia*, Juan Bautista Alberdi, Juan María Gutiérrez, Vicente Fidel López y Esteban Echeverría.

La generación del 37 se caracterizó por su posición **contraria al gobernador de Buenos Aires** y por su adhesión a **ideas republicanas y liberales europeas**. En 1838, estos mismos jóvenes fundaron la Asociación de Mayo para tener una injerencia real en la política nacional, pero el gobierno federal los persiguió, por lo que debieron exiliarse a ciudades como Montevideo (Uruguay), Santiago de Chile (Chile) o Río de Janeiro (Brasil).



Sobre el género...

La discusión acerca del género de *Facundo* es amplia. En este texto de Sarmiento se entrecruzan tramas muy disímiles que van desde el ensayo de ideas hasta la biografía. En su origen, se trató de un folletín, es decir, de un texto por entregas, y fue publicado en el periódico chileno *El Progreso*. Así, *Facundo* no solo tiene un principio literario sino que, además, muestra cómo el periodismo político puede desprenderse de su ámbito típico para convertirse en libro y obra. Los primeros capítulos, por otro lado, entrecruzan la presentación etnográfica de un pueblo con el ensayo de ideas, ya que Sarmiento parte de la descripción de algunos aspectos de la geografía, la sociedad y las costumbres para plantear una mirada personal sobre los problemas de la Argentina.

La figura del caudillo Facundo Quiroga ocupa las páginas de este libro, lo que lo vuelve biografía pero también leyenda. Esto se debe a que Sarmiento no solo registra sucesos y años en la vida de Quiroga, sino que reconstruye la dimensión legendaria, rozando la figura del héroe, a través de anécdotas e imágenes. Para obtener estas anécdotas, el periodista sanjuanino recoge testimonios y *Facundo* retorna a su base periodística.

Voces en actividad } Análisis

1. En su libro *Facundo*, la posición de Sarmiento sobre la figura de Juan Manuel de Rosas se pone de manifiesto mediante el uso de ciertos recursos léxicos.

a. Rastreá en los fragmentos de *Facundo* dos menciones a Juan Manuel de Rosas y transcribirlas.

b. Determiná cuál es la mirada del sanjuanino sobre el gobernador de Buenos Aires.

2. Leé el último párrafo de la "Advertencia del autor", de Sarmiento.

"Significaba simplemente que venía a Chile, donde la libertad brillaba aún, y que me proponía hacer proyectar los rayos de las luces de su prensa hacia el otro lado de los Andes".

a. Relacioná este párrafo sobre exilio y prensa con la experiencia de la generación del 37.

Historia de una pasión argentina
Eduardo Mallea



1937

El pecado original de América
Héctor Murena

1954



Buenos Aires, vida cotidiana y alienación
Juan José Sebreli

1964



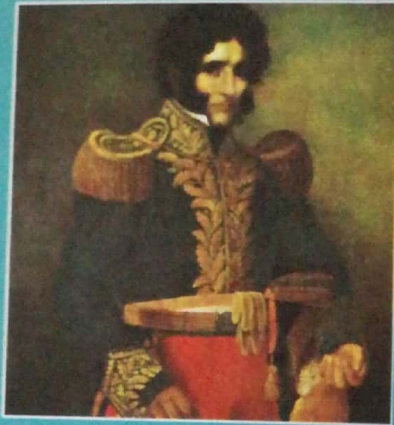
El atroz encanto de ser argentinos
Marcos Aguinís

2001



Entre la civilización y la barbarie

Atelier de imágenes



Retrato al óleo del militar argentino Facundo Quiroga (1836)
Autor: Alfonso Fermeppin

Este retrato de Facundo Quiroga fue realizado cuando él ya había muerto. Sin embargo, su autor logra captar las facciones propias del caudillo riojano, los detalles de su rostro y su atuendo. Para Sarmiento, el aspecto físico de Facundo Quiroga era fundamental para leer su personalidad y su accionar. En su libro, le dedica varias líneas a la descripción del rostro, del cabello, de la vestimenta de Quiroga y realiza una interpretación de esos datos. Por ejemplo, en la lectura sarmientina, la abundancia de cabello en Quiroga es muestra de su instinto desbordado, de la naturaleza salvaje que vive y late en el caudillo. En cambio, el unitario prototípico lleva el pelo y la barba cuidadosamente cortados y ordenados, sinónimo de civilización y mesura.

El subtítulo de *Facundo* nos redirige a la tensión entre unitarios y federales. La fórmula "civilización y barbarie" le sirvió a su autor para intentar explicar las dificultades que atravesó nuestra nación desde 1810 en adelante. Si bien Sarmiento comenzó a utilizar esta **dicotomía** en artículos periodísticos que publicó en el periódico chileno *El Progreso* durante su exilio en Valparaíso (Chile), fue en el ensayo *Facundo* donde más desarrolló el tópico. Este cuadro podría esquematizar las **polaridades** planteadas entre las páginas de esta gran obra argentina:

CIVILIZACIÓN	BARBARIE
unitarios	federales
Buenos Aires	las provincias
la ciudad	el desierto (la pampa)
Europa	América
Revolución de Mayo	el Virreinato
progreso	atraso
libre comercio	monopolio
libertad	despotismo
colonos europeos	gauchos

Claramente, Sarmiento se posicionaba en el polo de la **civilización** y creía que en la Argentina esa parte debía ser la triunfante. Desde la otra orilla, los federales, con Juan Manuel de Rosas a la cabeza, señalaban que los unitarios no podían ver la realidad de la nación porque tenían su mirada vuelta hacia Europa y que todo lo que ellos llamaban **barbarie** era más bien una forma de exaltación nacional. En *Facundo*, Sarmiento desarma esa mirada federal al poner el énfasis en la brutalidad, el salvajismo y el clientelismo de Rosas y de Facundo Quiroga.

Objetivos del *Facundo*

El profesor Alberto Palcos, en su edición crítica de *Facundo*, señaló en forma sintética y clara los objetivos de Sarmiento al momento de escribir su obra:

- Desprestigiar a Rosas y el caudillismo.
- Justificar la causa de los proscriptos argentinos.
- Proponer una doctrina de ideas como incentivo de lucha de la civilización contra la barbarie.
- Trazar un recorrido geográfico, cultural y social de la Argentina.
- Desplegar sus aptitudes literarias como autor.
- Posicionarse como una figura política argentina destacada en previsión a la caída de Rosas.



El Tigre de los Llanos

Sarmiento, obnubilado por la figura del caudillo Facundo Quiroga, dedica el ensayo a leer en ese hombre la cifra de un conflicto. Quiroga es la **representación del poder** en la sociedad bárbara: un individuo excepcional en el que la **fuerza** y el **instinto** son sus atributos esenciales. Tal como lo plantea el historiador Natalio Botana, para el periodista sanjuanino, la barbarie como forma de gobierno se sostiene sobre dos pilares:

● **La naturaleza:** en el capítulo I, "Aspecto físico de la República Argentina y caracteres, hábitos e ideas que engendra", Sarmiento señala que "el mal que aqueja a la República Argentina es su extensión". En efecto, a mediados del siglo XIX, gran parte de la nación se encontraba deshabitada y era pura naturaleza. El ensayo sarmientino se detiene sobre una supuesta inseguridad que genera en los argentinos **habitar un espacio tan amplio** y, en particular, acechado por las **fuerzas de lo salvaje** (los indígenas en el sur y el norte; los gauchos en la pampa). Para Sarmiento, esa inseguridad posibilita, por un lado, cierta resignación y, por otro lado, la aparición de **caudillos** como Quiroga o de tiranos como Rosas.

● **El miedo:** tal como se muestra en algunas de las anécdotas del capítulo V, el caudillo Quiroga se caracteriza, como el tigre cebado, por **el instinto que desborda la razón**. Ese impulso desplegado, justamente, genera miedo en sus congéneres y sus seguidores, e incluso en sus enemigos. Quiroga acarrea el miedo como principio de orden, en forma espontánea e instintiva. Para Sarmiento, esto se volverá sistema en Rosas: la Mazorca y la persecución de sus opositores serán muestra de esa barbarie controlada y dirigida.

A partir del capítulo V, Sarmiento traza la biografía de Facundo Quiroga para descifrar la clave de los conflictos argentinos, esa clave condensada en la lucha entre dos principios, como veíamos anteriormente: la civilización y la barbarie. En el capítulo XIII, antepenúltimo del libro, titulado "¡¡¡Barranca Yaco!!!", el sanjuanino se detiene en el asesinato de Quiroga, en los complots políticos que lo condujeron a la tumba y en su poder prepotente: "No ha nacido todavía, le dice con voz enérgica, el hombre que ha de matar a Facundo Quiroga".

Un motivo, otras expresiones



En la película *Tierra de los padres* (2011), del director argentino Nicolás Prividera, un paseo por el cementerio de la Recoleta, en Buenos Aires, es la excusa para recordar distintos momentos de la historia argentina donde el enfrentamiento condujo al derrame de sangre. A través de la lectura de diferentes textos, literarios y políticos, Prividera construye el relato de las divisiones que se instalaron en la Argentina desde la colonia hasta la actualidad. En un clima de paz y muerte, *Tierra de los padres* bucea en el conflicto como núcleo de la historia argentina.

Voces en actividad } Análisis

1. Respondé las siguientes preguntas.

- ¿Por qué Facundo Quiroga es sinónimo de barbarie en la obra de Sarmiento?
- ¿Quiénes serían representantes de la civilización, según Sarmiento? ¿Por qué?
- Actualmente, ¿continúa presente la dicotomía sarmientina? ¿De qué modo se expresa?

2. Elegí uno de los objetivos de Facundo según el profesor Palco. Ejemplificalo a partir de los fragmentos leídos y justificá el objetivo planteado.

3. Explicá con tus palabras las siguientes frases tomadas de la selección leída de *Facundo*.

"Necesitase, empero, para desatar este nudo que no ha podido cortar la espada, estudiar prolijamente las vueltas y revueltas de los hilos que lo forman..."

"He creído explicar la revolución argentina con la biografía de Juan Facundo Quiroga, porque creo que él explica suficientemente una de las tendencias, una de las dos fases diversas que luchan en el seno de aquella sociedad singular".

Operación Masacre

Rodolfo Walsh

En el prólogo a la primera novela de no ficción, Walsh reconstruye el momento en el que historia, periodismo y narración se tocan para transformar a un simple periodista, acostumbrado a las partidas de ajedrez y a los relatos fantásticos, en un escritor comprometido con la búsqueda de justicia frente a un Estado mortífero.

Prólogo

La primera noticia sobre los fusilamientos clandestinos de junio de 1956 me llegó en forma casual, a fines de ese año, en un café de La Plata donde se jugaba al ajedrez, se hablaba más de Keres o Nimzovitch* que de Aramburu y Rojas, y la única maniobra militar que gozaba de algún renombre era el ataque a la bayoneta de Schlechter en la apertura siciliana.*

(...)

Seis meses más tarde, una noche asfixiante de verano, frente a un vaso de cerveza, un hombre me dice:

—Hay un fusilado que vive.

No sé qué es lo que consigue atraerme en esa historia difusa, lejana, erizada de improbabilidades. No sé por qué pido hablar con ese hombre, por qué estoy hablando con Juan Carlos Livraga.

Pero después sé. Miro esa cara, el agujero en la mejilla, el agujero más grande en la garganta, la boca quebrada y los ojos opacos donde se ha quedado flotando una sombra de muerte. Me siento insultado, como me sentí sin saberlo cuando oí aquel grito desgarrador detrás de la persiana.

Livraga me cuenta su historia increíble; la creo en el acto.

Así nace aquella investigación, este libro. La larga noche del 9 de junio vuel-

ve sobre mí, por segunda vez me saca de "las suaves, tranquilas estaciones".* Ahora, durante casi un año no pensaré en otra cosa, abandonaré mi casa y mi trabajo, me llamaré Francisco Freyre, tendré una cédula falsa con ese nombre, un amigo me prestará una casa en el Tigre, durante dos meses viviré en un helado rancho de Merlo, llevaré conmigo un revólver, y a cada momento las figuras del drama volverán obsesivamente: Livraga bañado en sangre caminando por aquel interminable callejón por donde salió de la

"Livraga bañado en sangre caminando por aquel interminable callejón por donde salió de la muerte..."

muerte, y el otro que se salvó con él disparando por el campo entre las balas, y los que se salvaron sin que él supiera, y los que no se salvaron.

Porque lo que sabe Livraga es que eran unos cuantos y los llevaron a fusilar, que eran como diez y los llevaron, y que él y Giunta estaban vivos. Esa es la historia que le oigo repetir ante el juez, una mañana en que soy el primo de Livraga y por eso puedo entrar en el despacho del juez, donde todo respira discreción y escepticismo, donde el relato suena un poco más absurdo, un grado más tropical, y veo que el juez duda, hasta que la voz de Livraga trepa esa ardua colina detrás de la cual solo queda el llanto, y hace ademán de desnudarse para que le vean el otro balazo. Entonces estamos todos avergonzados, me parece que el juez se conmueve y a mí vuelve a conmoverme la desgracia de mi primo.

Esa es la historia que escribo en caliente y de un tirón, para que no me ganen de mano, pero que después se me va arrugando día a día en un bolsillo porque la pa-

seo por todo Buenos Aires y nadie me la quiere publicar, y casi ni enterarse. Es que uno llega a creer en las novelas policiales que ha leído o escrito, y piensa que una historia así, con un muerto que habla, se la van a pelear en las redacciones, piensa que está corriendo una carrera contra el tiempo, que en cualquier momento un diario grande va a mandar una docena de reporteros y fotógrafos como en las películas. En cambio se encuentra con un multitudinario esquivo de bulto.*

(...)

Pero he tenido más suerte todavía. Desde el principio está conmigo una muchacha que es periodista, se llama Enriqueta Muñiz, se juega entera. Es difícil hacerle justicia en unas pocas líneas. Simplemente quiero decir que en algún lugar de este libro escribo



“hice”, “fui”, “descubrí”, debe entenderse “hicimos”, “fuimos”, “descubrimos”. Algunas cosas importantes las consiguió ella sola, como los testimonios de los exiliados Troxler, Benavídez, Gavino. En esa época el mundo no se me presentaba como una serie ordenada de garantías y seguridades, sino más bien como todo lo contrario. En Enriqueta Muñiz encontré esa seguridad, valor, inteligencia que me parecían tan rarificados a mi alrededor.

Así que una tarde tomamos el tren a José León Suárez, llevamos una cámara y un planito a lápiz que nos ha hecho Livraga, un minucioso plano de colectivo con las rutas y los pasos a nivel, una arboleda marcada y una (x), que es donde fue la cosa. Caminamos como ocho cuadras por un camino pavimentado, en el atardecer, divisamos esa alta y oscura hilera de eucaliptos que al ejecutor Rodríguez Moreno le pareció “un lugar adecuado al efecto”, o sea al efecto de tronarlos,* y nos encontramos frente a un mar de latas y espejismos. No es el menor de esos espejismos la idea de que un lugar así no puede estar tan tranquilo, tan silencioso y olvidado bajo el sol que se va a poner, sin que nadie vigile la historia prisionera en la basura

cortada por la falsa marea de metales muertos que brillan reflexivamente. Pero Enriqueta dice “Aquí fue” y se sienta en la tierra con naturalidad para que le saque una foto de picnic, porque en ese momento pasa por el camino un hombre alto y sombrío con un perro grande y sombrío. No sé por qué uno ve esas cosas. Pero aquí fue, y el relato de Livraga corre ahora con más fuerza, aquí el camino, allá la zanja y por todas partes el basural y la noche. (...)

Walsh, Rodolfo. *Operación Masacre*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 2002.

.....
Paul Keres. (1916-1975) y Aron Nimzovitch. (1856-1935).
Ajedrecistas famosos, de origen estonio y danés
respectivamente.

bayoneta de Schlechter en la apertura siciliana.

Nombres de movimientos de las piezas del ajedrez.

las suaves, tranquilas estaciones. Frase perteneciente
a un verso del poeta inglés T. S. Eliot.

esquive de bulto. Evitar algo.

tronar. Producir un sonido semejante al de los truenos.

En este caso, se refiere al sonido de las armas al disparar.
.....



60 años de los fusilamientos de José León Suárez, la palabra de Walsh y la actualidad

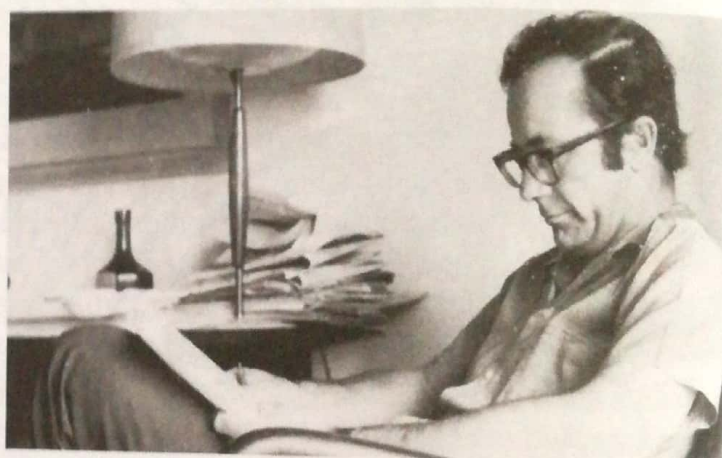
Vivian Palmbaum

Este artículo fue publicado para conmemorar los sesenta años transcurridos desde aquella madrugada aciaga en que un grupo de personas, acusadas de revolucionarias fueron fusiladas en un terreno de la localidad de José León Suárez por fuerzas policiales bajo el amparo de la llamada "Revolución Libertadora".

“La primera noticia sobre los fusilamientos clandestinos de junio de 1956 me llegó en forma casual, a fines de ese año, en un café de La Plata donde se jugaba al ajedrez. Una noche asfixiante de verano, frente a un vaso de cerveza, un hombre me dice: -Hay un fusilado que vive. No sé qué es lo que consigue atraerme en esa historia difusa, lejana, erizada de improbabilidades. No sé por qué pido hablar con ese hombre, por qué estoy hablando con Juan Carlos Livraga”, relata Walsh en el prólogo de su libro.

Marcelo Massarino escribía para *Marcha* hace pocos meses: “‘Hay un fusilado que vive’ es la frase que retumba en la memoria colectiva de un pueblo que, casi sesenta años después, no olvida ni perdona los fusilamientos en los basurales de José León Suárez, cuando doce civiles corrían en la oscuridad iluminada por los faros de los móviles y los disparos de los máusers de la Policía de la Provincia de Buenos Aires. Cinco murieron y siete sobrevivieron a las descargas”. El hecho es una de las marcas de la violencia política de la segunda mitad del siglo xx, en Argentina, en una sucesión de 50 años con poca alternancia democrática, marcada por continuos golpes antidemocráticos emanados desde la fuerza de los cuarteles, cuyas ideas se originaban en el poder oligárquico que no estaba dispuesto a perder sus privilegios.

Recordemos que en septiembre de 1955 un golpe militar destituyó al presidente Perón mientras se instalaba un feroz autoritarismo que persiguió y proscribió de la vida pública cualquier expresión ligada al peronismo con la amenaza de cárcel y muerte.



» Walsh, un escritor frente al poder del Estado.

Antecedentes en palabras de Walsh

En junio de 1956, el peronismo derrocado nueve meses antes realizó su primera tentativa seria de retomar el poder mediante un estallido de base militar con algún apoyo civil activo. La proclama firmada por los generales Valle y Tanco fundaba el alzamiento en una descripción exacta del estado de cosas. El país, afirmaba, “vive una cruda y despiadada tiranía”; se persigue, se encarcela, se confina; se excluye de la vida cívica “a la fuerza mayoritaria”; se incurre en “la monstruosidad totalitaria” del decreto 4161 (que prohibía siquiera mencionar a Perón); se ha abolido la Constitución para liquidar el artículo 40 que impedía “la entrega al capitalismo internacional de los servicios públicos y las riquezas naturales”; se pretende someter por hambre a los obreros a la “voluntad del capitalismo” y “retrotraer el país al más crudo coloniaje, mediante la entrega al capitalismo internacional de los resortes fundamentales de su economía”.

Continúa Walsh: "La historia del levantamiento es corta. Entre el comienzo de las operaciones y la reducción del último foco revolucionario transcurren menos de doce horas. (...) La represión es fulminante. Dieciocho civiles y dos militares son sometidos a juicio sumario en la Unidad Regional de Lanús. Seis de ellos serán fusilados: Irigoyen, el capitán Costales, Dante Lugo, Osvaldo Albedro y los hermanos Clemente y Norberto Ros. Dirige este procedimiento el subjefe de Policía de la provincia, capitán de corbeta aviador naval Salvador Ambroggio".

La Masacre (y su vigencia)

En la noche del 9 de junio de 1956, doce personas se habían reunido para ver una pelea de boxeo en el barrio de Florida, cercano al ramal del ferrocarril Belgrano. Sospechados de estar vinculados al intento de sublevación contra el gobierno militar, fueron detenidos en un operativo policial y conducidos en medio de la noche al basural de José León Suárez, para luego ser fusilados por las fuerzas que representaban al estado.

Hombres indefensos, sin acusación, sin juicio y sin condena, fueron fusilados en los basurales de León Suárez en forma clandestina. Un general de la Nación y otros altos jefes militares fueron también fusilados

» Esta es la casa donde estaban reunidos los futuros fusilados de José León Suárez.



en la cárcel de Las Heras. Nunca nadie se había atrevido a tanto.

La historia no solo recuerda este episodio de violencia política como un intento de dominar al pueblo, sino que la metodología –con algunas variantes– se prolongó en el tiempo. En pocos días se conmemora un nuevo aniversario del asesinato de Maximiliano Kosteki y Darío Santillán a manos de las fuerzas represivas del Estado, sin que sus responsables políticos hayan sido juzgados. Hoy el poder del Estado está en manos de un gobierno que promete reprimir cualquier intento de protesta desde el minuto cero de su gestión, mientras hace un guiño a las fuerzas de seguridad porque favorece su autogobierno (fuerzas armadas y policiales).

Un régimen que amenaza cualquier intento de disidencia con decretos y vetos, al mismo tiempo que aplica un feroz ajuste que empobrece a los sectores populares. A pesar de ello, la fuerza del pueblo organizado muestra su resistencia frente a cada intento de atropello de sus derechos. Esta vez el ejercicio de un gobierno que ha llegado por la fuerza de los votos encarna oscuros intereses que otrora embestían contra los sectores populares, lo que parece mostrar la debilidad de un sistema democrático que casi seguro nos obligará a repensarlo.

Palmbaum, Vivian, "60 años de los fusilamientos de José León Suárez, la palabra de Walsh y la actualidad", *Marcha*, 14 de junio de 2016. Disponible en: goo.gl/OKosF2. Acceso: 1 de septiembre de 2016.

Voces en actividad } Comprensión

1. Respondé las siguientes preguntas. Si te resulta necesario, consultá en el artículo leído, en algún libro o sitio de internet.

a. ¿Quiénes fueron Aramburu y Rojas? ¿Qué fue el levantamiento del General Valle?

b. ¿Qué cambio ocurre en Walsh a partir de su entrevista con Juan Carlos Livraga?

2. Escaneá el código QR o copió el enlace para ver un video sobre *Operación Masacre*. Luego, respondé: ¿con qué objetivo publica Walsh su investigación?



goo.gl/wILXT1

3. Buscá y marcá los siguientes extractos de la selección de *Operación masacre*.

una reflexión de Walsh • una descripción

• una anécdota • una escena con acción • un diálogo

a. A partir de los extractos seleccionados, justificá esta afirmación: "Walsh vuelve ficción su experiencia histórica".

4. Escribí un comentario al prólogo de Walsh como si fueras a escribirlo en un artículo de un diario digital. Expresá tu opinión sobre el compromiso de Walsh y sobre el valor de su investigación.



Sobre el autor...

▪ En sus inicios como narrador, escribió cuentos policiales de corte clásico y, como periodista, artículos sobre literatura. En los años 50, Walsh comenzó a participar en distintas revistas con publicaciones políticas y de investigación. En paralelo, empezó a explorar un tipo de literatura realista comprometida que posa su mirada sobre la sociedad argentina y sus tensiones. Sus novelas de no ficción lo colocaron en un lugar de compromiso social marcado que lo llevará hasta la participación activa en movimientos revolucionarios peronistas como Montoneros.

▪ En 1977 publicó la "Carta abierta a la Junta Militar", en la que expuso con mirada lúcida y crítica las nefastas consecuencias que provocaba la dictadura militar de Jorge Rafael Videla. En esas páginas, denunciaba los asesinatos y las persecuciones pero también el endeudamiento económico y las medidas antisindicales del gobierno de facto. La carta, además del compromiso político revolucionario de Walsh, fue una de las razones por las que sería detenido y, luego, desaparecido por las fuerzas estatales que él mismo denunció en sus textos.

Otras obras...

- Variaciones en rojo (1953)
- Los oficios terrestres (1965)
- Un kilo de oro (1967)
- ¿Quién mató a Rosendo? (1969)
- Un oscuro día de justicia (1973)
- El caso Satanowsky (1973)

Cualquier parecido con la realidad...

El relato de no ficción

El género de no ficción (o *non-fiction*) surge a fines de los 50 en la Argentina y en los 60 en EE. UU. En ambos países, nuevos autores lograron poner en juego en sus obras tres ámbitos centrales de la sociedad de masas: periodismo, política y medios de comunicación.

Hacia fines del siglo XIX, existió como antecedente una forma textual que cruzaba periodismo y ficción en los diarios argentinos y del mundo: la **crónica**. A partir de la profesionalización del escritor, periodistas como Rubén Darío, José Martí y Horacio Quiroga aprovecharon sus recursos poéticos y retóricos para proponer columnas de diario que recuperaran una **mirada estetizada de la realidad urbana**. Unos años más tarde, en 1920, Roberto Arlt se destacaría en este género por sus *Aguafuertes porteñas*, publicadas en el diario *El Mundo*.

Así, en 1950, el periodismo y la literatura vuelven a cruzarse en la **no ficción**, inaugurada por Walsh: un **relato político y comprometido** a partir de un hecho histórico que pone en jaque a la justicia nacional y al poder de turno.

Características de la no ficción

En términos generales, el relato de no-ficción se caracteriza del siguiente modo:

- Se trata del encuentro de un **material "real" con procedimientos narrativos** (descripción, narración, secuenciación, etcétera). En este género, se mezclan el periodismo, la crónica, la literatura y el ensayo.
- Incorpora material periodístico para reconstruir los **datos concretos** del caso o suceso: reportajes, informes, actas, testimonios, entre otros.
- Interesa el **montaje** y el modo en que el autor organiza los materiales (selección, énfasis, recorte, etcétera).
- Se asemeja al **género policial**, pero el rol del "detective" lo ocupa el periodista que investiga un caso real y, luego, escribe acerca de él.
- Los casos suelen ser **inverosímiles**, difíciles de creer, pero reales.
- La verdad en los relatos de no ficción es la **verdad de los sujetos** (de los personajes, del narrador-autor), quienes construyen una versión de los hechos.

Voces en actividad } Análisis

1. Completá la información del siguiente párrafo.

Rodolfo Walsh inauguró el género _____ en la Argentina con su novela _____, publicada en el año _____. Los hechos históricos que toma como punto de partida son los _____. El primer sobreviviente entrevistado por Walsh se llamaba _____.

2. Marcá, en la selección de *Operación masacre*, dos fragmentos donde se ponga en evidencia el rol de investigador de Walsh.

Además de *Operación Masacre* (1957), de Walsh, caben destacar otras dos novelas estadounidenses fundamentales dentro del género de no ficción: *A sangre fría* (1965), de **Truman Capote**, y *Los ejércitos de la noche* (1968), de **Norman Mailer**.

El montaje y el objetivo de *Operación Masacre*

Similar al *Facundo*, de Sarmiento, la obra *Operación masacre*, se publicó por entregas en revistas como *Mayoría*, *Propósitos*, *Revolución Nacional* y *Azul y Blanco*. Esto se debió a que era una **investigación periodística** que, como se cuenta en el "Prólogo", su autor fue llevando a cabo durante 1957, un año después de los terribles sucesos ocurridos en José León Suárez. Para el armado posterior de *Operación Masacre*, Walsh construyó un relato mayor, dividido en un prólogo y tres partes:

PRÓLOGO	Se trata de la presentación del libro. En ella, Walsh muestra la escena de origen de la investigación, cómo se enteró de los fusilamientos, su primera reacción indiferente al clima político-social y su posterior transformación en periodista investigador y comprometido.
1.ª PARTE: LOS PERSONAJES	En esta sección, el autor presenta a todas las víctimas de los fusilamientos antes del suceso. Traza un perfil de cada uno, utilizando distintos recursos literarios para describirlos (adjetivación, anécdota, comparación, etcétera), y los acompaña, con una narración en tercera persona, hacia las dos casas que poco después serán allanadas por la policía.
2.ª PARTE: LOS HECHOS	Este apartado nuclea las acciones centrales en torno a los fusilamientos: la detención de los supuestos sospechosos, el traslado a la comisaría y, luego, el engaño para llevarlos hasta el descampado en José León Suárez. El punto crítico, pura acción e intriga, son los fusilamientos, los caídos y, en particular, los fugitivos. Esta segunda parte es la más narrativa.
3.ª PARTE: LA EVIDENCIA	Como cierre de <i>Operación Masacre</i> , Walsh recoge los datos formales y la evidencia judicial que demuestra que los fusilamientos de parte de las fuerzas estatales fueron un delito y que, por ende, sus responsables deben ser juzgados. En este punto, la obra aumenta su tono de denuncia y de cuestionamiento a partir del suceso investigado.

3. Reconocé los recursos literarios empleados en los siguientes fragmentos. Luego, explicá qué habrá querido expresar el autor.

- "Miro esa cara, el agujero en la mejilla, el agujero más grande en la garganta, la boca quebrada y los ojos opacos donde se ha quedado flotando una sombra de muerte".
- "... sin que nadie vigile la historia prisionera en la basura cortada por la falsa marea de metales muertos que brillan reflexivamente".

Años 50

Sobre la época...

Época bisagra, los años 50 muestran el pasaje entre las ruinas dejadas por la Segunda Guerra Mundial y el renacer de los 60. Las tensiones políticas, sociales y culturales empiezan a sentirse y nuevos aires comienzan a filtrarse entre las viejas estructuras. Entre dictaduras y revoluciones, entre movimientos contraculturales y llamados a la decencia, estos años transcurren convulsionados.

Otros hechos

■ Literarios ■ Artísticos ■ Políticos

1950

1950 El escritor estadounidense Ray Bradbury publica *Crónicas marcianas*.

1951

1952 Fallece Eva Perón.

1953 Se publica el primer número de la revista *Contorno*.

1954

1955 Se estrena *Rebelde sin causa*, con la actuación estelar de James Dean.

1956

1957 El Ejército argentino y parte de la sociedad civil realizan un golpe militar contra Juan Domingo Perón e instalan la autodenominada "Revolución Libertadora".

1958

1959 Triunfa la Revolución Cubana.

1960

Novelas policiales para pobres y una tumba sin nombre

En un artículo sobre Rodolfo Walsh, el crítico uruguayo Ángel Rama se detiene sobre los vínculos entre la **no ficción** y el **género policial**. A continuación, una noticia sobre la tumba de **Facundo Quiroga** nos lleva a rastrear las razones por las que el caudillo fue enterrado de pie y negado en los registros del cementerio.

Rodolfo Walsh y la novela policial para pobres

Ángel Rama

(...) De aquí saldrán tres libros que reelaboran los artículos de las principales campañas: *Operación masacre* (1957), *Caso Satanowsky* (1958) y *¿Quién mató a Rosendo?* (1969). En el prólogo de este, se lee: "Si alguien quiere leer este libro como una simple novela policial, es cosa suya". Seguramente, para un lector alejado de los sucesos políticos y sindicales argentinos, que ignora quién es Livraga, el doctor Satanowsky o el líder sindical Rosendo García, para quien ninguna emoción despiertan los nombres del teniente coronel Fernández Suárez o del general Cuarenta, jefe del SIDE, la lectura de cualquiera de estos libros conservará igual validez, al margen de su correspondencia con hechos reales, y aun alcanzará la intensidad y el suspenso de un excelente policial. No se equivocará en esta percepción porque efectivamente están contruidos sobre el modelo del género, salvo que se trata de novelas policiales para pobres.

Rotan todos sobre sucesos que en primera instancia abastecieron la crónica roja de los diarios, con un trasfondo sociopolítico que se trató de escamotear: en *Operación masacre* es el irrisorio fusilamiento de varios trabajadores, algunos enteramente ajenos a cualquier militancia revolucionaria, en la noche del frustrado levantamiento de los generales peronistas Valle y Tanco contra el gobierno de la Revolución Libertadora en 1956... Los tres tramos diseñan los niveles de los tres libros: un asunto policial, un trasfondo político-social oscuro, ambos objeto de una investigación que pasa por la prensa y por los tribunales de justicia, y por último —o primero— una opción de lector que predetermina los instrumentos, el lenguaje, las formas literarias empleadas. (...)

Rama, Ángel. "Rodolfo Walsh: la narrativa en el conflicto de las culturas". En AA. VV., *Ficciones argentinas*, Buenos Aires, Norma, 2004.

Tres libros de no-ficción escritos por Walsh en distintas épocas: política, investigación y ficción puestas en página.

RODOLFO WALSH
CASO SATANOWSKY



Voces en actividad } Reflexión

1. ¿Por qué, para Rama, *Operación masacre* y las otras dos novelas de Walsh están contruidas sobre el modelo del género policial?

2. Explicá las siguientes expresiones en el artículo de Rama.

crónica roja • novelas policiales para pobres • trasfondo político-social oscuro

3. Redactá una contratapa para *Operación masacre* donde presentes el libro como si se tratara de una obra policial.



Hallan los restos de Facundo Quiroga ocultos en una bóveda de la Recoleta

SUS DESCENDIENTES AFIRMAN QUE EL FÉRETRO FUE UBICADO DE PIE, POR FALTA DE ESPACIO

Loreley Gaffoglio

Cronista de su tiempo

No fue una excentricidad del "Tigre de los Llanos", Juan Facundo Quiroga, el haber sido enterrado de pie para mirar de frente al Creador y hacerle frente al juicio de la historia.

Ningún documento certifica este supuesto anhelo del controvertido caudillo, transformado en un mito a lo largo de la historia. Hoy, empero, el azar —o mejor dicho la falta de espacio— lo convirtió en realidad: el féretro de bronce del general Quiroga yace de pie detrás de una pared en la bóveda de la familia Demarchi, en el cementerio de la Recoleta, y fue encontrado por un grupo de investigadores que impulsa declarar "sepulcro histórico" a su morada.

En la pared

Un informe de la Comisión Nacional de Energía Atómica, en agosto del año pasado, certificó, por medio de un georradar, la existencia de una cavidad o pared hueca dentro del sepulcro. Schavelzon realizó un orificio de 20 por 40 cm en la pared y encontró detrás el féretro de bronce de Quiroga, parado.

Junto al ataúd verdoso, por la aleación del cobre que posee el bronce, también se hallaron dos cruces de hierro. Una de ellas, adosada a un corazón de chapa oxidado que en letras blancas reza: "Quiroga... muerto en febrero".

El hallazgo, que tuvo lugar el 9 de diciembre de 2004, reforzó aquel mito de que el caudillo quiso ser enterrado de pie, y por reticencias de la familia Demarchi recién esta semana trascendió la noticia. Pero esta versión carece de rigor histórico.

"Mi tatarabuelo suizo, Antonio Demarchi —casado con Mercedes Quiroga, la hija de Facundo—, en una maniobra de mucha celeridad, decidió esconder su cadáver para preservarlo de los enemigos de Rosas", cuenta a *La Nación*, desde Uruguay, Luis Demarchi, sexta generación de los descendientes de Quiroga. "En 1877 se lo escondió detrás de una pared que mandó a construir y la única forma en que cabía el féretro era de manera vertical", añade.

De acuerdo con el testimonio de la familia, en 1877, al morir Juan Manuel de Rosas en Southampton, Inglaterra, un grupo de seguidores del restaurador organizó una misa en su memoria en Buenos Aires. El gobierno nacional se opuso a semejantes honores y se exacerbó los ánimos de los descendientes de las víctimas "del tirano Rosas". Ante el intento de homenaje, otro grupo marchó al cementerio del Norte (hoy Recoleta) para mancillar los símbolos federales, entre los que se encontraba la tumba de Quiroga.

"(...) Ante el temor de que ultrajaran sus restos, mi tatarabuelo procedió a esconderlo y evitó que su nombre apareciera en los registros", cuenta Demarchi. "Siempre supimos que Quiroga estaba ahí, pero desconocíamos detrás de cuál de las paredes estaba escondido", aclara. (...)

Gaffoglio, Loreley. "Hallan los restos de Facundo Quiroga ocultos en una bóveda de la Recoleta", *La Nación*, 13 de febrero de 2005. Disponible en: goo.gl/yJxJK4. Acceso: 10 de septiembre de 2016.



La bóveda de Facundo Quiroga en el actual cementerio de la Recoleta (Buenos Aires); en ella se destaca la Virgen La Dolorosa, mencionada en el artículo.

Voces en actividad } Reflexión

4. Explicá brevemente por qué Facundo Quiroga fue enterrado de pie y oculto de los registros del cementerio.

5. Marcá en la noticia los datos concretos vinculados con el hallazgo de la tumba de Quiroga. Podés guiarte con estas preguntas: ¿quién?, ¿cómo?, ¿cuándo? y ¿dónde?

6. Describí la relación entre Juan Manuel de Rosas, sus seguidores y Facundo Quiroga desde el perfil que traza la nota e indicá si se asemeja o aparta del que expone Sarmiento en su obra.

Repaso teórico

1. Redactá un párrafo sobre *Facundo*, de Sarmiento, utilizando los siguientes conceptos y nombres.

Facundo Quiroga • unitarios • federales • Juan Manuel de Rosas • biografía • ensayo de ideas • realidad argentina • civilización • barbarie

2. Escribí una definición del género de no ficción, siguiendo las siguientes consignas.

- Incorporá, al menos, dos características de las planteadas.
- Agregá *Operación masacre* como ejemplo del concepto definido.

3. Justificá la siguiente afirmación a partir de las dos obras trabajadas.

"La literatura y la historia se entrelazan en obras comprometidas con su contexto. Muchas veces, el periodismo funciona de mediador entre ambos espacios".

Otras miradas, otras voces

7. Otras obras de arte han intentado imaginar el contexto histórico a partir de recursos pictóricos diferentes. En cada caso, el artista optó por una técnica, una representación, una paleta de colores para reconstruir una época o un acontecimiento.

a. Elegí una de las siguientes obras y buscá información que permita contextualizarla.

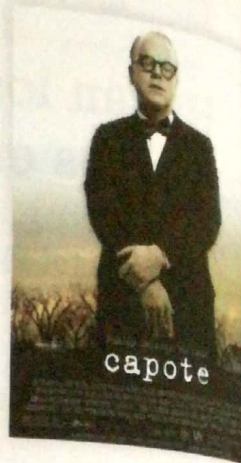
- *Guernica*, de Pablo Picasso.
- *Desocupados*, de Antonio Berni.
- *Las torturas de Abu Ghraib*, de Botero.

b. Describí lo que observás en la pintura elegida. Detenete en los colores, las formas, los espacios, los detalles, etcétera.

c. Explicá qué suceso o época intenta retratar el cuadro y cómo lo retrata. Para ello, podés buscar información en libros o sitios web.

Desde la imagen

4. Mirá la película *Capote* (2005). Luego, respondé las siguientes preguntas.



- ¿Cuál es el caso que investiga el periodista estadounidense Truman Capote?
- ¿Cómo hace para informarse?
- ¿Qué sensaciones despierta en él uno de los asesinos?
- ¿Qué reflexión sobre la justicia y el crimen hay en la película?

5. Buscá información sobre la novela *A sangre fría*, de Truman Capote. Si podés hojearla online o en una biblioteca, anotá cómo se organiza y qué tipo de narrador utiliza.

6. Compará *Operación masacre* con *A sangre fría* a partir de los siguientes interrogantes.

- ¿Se asemejan los casos tomados en ambas obras? ¿Cuál es su principal diferencia?
- ¿Cómo se comprometen los periodistas con sus investigaciones? ¿Conocés casos actuales?

Creación colectiva

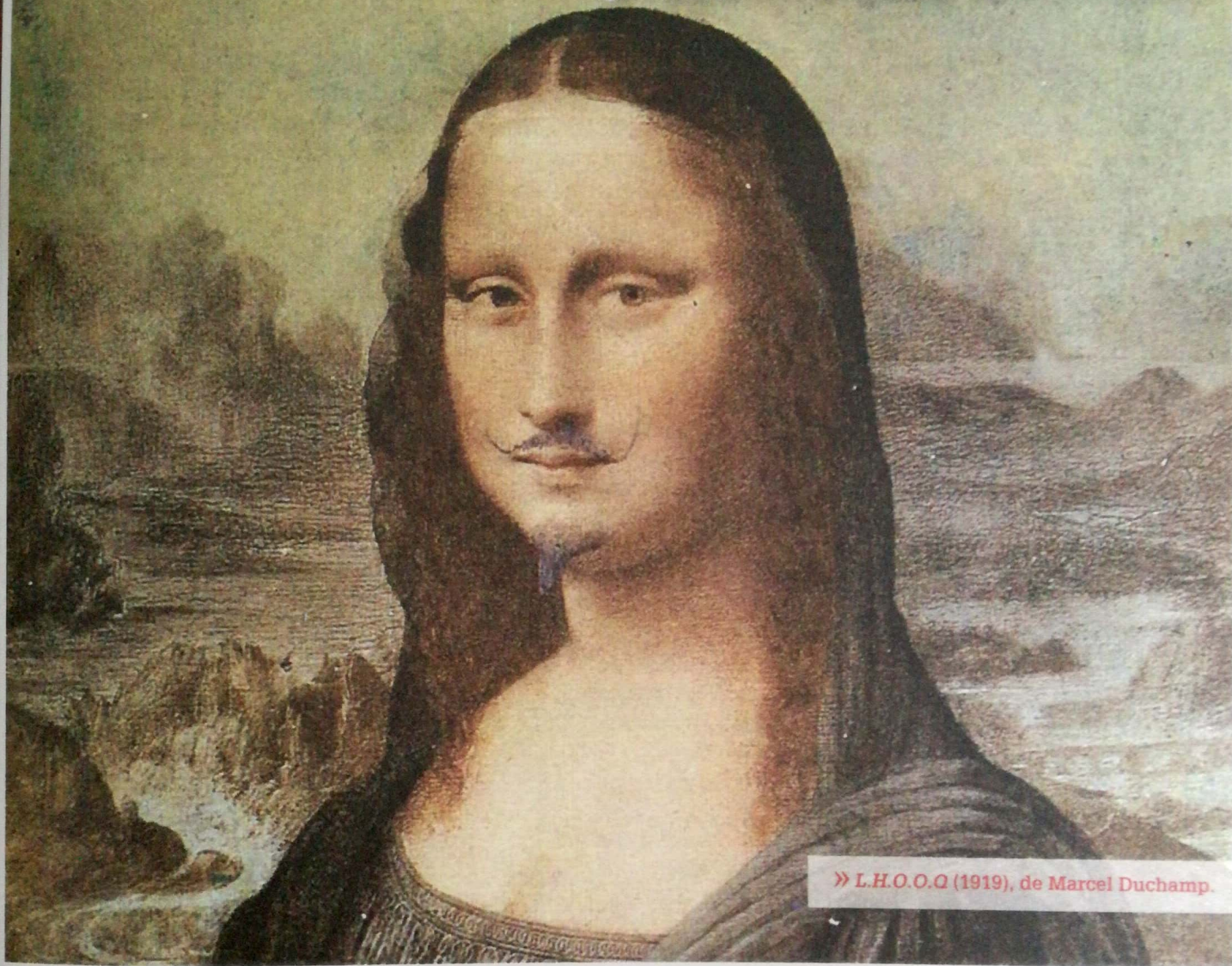
8. Realicen un relato de no ficción a partir de un caso real tomado del diario o de la historia reciente. Para ello, tengan en cuenta los siguientes puntos.

- Elijan un caso policial, un acontecimiento trágico o un suceso intrigante de los últimos años.
- Busquen dos o tres artículos periodísticos sobre el tema elegido. También pueden buscar videos en YouTube.
- Obtengan los datos concretos del caso. Pueden seguir las típicas preguntas del artículo periodístico: qué, dónde, cuándo, cómo, quiénes, por qué, etcétera.
- Con los datos concretos anotados, piensen en un montaje de tres partes para organizar su relato de no ficción. Pueden ser tres perspectivas diferentes, tres momentos del caso, tres personajes, entre otras alternativas.
- Escriban el relato de no ficción. Recuerden incluir recursos narrativos y poéticos para que se enmarque en el género del artículo periodístico o del texto expositivo. Asimismo, recuerden ser claros con los datos concretos para que no se trate de una simple narración ficcional.

[Capítulo
03]

Experimentación y ruptura

Vanguardias poéticas y teatro del absurdo



» L.H.O.O.Q. (1919), de Marcel Duchamp.

La voz de la imagen en tres preguntas...

1. ¿Cuál es la obra sobre la que Duchamp hizo su intervención?
2. ¿Qué elementos le agregó el artista?
3. ¿Qué habrá querido provocar con ellos?

La voz de un experto en una definición...

Peter Bürger define la vanguardia como "una ruptura" con la tradición y con la institución arte en su conjunto.

4. Piensen de qué manera se aplica la definición de Bürger a la obra de Duchamp. ¿Con qué habrá querido romper el vanguardista francés?

La voz de la calle en una frase...

"Las universidades argentinas van a la vanguardia de la investigación científica". La expresión *a la vanguardia* refiere a aquello que está en el punto más avanzado o adelantado.

5. Propongan otros enunciados en los que se aplique esta expresión.

Tu propia voz en dos consignas...

6. Averigüen el significado que el término *vanguardia* tiene en el ámbito militar.

7. Comparen ese significado con el de *a la vanguardia* y con la definición de Bürger. ¿En qué se parecen?

Poéticas de vanguardia europeas

A comienzos del siglo xx, proliferaron en Europa una serie de corrientes artísticas que arrancaron el arte de los límites impuestos por las normas culturales —el canon, el museo—, y cultivaron un arte libre, irreverente. Aquí, una selección de diferentes “ismos” que se pusieron a la vanguardia del arte y revolucionaron la poesía.

La corbata

LA CORBATA

DO
LO
ROSA
QUE
LLEVAS
Y QUE TE
ADORNA, OH
CIVILIZADO,
QUÍTA QUIERES
TELA RESPI
SI RAR
BIEN.

Apollinaire, Guillaume.
Caligramas, Madrid, Cátedra, 2007.



Canción dadá*

I

la canción de un dadaísta
que tenía dadá en el corazón
cansaba demasiado su motor
que tenía dadá en el corazón
el ascensor llevaba un rey
pesado frágil autónomo
cortó su gran brazo derecho
lo envió al papa de roma
por eso
el ascensor
ya no tenía más dadá en el corazón
coman chocolate
laven su cerebro
dadá
dadá
beban agua

II

la canción de un dadaísta
que no era ni alegre ni triste
y amaba a una bicicleta
que no era ni alegre ni triste
pero el esposo el primer día del año
sabía todo y en una crisis
envió al vaticano
sus dos cuerpos en tres maletas
ni amante
ni ciclista
estaban ya ni alegres ni tristes
coman buenos cerebros
laven a su soldado
dadá
dadá
beban agua

III

la canción de un ciclista
que era dadá de corazón
que era por ello dadaísta
como todos los dadás de corazón
una serpiente llevaba guantes
cerró pronto la válvula
se puso guantes de piel de serpiente
y fue a abrazar al papa
es conmovedor
vientre en flor
ya no tenía dadá en el corazón
beban leche de pájaros
laven sus chocolates
dadá
dadá
coman ternero

Tzara, Tristan. *Poemas*, Madrid,
Alberto Corazón Editor, 1969.

.....
dadá. Palabra que da nombre al *dadaísmo*.
La discusión sobre el origen y el significado
de la palabra es amplia y no existe un acuer-
do sobre su significado.
.....

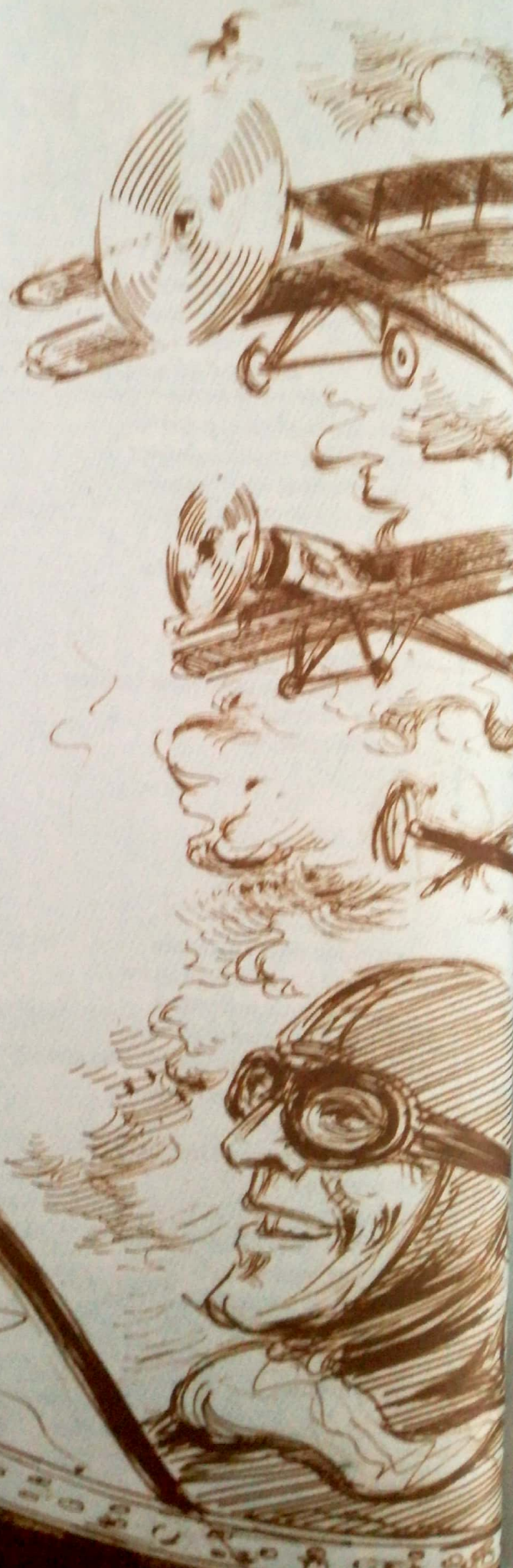


Canto de los hangares*

Hemos estirado nuestros nervios de hierro al sol,
hemos arqueado nuestros espinazos metálicos,
y abierto a una ráfaga de alegría
la boca, que aspira a grandes sorbos la vida.
La noche no se reclina en nuestras espaldas
a la que al cielo empujamos
el silencio no erosiona nuestros sólidos armazones;
pero un soplo de energía late allí,
una cálida promesa de fuerza
que crece maravillosa.
Hemos lanzado sobre las mareas del cielo
más allá de los escollos* de nubes
máquinas hechas con láminas
de fuerza de voluntad,
motores de valentía infinita
que destruyen los vientos
y palancas que elevan el perfil del hombre
muy por encima del destino humano.
Hemos besado en los atardeceres bermellones
a nuestros hijos que retornaban
y les hemos oído jugar
con metal fulgente y ástiles* de madera,
una gran fábula dorada,
las maravillas de un reino
que hace sus palacios encantados
de bloques tallados en azul oscuro.
Nos hemos entretenido en los bordes de la infinitud.
Hemos lanzado al pueblo de las estrellas,
el ritmo del hombre rebelde
que marcha hacia un destino sublime
y, con grandes zancadas, se esfuerza
por plantar con firmes raíces
nuestra armadura en el sol.

Folgore, Luciano. Disponible en: goo.gl/L7NW5Z.
Acceso: 17 de junio de 2016.

.....
hangar. Lugar utilizado para guardar
los aviones bajo techo.
escollo. Obstáculo.
ástil. Mango, generalmente de ma-
dera, que tienen las hachas, azadas,
picos y otras herramientas parecidas.
.....



Caravana

KARAWANE

jolifanto bambla ô falli bambla
grossiga m'pfa habla horem
égiga goramen
higo bloiko russula huju.
hollaka hollala
anlogo bung
blago bung
blago bung
bosso fataka
ü üü ü
schampa wulla wussa ólobo
hej tatta gôrem
eschige zunbada
wulubu ssubudu uluv ssubudn
tumba ba- umf
kusagauma
ba - umf

Ball, Hugo. En Rasula, Jed y Steve McCaffery (eds.), *Imagining Language. An Anthology*. Massachusetts, MIT, 1998.

Poema

(...)

SEÑORA,

un par

de medias de seda

no es

un salto en el vacío

UN CIERVO

Primero el amor

Todo podría arreglarse tan bien

PARÍS ES UN PUEBLO GRANDE

Vigilad

Los rescoldos tapados

LA ORACIÓN

Del buen tiempo

Sabed que

Los rayos ultravioletas

han acabado su tarea

pronto y bien

(...)

Breton, André.
En "Primer manifiesto del surrealismo",
Manifiestos del surrealismo. Buenos Aires, Argonauta, 2001.

Página blanca

El mármol de los palacios es hoy más duro que el sol
Primera proposición

La segunda es algo menos estúpida
El ayuno de los vampiros tendrá como consecuencia la sed que alienta la sangre de ser bebida
La sed que tiene la sangre de desposar* la forma de los arroyos
La sed que tiene la sangre de brotar en los lugares desiertos
La sed que tiene la sangre del agua fresca del cuchillo

El cuerpo y el alma se reúnen en un abrazo

Tercera proposición esta de carácter deshonesto
Porque el cuerpo y el alma se comprometen juntos
Porque se sirven de excusa el uno al otro

*Ralentir travaux**

Breton, André, René Char y Paul Eluard.
En Pellegrini, Aldo (comp.), *Antología de la poesía surrealista de lengua francesa*,
Buenos Aires, Compañía General Fabril Editora, 1961.

Océano de tierra

Yo he edificado una casa en medio del océano
Sus ventanas son los ríos que fluyen en mis ojos
Alrededor de las paredes se agitan los pulpos
Oíd cómo palpita su triple corazón y cómo dan con la geta* en los cristales
Casa húmeda
Ardiente casa
Estación rápida
Estación que canta
Los aviones ponen huevos
Atención van a echar el ancla
Atención al ancla que arrojan
Sería bueno que viniéseis del cielo
La madreselva del cielo trepa
Los pulpos terrestres palpitan
Y luego nos empeñamos tanto en ser nuestros propios enterradores
Pálidos pulpos de las olas yesosas*
Oh pulpos de getas pálidas
Alrededor de la casa hay ese océano que conoces
Y que nunca descansa.

Cansinos-Asséns, Rafael. En *Grecia. Revista Decenal de Literatura*,
año II, N.º 12, Sevilla, 1 de abril de 1919.

El arranque

Ya una vez las trompetas desgarraron en sangre mi corazón impaciente,
 hasta que este, saltando como un potro, tascó furioso el freno.
 En ese tiempo los tambores llamaron al asalto* en todos los senderos,
 y la música de la lluvia de balas fue para nosotros la más magnífica del universo.
 Luego de pronto se detuvo la vida. Entre árboles viejos manaron las carreteras.
 Nos seducían alcobas. Era dulce detenerse y perderse,
 desnudar la realidad al cuerpo como de un uniforme polvoriento.
 Y ahogarse en los tapices suaves de las horas de sueños.
 Pero una mañana el eco de señales arremetió la niebla,
 silbando cual un sable. Como cuando en la obscuridad de pronto luces chorrean,
 como cuando en el vivac* de mañana irradian las trompetas
 y los soldados cantan y ensillan los caballos y levantan las tiendas.
 Yo me vi empujando en las filas que asaltan mañaneras —fuego entre los yelmos y cornetas—.
 Adelante, la lucha en la mirada y en la sangre, la rienda suelta...
 Tal vez aquella noche nos acariciarían noches triunfales,
 tal vez en cualquier parte yaceríamos tendidos entre cadáveres.
 Pero antes del tumulto y antes de hundirnos
 nuestros ojos, borrachos de tierra y sol ardiente, se saciarían.



Stadler, Ernst.

En Gómez García, Carmen, "El expresionismo literario
 a través de las traducciones de Jorge Luis Borges", en Muñoz Martín, Ricardo (ed.),
 Actas del I Congreso Internacional de la Asociación Ibérica de Estudios de Traducción e Interpretación (AIETI),
 Granada, 2003, vol. I.

desposar. Unirse en matrimonio.

ralentir travaux. Expresión francesa equivalente a 'Despacio,
 hombres trabajando'.

geta. Cara.

yesosa. De yeso.

asalto. Ataque contra un lugar para entrar en él y
 conquistarlo.

vivac. Campamento militar nocturno provisional.



Voces en actividad } Comprensión

1. Resolvé las siguientes consignas.

- Escribí con tus palabras una definición de *poesía*.
- Cotejá tu definición con la de un diccionario. Anotá esa definición.
- A partir de las definiciones que obtuviste en los puntos anteriores, respondé: ¿cuáles son, según tu parecer, las características formales que determinan que un texto sea considerado *poesía*?

2. Releé los poemas de la selección y resolvé.

- ¿Se ajustan a las características que enunciaste en el punto 1.c?
- Intentá explicar de qué manera rompen con las normas formales instituidas y extienden los límites de lo que se puede considerar *poesía*.

3. Encerrá con un círculo los términos que consideres que definen mejor el mecanismo de producción poética de los textos leídos.

- juego • búsqueda de la perfección poética
 • ajuste a modelos clásicos • experimentación
 • ruptura • respeto por el canon de la época

4. Identificá con **T** las características que se verifican en todos los poemas de la selección, con **A** las que están presentes solo en algunos y con **N** las que no corresponden a ninguna de los poemas.

☐ experimentación
 con el lenguaje

☐ experimentación
 con el espacio

☐ métrica regular

☐ rima

☐ verso



Sobre el autor...

André Breton (Tinchébray, 1896 - París, 1966)

■ Fue una de las figuras emblemáticas del vanguardismo europeo. Nació en la comuna francesa de Tinchébray, donde estudió Medicina. Durante la Primera Guerra Mundial, trabajó en hospitales psiquiátricos. En este período, estudió la obra del psicoanalista Sigmund Freud y su teoría sobre el inconsciente. Esto lo llevó a experimentar con la escritura automática, un mecanismo que más tarde se convertiría en la base del surrealismo. Al finalizar la guerra, se trasladó a París, donde participó del dadaísmo. Poco más tarde se apartó de este movimiento y fundó el surrealismo, del que escribió su primer manifiesto en 1924. Dirigió diversas publicaciones surrealistas. Cuando, durante la Segunda Guerra Mundial, Francia firmó el armisticio con la Alemania nazi, se exilió en Estados Unidos. En 1946 regresó a Francia, donde continuó animando el movimiento surrealista hasta su muerte.

■ La pasión e intransigencia con que dirigía el movimiento le valió a Breton el apodo de "papa del surrealismo". Como "máxima autoridad" del surrealismo, Breton establecía reglas muy precisas a sus miembros. Quienes no las acataban podían ser expulsados: esto es lo que le sucedió, entre otros, al artista Salvador Dalí.

Fin del arte burgués...

Modernidad y vanguardia

¿Qué es la **modernidad**? ¿Qué elementos definen lo moderno? ¿Es la vanguardia un movimiento "moderno"? El concepto de modernidad es complejo. Como proceso histórico y cultural, sus orígenes se pueden remontar al descubrimiento europeo de América a fines del siglo xv, pero se extiende hasta el siglo xx: un largo proceso que supuso un **cambio radical** en los modos de vida.

Este cambio fue el resultado de una combinatoria de elementos, que tuvieron lugar sobre todo a partir de mediados del siglo xviii:

- Un **desarrollo científico y técnico** sin precedentes (máquinas, teléfono, automóvil, rayos X, psicoanálisis, entre otros).
- La **industrialización** de la economía y la **mecanización** del trabajo, el surgimiento del capitalismo y los movimientos migratorios masivos (facilitados por la extensión del ferrocarril y el barco de vapor).
- El **crecimiento de las ciudades** y el consecuente cambio demográfico.
- El **fin de las monarquías** absolutas y el **afianzamiento de la burguesía** y su poder político y económico.
- La confianza en la capacidad sin límites de la **razón** humana y la fe en el **progreso**.

Los avances técnicos alcanzaron también al arte y dieron lugar a lo que Walter Benjamin llamó la "era de la reproductibilidad técnica": inventos como la litografía, la fotografía o el cinematógrafo hicieron desaparecer el "aura" que rodeaba a la obra de arte singular, única e irrepetible. Todo ello derivó en lo que el sociólogo argentino Juan José Sebreli define, en *Las aventuras de la vanguardia*, como "la desmitificación de los valores tradicionales". En este sentido, para el autor, las vanguardias despojan de "su halo de santidad todo lo venerable".

El **arte moderno** es el resultado de este proceso. Desde el comienzo de la modernidad existió una **antimodernidad**: corrientes culturales y artísticas que se opusieron a la modernidad burguesa, industrial, racionalista y clasicista. Paradójicamente, como indica Sebreli, el arte moderno es, en realidad, "un implacable ataque a la modernidad". Tal es la condición que define a las vanguardias.



{ Otras obras
de la literatura de
vanguardia }

Morgue y
otros poemas
Gottfried Benn

1912



Mafarka
el futurista
Filippo T.
Marinetti

1914



La nube en
pantalones
Vladimir
Mayakovski

1915



Hacia una definición de vanguardia

La máxima expresión del arte moderno tuvo lugar durante las primeras décadas del siglo XX, con las vanguardias. El término **vanguardia** proviene del vocabulario militar: la vanguardia (del francés *avant-garde*) es la parte de un ejército que va delante del cuerpo principal. Por conformar las primeras líneas de la **formación de combate**, la vanguardia es también la primera que se encuentra frente a frente con el enemigo.

En los primeros años del siglo XX, el término se trasladó al ámbito artístico para designar una serie de movimientos que comenzaban a **rebelarse contra el arte** tal como era entendido por la sociedad burguesa. Esto fue, precisamente, lo que distinguió a las vanguardias artísticas de las corrientes antimodernas anteriores.

Como señala Peter Bürger en su *Teoría de la vanguardia*, los movimientos de vanguardia "no se limitan a rechazar un determinado procedimiento artístico, sino **el arte de su época en su totalidad**". Ya no se trataba solo de un arte antimodernidad burguesa, sino de un **arte antiarte**. Las vanguardias rechazaron "la institución arte" misma: los mecanismos de producción y distribución del arte, la idea preestablecida de lo que es y lo que debe considerarse arte en una época determinada, la fijación de qué es lo que puede publicarse en un libro o exponerse en un museo de arte.

Así, el término *vanguardia* engloba toda una serie de corrientes artísticas, de "ismos", que tuvieron como denominador común esta ruptura radical con el arte tal como había sido entendido hasta ese momento. En literatura, las corrientes de vanguardia más importantes en Europa fueron el **cubismo**, el **dadaísmo**, el **surrealismo**, el **futurismo**, el **expresionismo** y el **ultraísmo**.

Voces en actividad } Análisis

1. A partir de la selección de poemas de las páginas 42 a 47, resuelve las siguientes consignas.

- Identificá en los poemas los elementos que remitan a la modernidad y los adelantos de época.
- Seleccioná un poema que —a tu criterio— lleve más al extremo la noción de arte "antiarte". Justificá tu elección y transcribí dos versos adecuados del poema elegido.

2. Escaneá el código QR o copiá el enlace para leer el manifiesto de una de las vanguardias a las que pertenecen los poemas de la selección.

- Leelo y determiná qué elementos del manifiesto se evidencian en uno de los poemas de esa vanguardia.



goo.gl/bsKGXw

Sobre el género...

■ El inicio de la Primera Guerra Mundial en 1914 supuso una negación de ese progreso de la humanidad en el que confiaban los hombres. Con la guerra, en Europa estalló también una crisis moral, cultural y política que se manifestaría en todos los ámbitos de la sociedad. Esta es la época de la irrupción de las vanguardias estéticas. Arte y política se fusionaron. En *El manifiesto. Un género entre el arte y la política*, Carlos Magno y Jorge Warley explican que, por entonces, todos los sectores se vieron "en la necesidad de fijar sus posiciones". Así es como nace una marca distintiva de las vanguardias: el **manifiesto**. Cada ismo fue inaugurado con escritos donde no solo se establecía un programa estético, sino fundamentalmente se hacía política: los manifiestos polemizan con la época y con el arte, combaten desde la vanguardia.

■ Así comienza el *Manifiesto dada* (Tristan Tzara, 1918): "Para lanzar un manifiesto es preciso querer A.B.C., fulminar contra 1, 2, 3, impacientarse y aguzar las alas para conquistar y esparcir a grandes y pequeños a, b, c, firmar, gritar, jurar, arreglar la prosa a manera de evidencia absoluta, irrefutable (...). Yo escribo un manifiesto y no quiero nada".

Trilce
César Vallejo

1922



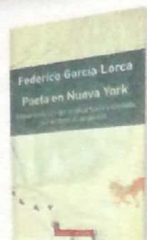
El amor loco
André Breton

1937



Poeta en Nueva York
Federico García Lorca

1940



En la marmédula
Oliverio Gironde

1953



La superación del arte...

Las vanguardias artísticas en Europa

Atelier de imágenes



Rueda de bicicleta (1915)

Autor: Marcel Duchamp

Lo que se ve en la imagen es una rueda de bicicleta sobre una banqueta, obra de Marcel Duchamp. En 1915, este artista francés comenzó a titular de modo artístico objetos producidos industrialmente, con una mínima o ninguna intervención, declarándolos de esta manera "obras de arte": según Duchamp, "arte es lo que se denomina arte" y, por lo tanto, puede serlo cualquier cosa. Este gesto, que por entonces causó un enorme revuelo, revolucionó el concepto de arte, al tiempo que criticó ferozmente a esta institución: si el museo determina qué es lo que debe considerarse una obra de arte, cualquier objeto que se exponga allí puede serlo, incluso un mingitorio. La obra forma parte de los *ready-made* de Duchamp.

Europa fue el epicentro de las vanguardias artísticas: allí nacieron el futurismo, el dadaísmo, el surrealismo, el expresionismo y el ultraísmo. También, otras vanguardias fundamentalmente pictóricas como el cubismo o el fauvismo. Entre todas ellas no hay una sucesión marcada, sino que fueron más o menos simultáneas y formaron parte de un mismo afán: la **ruptura radical** con el arte vigente hasta entonces.

Un recorrido por los ismos

Si bien es posible reconocer una unidad entre las diferentes corrientes que englobamos bajo el término **vanguardias**, estas no constituyen un todo homogéneo, sino que hay diferencias entre ellas, e incluso pueden ser opuestas entre sí. Veamos.

- **Cubismo:** se trató de una vanguardia principalmente pictórica, iniciada hacia 1907 por **Pablo Picasso** y Georges Braque. Su nombre proviene de *cubo*: el cubismo descompone la realidad y la recompone en formas geométricas. Busca, con ello, alejarse de las apariencias externas para acceder a la esencia formal de las cosas. En literatura, surge como resultado del intento de crear con el lenguaje lo que el cubismo lograba con la pintura. Los poemas cubistas se caracterizan por representar una **realidad desintegrada**: se trata de destruir el discurso lineal, destruir el verso y combinar elementos discontinuos. No hay anécdota ni descripción, sino asociación de imágenes. La máxima expresión del cubismo literario son los **caligramas** de Apollinaire, como "La corbata". En estas composiciones, el poeta aspiraba a fundir poesía y pintura: en ellos, la disposición de las palabras representa visualmente el contenido del poema.

- **Futurismo:** fue iniciado por **Filippo Marinetti** con el *Manifiesto del futurismo* (1909). Su marca distintiva fue el **rechazo al pasado y a la tradición**—representados por el museo y la biblioteca, a los que consideraba "cementorios" de un arte muerto— y una fe absoluta en el **progreso**. Su proyección hacia el futuro se expresa en la exaltación de la máquina, el movimiento, la velocidad y, en general, la **vida moderna**: las ciudades, las luces, el ferrocarril, el aeroplano, los puentes, las fábricas e incluso la guerra. "Canto de los hangares", el poema de Luciano Folgore leído al principio del capítulo, se inscribe en esta estética.

- **Expresionismo:** nació como movimiento pictórico, pero se reflejó también en la literatura y otras artes. No perseguía la plasmación objetiva de la realidad (propia de la estética burguesa), sino su expresión subjetiva. Su gran tema es la **guerra**: el horror de la muerte, la sangre, la miseria. Esto se expresa en una estética de lo feo, lo deforme, lo macabro. A diferencia del futurismo, los expresionistas tienen una **visión trágica y pesimista**. Su lenguaje es crudo, conciso, despojado. Ejemplo de esta vanguardia es el poema "El arranque".

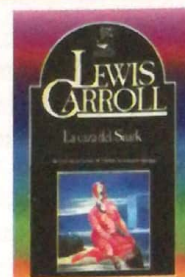
● **Dadaísmo:** Bürger lo define como “el más radical de los movimientos de la vanguardia europea”. El dadaísmo no solo cuestiona el arte, sino toda categoría racional, todo código establecido, toda convención. Fue creado por **Hugo Ball**, a quien luego se uniría **Tristan Tzara**. Su nombre proviene de su espíritu profundamente revolucionario y “antitodo”. “*Dadá* no significa nada”, leemos en el *Manifiesto dadá* de 1918. El lenguaje deja de ser un mero vehículo de significados preestablecidos. El poema fonético de Hugo Ball “*Caravana*” es la máxima expresión de esto: fonemas, sonidos que **no significan nada concreto**, sino que persiguen una **significación móvil**, siempre nueva, siempre ajena a lo preestablecido.

● **Surrealismo:** fue inaugurado en 1924 con el primer *Manifiesto del surrealismo*, firmado por **André Breton**. La preposición francesa *sur* significa ‘sobre’: el *sur-realismo* se ubicaría “por encima” del realismo burgués. Inspirado en la **teoría freudiana del inconsciente**, procura acceder a lo que Breton llamó “el funcionamiento real del pensamiento”, libre de todo control externo, a través del “**automatismo psíquico**”. Sus técnicas predilectas son la **escritura automática** (el fluir del inconsciente a partir de una escritura sin tema, sin pensar), el **collage** (“Señora, un par de medias de seda...”, incluido en la selección, es un ejemplo de ello), la **transcripción de sueños** y el **cadáver exquisito**, técnica usada por los surrealistas con la cual los jugadores escribían por turnos en una hoja de papel, la doblaban para cubrir lo que habían escrito, y después la pasaban al siguiente jugador para que hiciera otra colaboración.

● **Ultraísmo:** su objetivo era recoger “todas las tendencias sin distinción, con tal de que expresen un anhelo nuevo”; así se lee en su manifiesto *Ultra* (1919). Como si se tratara de un “compendio vanguardista”, el ultraísmo **retoma y condensa** los motivos de las vanguardias que se venían desarrollando en Europa para crear una suerte de **ultravanguardia**. En el poema de Rafael Cansino-Asséns de la selección, titulado “Océano de tierra”, se destacan el vocabulario futurista y la desintegración cubista, entre otros recursos.



Un motivo, otras expresiones



En la segunda mitad del siglo XIX, floreció en Inglaterra el **nonsense** (literalmente, ‘sin sentido’). Uno de sus máximos exponentes es el poema de Lewis Carroll *La caza del Snark* (1876). El **nonsense** consiste en un juego con el lenguaje que transgrede la gramática y la semántica establecidas y lleva a construcciones absurdas que atentan contra toda lógica racional. Sin embargo, no se considera vanguardista: mientras que en las vanguardias los juegos con el lenguaje buscan un sentido nuevo, el **nonsense** se basa en la ausencia de sentido. No existe aún el gesto político, vital, que movería a las vanguardias.

Voces en actividad } Análisis

1. Seleccioná dos vanguardias y realizá, a partir de ellas, las siguientes actividades.

- Repasá la información sobre ellas y justificá la inclusión de los poemas de la selección.
- Compará ambas vanguardias: ¿en qué se parecen?, ¿en qué se diferencian?

2. Releé el poema ultraísta de la selección y explicá, a partir de él, la definición del ultraísmo como un “compendio vanguardista” que retoma y condensa los motivos de las diferentes vanguardias.

3. Investigá en internet qué fueron los **ready-made** de Duchamp y resolvé.

- Compará los **ready-made** con los postulados de las diferentes vanguardias. ¿Cuáles dirías que son las vanguardias que más se acercaron con su poesía al concepto de **ready-made**? ¿De qué manera lo hicieron?
- Justificá tus respuestas con citas de los poemas de la selección.
- Explicá la siguiente frase de Duchamp: “Otro aspecto del **ready-made** es que él no tiene nada de único”. ¿Cómo la vincularías con la rueda de bicicleta?

La cantante calva

Eugène Ionesco

Seis personajes, una habitación, un reloj desquiciado, y nada para decir. Heredera del rupturismo y la experimentación iniciados por las vanguardias, "Antipieza" es el subtítulo de esta obra, donde lo irracional, lo absurdo y el sinsentido hacen estallar violentamente la estructura convencional del teatro.

Escena I

Interior burgués inglés, con sillones ingleses. Velada inglesa. El señor Smith, inglés, en su sillón y con sus zapatillas inglesas, fuma su pipa inglesa y lee un diario inglés, junto a una chimenea inglesa. Tiene anteojos ingleses y un bigotito gris inglés. A su lado, en otro sillón inglés, la señora Smith, inglesa, remienda unos calcetines ingleses. Un largo momento de silencio inglés. El reloj de chimenea* inglés hace oír diecisiete toques ingleses.

SRA. SMITH.— ¡Vaya, son las nueve! Hemos comido sopa, pescado, patatas con tocino, y ensalada inglesa. Los niños han bebido agua inglesa. Hemos comido bien esta noche. Eso es porque vivimos en los suburbios de Londres y nos apellidamos Smith.

SR. SMITH (Continuando su lectura, chasquea la lengua).

SRA. SMITH.— Las patatas están muy bien con tocino, y el aceite de la ensalada no estaba rancio. El aceite del almacenero de la esquina es de mucho mejor calidad que el aceite del almacenero de enfrente, y también mejor que el aceite del almacenero del final de la cuesta. Pero con ello no quiero decir que el aceite de aquellos sea malo.

SR. SMITH (Continuando su lectura, chasquea la lengua).

SRA. SMITH.— Sin embargo, el aceite del almacenero de la esquina sigue siendo el mejor.

SR. SMITH (Continuando su lectura, chasquea la lengua).

(...) (El reloj suena siete veces. Silencio. El reloj suena tres veces. Silencio. El reloj no suena ninguna vez).

SR. SMITH (Siempre absorto en su diario).— Mira, aquí dice que Bobby Watson ha muerto.

SRA. SMITH.— ¡Oh, Dios mío! ¡Pobre! ¿Cuándo ha muerto?

SR. SMITH.— ¿Por qué pones esa cara de asombro? Lo sabías muy bien. Murió hace dos años. Recuerda que asistimos a su entierro hace año y medio.

(...)

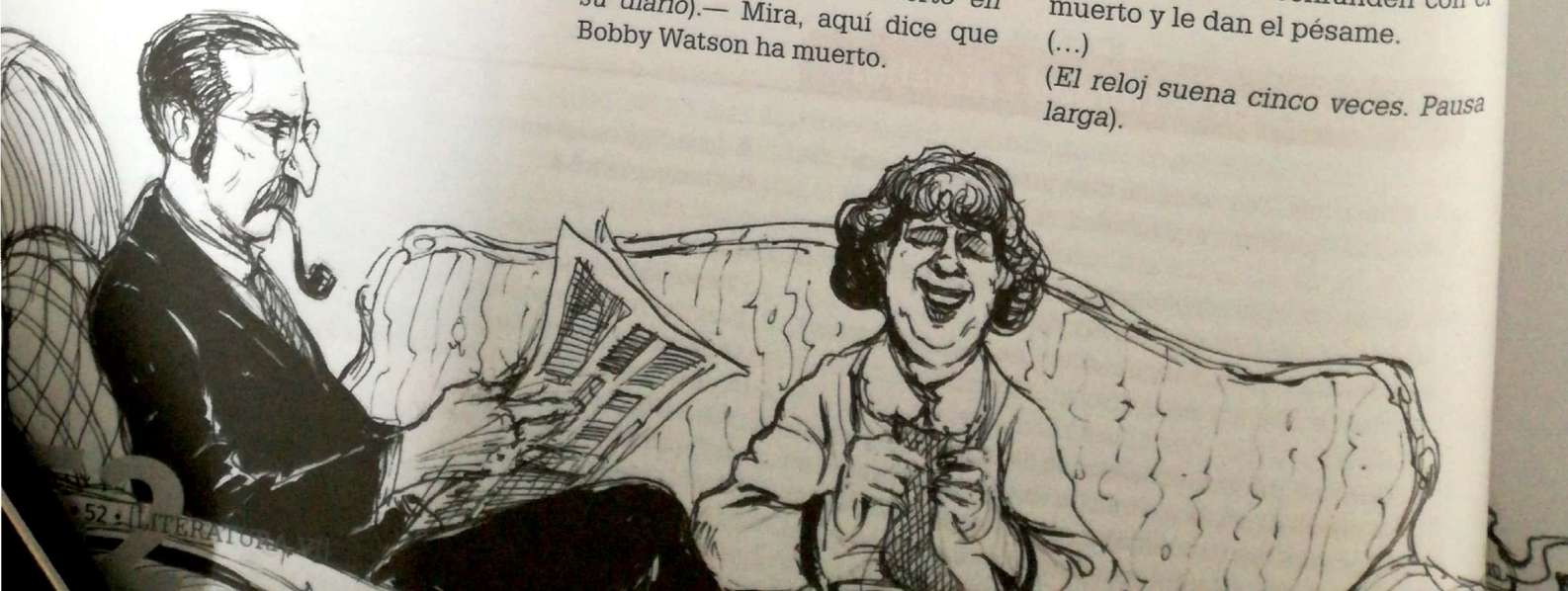
SRA. SMITH.— ¡Qué lástima! Se conservaba tan bien. (...) La pobre Bobby.

SR. SMITH.— Querrás decir "el" pobre Bobby.

SRA. SMITH.— No, me refiero a su mujer. Se llama Bobby como él, Bobby Watson. Como tenían el mismo nombre no se les podía distinguir cuando se los veía juntos. Solo después de la muerte de él, se pudo saber con seguridad quién era el uno y quién la otra. Sin embargo, todavía al presente hay personas que la confunden con el muerto y le dan el pésame.

(...)

(El reloj suena cinco veces. Pausa larga).



SRA. SMITH.— ¿Y cuándo van a casarse los dos?

SR. SMITH.— En la primavera próxima lo más tarde.

SRA. SMITH.— Sin duda habrá que ir a su casamiento. (...) Es triste para ella haberse quedado viuda tan joven.

SR. SMITH.— Por suerte no han tenido hijos.

SRA. SMITH.— ¡Solo les falta eso! ¡Hijos! ¡Pobre mujer, qué habría hecho con ellos!

SR. SMITH.— Es todavía joven. Muy bien puede volver a casarse. El luto le sienta bien.

SRA. SMITH.— ¿Pero quién cuidará de sus hijos? Sabes muy bien que tienen un muchacho y una muchacha. ¿Cómo se llaman?

SR. SMITH.— Bobby y Bobby, como sus padres. El tío de Bobby Watson, el viejo Bobby Watson, es rico y quiere al muchacho. Muy bien podría encargarse de la educación de Bobby.

(...)

SRA. SMITH.— ¿Te refieres a Bobby Watson, el viajante de comercio?

SR. SMITH.— Todos los Bobby Watson son viajantes de comercio.

SRA. SMITH.— ¡Qué oficio duro! Sin embargo, se hacen buenos negocios.

SR. SMITH.— Sí, cuando no hay competencia.

SRA. SMITH.— ¿Y cuándo no hay competencia?

SR. SMITH.— Los martes, jueves y martes.

SRA. SMITH.— ¿Tres días por semana? ¿Y qué hace Bobby Watson durante ese tiempo?

SR. SMITH.— Descansa, duerme.

SRA. SMITH.— ¿Pero por qué no trabaja durante esos tres días si no hay competencia?

SR. SMITH.— No puedo saberlo todo. ¡No puedo responder a todas tus preguntas idiotas!

(...)

Escena II

Los mismos y Mary

MARY (*Entrando*).— Yo soy la criada. He pasado una tarde muy agradable. He estado en el cine con un hombre y he visto una película con mujeres. A la salida del cine hemos ido a beber aguardiente y leche y luego se ha leído el diario. (...) La señora y el señor Martin, sus invitados, están en la puerta. Me esperaban. No se atrevían a entrar solos. Debían comer con ustedes esta noche.

SRA. SMITH.— ¡Ah, sí! Los esperábamos. Y teníamos hambre. Como no los veíamos llegar, comimos sin ellos. No habíamos comido nada durante todo el día. ¡Usted no debía haberse ausentado! (...)

MARY (*Se echa a reír. Luego llora. Sonríe*).— Me he comprado un orinal.*

SRA. SMITH.— Mi querida Mary, ¿quiere abrir la puerta y hacer que entren el señor y la señora Martin, por favor? Nosotros vamos a vestarnos rápidamente.

La señora y el señor Smith salen por la derecha. Mary abre la puerta de la izquierda, por la que entran el señor y la señora Martin.

Escena III

Mary y los esposos Martin.

MARY.— ¿Por qué han venido ustedes tan tarde? No son corteses. Hay que venir a la hora. ¿Comprenden? De todos modos, siéntense ahí y esperen. (*Sale*).

Escena IV

Los mismos, menos Mary.

La señora y el señor Martin se sientan el uno frente al otro, sin hablarse. Se sonríen con timidez.

SR. MARTIN (*El diálogo que sigue debe ser dicho con una voz lánguida, monótona, un poco cantante, nada matizada*).— Disculpe-me, señora, pero me parece, si no me engaño, que la he encontrado ya en alguna parte.

SRA. MARTIN.— A mí también me parece, señor, que lo he encontrado ya en alguna parte.

(...)

(*Un momento de silencio. El reloj toca 2-1.*)

SR. MARTIN.— Desde que llegué a Londres vivo en la calle Bromfield, estimada señora.

SRA. MARTIN.— ¡Qué curioso, qué extraño! Yo también, desde mi llegada a Londres, vivo en la calle Bromfield, estimado señor.

SR. MARTIN.— Es curioso, pero entonces, entonces tal vez nos hayamos encontrado en la calle Bromfield, estimada señora.

SRA. MARTIN.— ¡Qué curioso, qué extraño! ¡Es muy posible, después de todo! Pero no lo recuerdo, estimado señor.

SR. MARTIN.— Yo vivo en el número 19, estimada señora.

SRA. MARTIN.— ¡Qué curioso! Yo también vivo en el número 19, estimado señor.

SR. MARTIN.— Pero entonces, entonces, entonces quizá nos hayamos visto en esa casa, estimada señora.

SRA. MARTIN.— Es muy posible, pero no lo recuerdo, estimado señor.

reloj de chimenea. Reloj antiguo con funcionamiento a péndulo. Este tipo de relojes emite un sonido cada 15 o 30 minutos, e indica las horas con una melodía o con tantas campanadas como la cantidad de horas transcurridas desde las 0 horas: en este

caso, los "diecisiete toques" indicarian que son las cinco de la tarde.

orinal. Recipiente que se utilizaba para depositar transitoriamente la orina y los excrementos cuando no había un baño.



SR. MARTIN.— Mi departamento está en el quinto piso, es el número 8, estimada señora.

SRA. MARTIN.— ¡Qué curioso, Dios mío, y qué extraño! ¡Y qué coincidencia! ¡Yo también vivo en el quinto piso, en el departamento número 8, estimado señor!

SR. MARTIN (*Pensativo*). — ¡Qué curioso, qué curioso, qué curioso y qué coincidencia! Sepa usted que en mi dormitorio tengo una cama. Mi cama está cubierta con un edredón* verde. (...)

SRA. MARTIN.— ¡Qué coincidencia, Dios mío, qué coincidencia! Mi dormitorio tiene también una cama con un edredón verde (...).

SR. MARTIN.— ¡Es extraño, curioso, extraño! Entonces, señora, vivimos en la misma habitación y dormimos en la misma cama, estimada señora. ¡Quizá sea en ella donde nos hemos visto!

SRA. MARTIN.— ¡Qué curioso y qué coincidencia! Es muy posible que nos hayamos encontrado allí y tal vez anoche. ¡Pero no lo recuerdo, estimado señor!

SR. MARTIN.— Yo tengo una niña, mi hijita, que vive conmigo, estimada señora. Tiene dos años, es rubia, con un ojo blanco y un ojo rojo, es muy linda y se llama Alicia, mi estimada señora.

SRA. MARTIN.— ¡Qué extraña coincidencia! Yo también tengo una hijita de dos años con un ojo blanco y un ojo rojo, es muy linda y se llama también Alicia, estimado señor.

SR. MARTIN (*Con la misma voz lánguida y monótona*). — ¡Qué curioso y qué coincidencia! ¡Y qué extraño! ¡Es quizá la misma, estimada señora!

SRA. MARTIN.— ¡Qué curioso! Es muy posible, estimado señor. (*Un momento de silencio bastante largo... El reloj suena veintinueve veces*).

SR. MARTIN (*Después de haber reflexionado largamente, se levanta con lentitud y, sin apresurarse, se dirige hacia la señora Martin, quien, sorprendida por el aire solemne del señor Martin, se levanta también, muy suavemente; el señor Martin habla con la misma voz rara, monótona, vagamente cantante*). — Entonces, estimada señora, creo que ya no cabe duda, nos hemos visto ya y usted es mi propia esposa... ¡Isabel, te he vuelto a encontrar!

SRA. MARTIN (*Se acerca al señor Martin sin apresurarse. Se abrazan sin expresión. El reloj suena una vez, muy fuertemente. El sonido del reloj debe ser tan fuerte que sobresalte a los espectadores. Los esposos Martin no lo oyen*). — ¡Donald, eres tú, darling!*

Se sientan en el mismo sillón, se mantienen abrazados y se duermen. El reloj sigue sonando muchas veces. Mary, de puntillas y con un dedo en los labios, entra lentamente en escena, y se dirige al público.

Escena V

Los mismos y Mary.

MARY.— Isabel y Donald son ahora demasiado dichosos para que puedan oírme. Por lo tanto, puedo revelarles a ustedes un secreto. Isabel no es Isabel y Donald no es Donald. He aquí la prueba: la (...) hijita de Donald tiene un ojo blanco y otro rojo, exactamente como la hijita de Isabel. Pero en tanto que la hija de Donald tiene el ojo blanco a la derecha y el ojo rojo a la izquierda, la hija de Isabel tiene el ojo rojo a la derecha y el blanco a la izquierda. En consecuencia, todo el sistema de argumentación de Donald se derrumba al tropezar con ese último obstáculo que aniquila toda su teoría. (...) Pero

¿quién es el verdadero Donald? ¿Quién es la verdadera Isabel? (...) No lo sé. No tratemos de saberlo. Dejemos las cosas como están. (Da algunos pasos hacia la puerta y luego vuelve y se dirige al público). Mi verdadero nombre es Sherlock Holmes.* (*Sale*). (...)

Escena VII

Los mismos y los Smith.

La señora y el señor Smith entran por la derecha, sin cambio alguno en sus vestidos.

SRA. SMITH.— ¡Buenas noches, queridos amigos! Discúlpennos por haberlos hecho esperar tanto tiempo. Pensamos que debíamos hacerles los honores a que tienen derecho y, en cuanto supimos que querían hacernos el favor de venir a vernos sin anunciar su visita, nos apresuramos a ir a ponernos nuestros trajes de gala.

SR. SMITH (*Furioso*). — No hemos comido nada durante todo el día. Hace cuatro horas que los esperamos. ¿Por qué se han retrasado?

(La señora y el señor Smith se sientan frente a los visitantes. El reloj subraya las réplicas, con más o menos fuerza, según el caso.

Los Martin, sobre todo ella, parecen turbados y tímidos. Es porque la conversación se entabla difícilmente y a las palabras les cuesta salir al principio. Un largo silencio incómodo al comienzo y luego otros silencios y vacilaciones).

SR. SMITH.— ¡Hum! (*Silencio*).

SRA. SMITH.— ¡Hum, hum! (*Silencio*).

SRA. MARTIN.— ¡Hum, hum, hum! (*Silencio*).

SR. MARTIN.— ¡Hum, hum, hum, hum! (*Silencio*).

SRA. MARTIN.— Oh, decididamente.
(Silencio).

SR. MARTIN.— Todos estamos resfriados.
(Silencio).

SR. SMITH.— Sin embargo, no hace frío.
(Silencio).

SRA. SMITH.— No hay corriente de aire.
(Silencio).

SR. MARTIN.— ¡Oh, no, por suerte!
(Silencio).

(...)

SR. SMITH (A los esposos Martin).— Ustedes que viajan mucho deberían tener, no obstante, cosas interesantes que relatarnos.

SR. MARTIN (A su esposa).— Diles, querida, lo que has visto hoy.
(...)

SRA. MARTIN (Graciosa).— Pues bien, hoy he presenciado algo extraordinario, algo increíble. (...) Cuando iba al mercado para comprar legumbres, que son cada vez más caras...

SRA. SMITH.— ¡Adónde va a ir a parar eso!

SR. SMITH.— No debes interrumpir, querida, malvada.

SRA. MARTIN.— Vi en la calle, junto a un café, a un señor, convenientemente vestido, de unos cincuenta años de edad, o ni siquiera eso, que...

SR. SMITH.— ¿Quién? ¿Cuál?
(...)

SR. MARTIN.— ¡Chitón!* (A su esposa). ¿Qué hacía ese señor?

SRA. MARTIN.— Pues bien, van a decir ustedes que invento, pero había puesto una rodilla en tierra y estaba inclinado.

SR. MARTIN, SR. SMITH, SRA. SMITH.— ¡Oh!

SRA. MARTIN.— Sí, inclinado.

SR. SMITH.— No es posible.

SRA. MARTIN.— Sí, inclinado. Me acerqué a él para ver lo que hacía...

SR. SMITH.— ¿Y?

SRA. MARTIN.— Se anudaba las cintas de los zapatos que se le habían soltado.

LOS OTROS TRES.— ¡Fantástico!

SR. SMITH.— Si no lo dijera usted, no lo creería.

(...)

Ionesco, Eugène. *La cantante calva* / *Jacobo o la sumisión* / *El porvenir está en los huevos*. Buenos Aires, Losada, 2002.



edredón. Acolchado.

darling. Expresión inglesa que significa 'cariño'.

Sherlock Holmes. Personaje creado por el escritor escocés Arthur Conan Doyle (1859-1930). Era un detective que se caracterizaba por su inteligencia y por su

habilidad para resolver casos criminales difíciles a través de la observación y el razonamiento deductivo.

¡chitón! Interjección que se usa para hacer callar a alguien.

Voces en actividad } Comprensión

1. Intentá explicar por escrito el título de la obra. Luego, en forma oral, comentá tu explicación al resto de la clase.

2. En 1950, cuando esta obra fue estrenada en París, recibió abucheos por parte del público. Respondé.

- a. ¿Qué habrá generado rechazo en los espectadores?
- b. Releé la acotación inicial del texto. ¿Qué sector de la sociedad europea se habrá sentido más incómodo con la obra? Justificá.

3. Jorge Dubatti define al teatro de Ionesco como un "teatro-jeroglífico que quiebra radicalmente el acceso racionalista". Explicá esta afirmación. Utilizá en tu argumentación citas extraídas de la obra.

4. Respondé: ¿con qué significado usamos habitualmente la palabra *absurdo*?

- a. Identificá en la obra al menos tres situaciones o diálogos que puedan calificarse como absurdos.
- b. Explicá qué es lo que hace absurdas a esas situaciones o diálogos.

5. Mencioná en una oración en qué consiste el argumento de *La cantante calva*.

- a. ¿Tuviste dificultades para resolver la consigna anterior? ¿Por qué creés que será así?
- b. ¿Cómo reaccionarías ante una obra de este estilo como espectador?



Sobre el autor...

▪ Nació en la ciudad rumana de Slatina, hijo de padre rumano y madre franco-rumana. Si bien se lo conoce mundialmente como Eugène Ionesco, su nombre rumano es Eugen Ionescu. Pasó su infancia en París, pero a los 13 años regresó a su país natal, adonde se había trasladado su padre cuando estalló la Primera Guerra Mundial. Allí realizó sus estudios de licenciatura en Letras y lengua francesa, antes de volver a Francia, donde se radicaría definitivamente en 1942. Fue en París donde se estrenó, en 1950, su primera obra dramática: *La cantante calva*. La polémica desatada por la ruptura radical que implicaba su propuesta teatral pronto le valió el reconocimiento internacional como uno de los padres del teatro del absurdo. Durante las décadas de 1950 y 1960 se dedicó a dar conferencias y a presentar obras de teatro. En 1970 fue elegido miembro de la Academia Francesa. Murió en París en 1994, a los 84 años.

▪ Ionesco solía reírse de la etiqueta de "teatro del absurdo", con la que la crítica y la teatrología de la época definían su obra. A ella contestaba: "¿Yo absurdo? ¡Qué absurdo!".

Otras obras...

- *Las sillas* (1952)
- *Jacobo o la sumisión* (1955)
- *Rinoceronte* (1960)
- *El rey se muere* (1962)
- *La sed y el hambre* (1966)
- *Viajes al otro mundo* (1980)

Nuevas formas de experimentación y ruptura...

El teatro y la posguerra

La Segunda Guerra Mundial (1939-1945) produjo un nuevo quiebre en el arte. El siglo xx fue testigo de un progreso técnico sin precedentes, pero también se considera "el siglo más mortífero de la historia", tal como lo definió el historiador Eric Hobsbawm. La confianza en el porvenir que lo había inaugurado dio paso, luego de la Segunda Guerra, a una **visión pesimista y trágica** de la vida. Esto produjo un vuelco de la literatura hacia el **existencialismo**: aunque herederas de las vanguardias históricas, las nuevas formas de experimentación no solo rompieron con el arte burgués, sino que además expusieron el **vacío de la existencia** misma. En este marco, surgió el teatro del absurdo.

Teatro del absurdo

El concepto de **teatro del absurdo** fue acuñado en 1961 por Martin Esslin, quien agrupó bajo este nombre obras que compartían una serie de características que rompían con el teatro tal como había sido concebido hasta entonces:

- **La ausencia de historia o argumento:** en las obras del teatro del absurdo parece no pasar nada.
- **Personajes indiferenciados:** en el fragmento de *La cantante calva* todos se llaman igual (señor y señora Smith, señor y señora Martin, etcétera).
- **La disolución de la trama:** no hay una evolución de un conflicto hacia su resolución al final de la obra, sino que se trata de **obras circulares**, que no tienen principio ni fin.
- **El reemplazo del diálogo:** esto se da por una acumulación de **intercambios incoherentes**. En *La cantante calva*, los personajes no tienen nada para comunicarse más que el vacío cotidiano y absurdo de la ausencia de experiencias; sus acciones contradicen sus palabras, sus palabras se convierten en trabalenguas.

Voces en actividad } Análisis

1. Walter Benjamin definió como marca distintiva del siglo xx la muerte de la experiencia: el hombre, incapaz de dar sentido a los acontecimientos, de convertirlos en experiencia, deja de tener experiencias para transmitir.

a. Analizó la escena vii de *La cantante calva* a partir de este concepto de Benjamin.

2. De acuerdo con el desarrollo teórico, ¿en *La cantante calva* hay una "visión trágica de la vida"? Justificá tu respuesta.

ruptura
realismo

existencialismo
antirrealista

● El abandono del razonamiento discursivo: se manifiesta por parte del autor a través de los diálogos de sus personajes. En esos parlamentos no hay reflexión, no hay crítica, sino **exposición cruda**, desnuda, de una existencia que se presenta como vacía.

Discusiones sobre lo absurdo

¿Por qué "teatro del absurdo"? ¿Qué significa exactamente **absurdo**? La Real Academia Española define *absurdo* como "contrario y opuesto a la razón, que no tiene sentido". La primera parte de esta definición es aplicable, en efecto, a este teatro, marcado por la violenta ruptura con el racionalismo burgués. Pero ¿qué pasa con el fragmento de la definición que indica que "no tiene sentido"?

Actualmente, la crítica cuestiona la categoría instalada por Esslin, porque el concepto de absurdo diluye la **impronta realista** de este tipo de teatro. Y es que detrás de las situaciones incoherentes que presenta, detrás de los juegos con el lenguaje y el sinsentido, hay "una visión trágica y realista de la vida", como decía el dramaturgo argentino Eduardo "Tato" Pavlovsky en su ensayo *Algunos conceptos sobre el teatro de vanguardia*. Por eso, las categorías que se proponen como alternativas ponen el énfasis en esta potencia realista: algunos autores prefieren hablar de teatro de "realismo exasperado" o de "realismo vertical".

A Ionesco tampoco le gustaba la categoría de teatro del absurdo. Alineado en la tradición vanguardista del antiarte, prefería el término "**antiteatro**". "Anti-", porque el realismo del absurdo es un **realismo antirrealista**, un realismo que hace estallar la pretensión de reflejo fiel de la realidad a través del lenguaje, propia del arte burgués.

Por su parte, Tato Pavlovsky definía el realismo propio del teatro del absurdo como "una placa radiográfica en la que nos reconocemos con horror". El "no pasar nada" funciona como una suerte de espejo desnudo de "la masa gris e indiferente de nuestra existencia cotidiana". Es eso, precisamente, lo que **incomoda y provoca al espectador** y al lector de la obra: la exhibición de la absurdidad de su "normalidad", de su realidad y sus verdades.



3. En 1958, Ionesco explicó que originalmente pensaba titular su obra *La hora inglesa*, pero que luego optó por *La cantante calva* "porque ninguna cantante, calva o cabelluda, hace su aparición" en ella.

- Relaciona la elección del título con el concepto de *antiteatro*.
- Explica el funcionamiento del reloj en la obra. ¿Por qué habría podido titularse *La hora inglesa*?
- ¿Qué otro título podrías proponer para la obra de Ionesco? Tené en cuenta alguna de las escenas seleccionadas.

Años

45-55

Sobre la **época...**

La cantante calva fue estrenada en 1950. Para entonces, la Segunda Guerra Mundial había inaugurado una estética del "desastre". Se traduciría en nuevas formas de experimentación que extremarían la ruptura comenzada durante las primeras décadas del siglo: el arte abstracto, el teatro del absurdo, la distopía y la música concreta.

Otros hechos

■ Literarios ■ Artísticos ■ Políticos

1945

1945

Estados Unidos dirige el bombardeo atómico contra las ciudades de Hiroshima y Nagasaki.

1946

Finaliza la Segunda Guerra Mundial.

1947

Jackson Pollock comienza a utilizar la técnica del goteo en sus obras.

1948

1949

Se publica *1984*, de George Orwell.

1950

1951

Se crea el Grupo de Investigación de Música Concreta.

1952

Se estrena *Esperando a Godot*, de Samuel Beckett.

1953

1954

1955

En la Argentina, tiene lugar la autoproclamada "Revolución Libertadora".

1955

{ Medios y crítica }

¿El fin de las vanguardias?

Poco antes de morir, André Breton le dijo al cineasta surrealista Luis Buñuel: "Querido amigo, ya nadie se escandaliza de nada". ¿Tendría razón Breton? ¿Cuál es la **vigencia de las vanguardias** en la actualidad? ¿Es posible un arte de vanguardia hoy? Los siguientes textos intentan responder a estas preguntas desde dos perspectivas: la **teoría de los medios y la cultura**, y la **antropología social**.

Vanguardia: ¿ruptura o avanzada?

• Ana Longoni y Ricardo Santoni •

París, 1920. Un público de señores y señoras elegantes, convocado por afiches callejeros para ver a Charles Chaplin, espera en un sótano con todas las luces apagadas. Por una trampa se dejan oír gemidos. (...) Los dadaístas, sin corbata y con guantes blancos, van y vienen. Breton mastica fósforos. (...) Aragon maúlla. Soupault juega a las escondidas con Tzara. (...) Así transcurre un espectáculo-provocación dadaísta. Termina cuando la multitud se cansa de esperar a Chaplin (...) y abandona la sala a oscuras en medio de un descomunal desorden después de haber ametrallado a los convocantes con monedas de cobre y huevos.

Londres, 1997. El grupo argentino De la Guarda se presenta en el London International Festival of Theatre (...). Durante el espectáculo, (...) se arrojan objetos a los asistentes, que terminan empapados por una lluvia artificial. Es un éxito rotundo entre el público y la crítica, que lo califica como lo mejor del teatro actual. (...)

Las anécdotas (...) nos sirven para ilustrar la paradoja de las vanguardias a lo largo del siglo xx. La primera anécdota está tomada del abundante historial rupturista de los movimientos de vanguardia (...) El espíritu que los reúne tiene que ver con una cuestión de efecto: provocar un shock en el espectador. (...) Incomodar, escandalizar, renegar de aquello que se considera arte (...). La segunda anécdota, contemporánea a nosotros, pone de manifiesto cómo un repertorio de recursos similares puede causar un efecto simétricamente inverso, al haberse incorporado al establishment cultural como forma legítima de hacer arte: lo que antes fue escandaloso, ahora es aplaudido.

Por lo tanto, la clave para definir lo que es o no vanguardia no puede ser un conjunto de procedimientos (...). Más bien, (...) esa noción es histórica (...).

Longoni, Ana y Ricardo Santoni. *De los poetas malditos al videoclip. Arte y literatura de vanguardia*, Buenos Aires, Cántaro, 1998.



Charles Chaplin fue uno de los primeros grandes cómicos de reconocimiento mundial. Adquirió popularidad en el cine gracias a su personaje Charlot, que participa en películas como *Tiempos modernos* (1936) y *El gran dictador* (1940).

Voces en actividad } Reflexión

1. Respondé las siguientes preguntas.

- ¿Qué significa que la noción de vanguardia "es histórica"? ¿Qué determina que una expresión artística sea de vanguardia?
- ¿Considerás que es posible hoy provocar una ruptura a partir de los procedimientos utilizados por las vanguardias del siglo xx? Justificá.
- Relacioná el texto con la recepción inicial de *La cantante calva* por el público parisino de 1950: ¿el teatro de Ionesco fue un teatro de vanguardia? ¿Por qué?

Las vanguardias son así

"Somos hijos de dadá (...)", arremete el antropólogo colombiano Carlos Granés, que analiza los vínculos entre revoluciones políticas y artísticas del siglo xx (...).

Por Fernando Bruno

(...)

¿Cuáles son las principales características de las dos diferentes actitudes que reconoce a principios del siglo xx: la política (que busca la transformación del Estado) y la artística (que busca la transformación de la vida)?

Los siglos XVIII y XIX estuvieron plagados de revoluciones (...). Pero en el siglo xx se dio un fenómeno novedoso: a este tipo de revoluciones sociales y políticas se sumó otra, la revolución cultural impulsada por las vanguardias artísticas. Al igual que los líderes ideológicos que detonaron (...) [las revoluciones políticas], los artistas de vanguardia se propusieron crear un hombre nuevo y una sociedad nueva. Cada vanguardia tuvo sus métodos particulares, pero en general su proyecto consistió en rechazar frontalmente la tradición, el arte del pasado, las academias, los museos y la profesionalización del arte (...) Su meta no era transformar la economía, la propiedad, las relaciones laborales ni la distribución de la riqueza, sino, como decía Rimbaud, cambiar la vida. Mientras los políticos revolucionarios hablaban de colonizar el Estado y las esferas de poder para crear una nueva sociedad de arriba abajo, los artistas revolucionarios hablaban de colonizar las conciencias para transformar la vida y transformar la sociedad de abajo arriba. Esa fue la diferencia entre los dos tipos de revoluciones. La sorpresa que me llevé investigando estos temas es que, hoy en día, en las sociedades occidentales, es mucho más palpable el legado del dadaísta (...) Tristan Tzara que el de Lenin (...). Somos hijos de dadá, (...) y eso se comprueba con tan solo encender la TV. ¿Vemos allí dogmatismo ideológico, seriedad, disciplina, (...)

obediencia al líder? No, vemos humor, espontaneidad, vida cotidiana (*realities*), irreverencia, rebeldía, desacralización de tabúes y tradiciones. Todos estos valores se defendieron en 1916 en el Cabaret Voltaire.

(...)

¿En qué sentido considera que está agotándose el ciclo iniciado en 1909 con el futurismo?

Desde finales de los sesenta las prácticas artísticas han venido reeditando los mismos gestos, actitudes, transgresiones y desafíos que los vanguardistas de las primeras seis décadas del siglo xx. Además, durante los últimos cincuenta años las sociedades han cambiado mucho. Ya no vivimos en la sociedad contra la que luchó el dadaísmo o el surrealismo. Es una sociedad que se ha moldeado, en gran medida, a la luz de las reivindicaciones vanguardistas. Por eso el arte que repite todos estos gestos ha perdido efectividad y poder subversivo. Al contrario, se ha convertido en un elemento más del sistema, en una diversión, en un entretenimiento al que acude el público masivo y que se subasta a precios insólitos (...). Nos gusta la rebeldía, la estridencia, lo cool, nos gusta lo morboso, (...) el desafío, (...) lo extraño. Por eso lo hemos convertido en mercancía. Esa mercancía se llama arte contemporáneo.

Bruno, Fernando. "Las vanguardias son así", en *Revista N*, Buenos Aires, 1 de mayo de 2012. Disponible en: goo.gl/kl1l0. Acceso: 10 de agosto de 2016.

Voces en actividad } Reflexión

2. ¿Cuál es el vínculo que establece Granés entre política y vanguardias? Relacionalo con la afirmación de Longoni Santoni de que la noción de vanguardia es histórica.

3. Rastreá qué elementos de los espectáculos a los que asistís, o de la televisión o los contenidos de internet que consumís en la actualidad, pueden considerarse "hijos de dadá". Justificá.

El Cabaret Voltaire fue fundado en 1916 por Hugo Ball en Zürich y fue el lugar en el que los dadaístas desarrollaron sus primeras actividades. En 2004 se lo declaró oficialmente una institución.

cabaret voltaire
seit 1916



Repaso teórico

1. Redactá tu propio artículo de Wikipedia para el término *vanguardia*. Debés incluir los siguientes aspectos:

- Significado militar del término.
- Relación de este significado con el arte de vanguardia.
- Contexto en que surgen las vanguardias.
- Concepto de *arte antiarte*.
- Relación vanguardias-política.
- Reacción de la sociedad de la época ante el arte vanguardista.
- El vanguardismo hoy.

2. Señalá la afirmación que consideres más adecuada para definir el teatro del absurdo de Ionesco.

- ☐ No forma parte de los movimientos de vanguardia porque no pertenece a ningún ismo.
- ☐ Forma parte de las vanguardias porque significó una ruptura radical con el teatro convencional.
- ☐ No pertenece a las vanguardias porque es posterior a la Segunda Guerra Mundial.

Desde la imagen

3. Mirá la película *Una paloma se posó en una rama a reflexionar sobre la existencia* (2014), del director sueco Roy Andersson. Luego, resolvé las siguientes consignas.

- a. Analizá la película a partir de los conceptos sobre el absurdo.
- b. Respondé: ¿de qué manera se expresa en la película el realismo propio del absurdo? Explicalo a partir de la siguiente afirmación de Andersson: "La vida en sí misma es más absurda que las películas".



Otras miradas, otras voces

4. Uno de los legados de las vanguardias es el camino abierto en la música.

- a. Escaneá el código QR o copiá el enlace y leé el manifiesto futurista *El arte de los ruidos* (Luigi Russolo, 1913).
- b. Buscá y mirá en YouTube una lectura del poema "Caravana" (*Karawane*), de Hugo Ball.
- c. Relacioná los contenidos propuestos en los puntos a y b con los desarrollos actuales de la música electrónica. Como ejemplo, te sugerimos trabajar con el tema "Don't argue", del grupo inglés Cabaret Voltaire. Escaneá este segundo código QR o copiá el enlace para acceder al video.
- d. Respondé: ¿qué elementos toma este género musical de las experiencias futuristas y dadaístas de las primeras décadas del siglo xx? Justificá tu respuesta.



goo.gl/umxSpp



goo.gl/t6J2gB

Creación colectiva

5. Les proponemos experimentar con distintas técnicas vanguardistas. Realicen, por ejemplo, un cadáver exquisito.

- a. Dividan la clase en grupos de cinco o seis personas para escribir poesía a través de esta técnica. Cada grupo debe tener una hoja en blanco.
- b. Comienza uno de los integrantes escribiendo una frase. Luego, dobla el papel para tapar lo que escribió y se lo pasa al compañero de la derecha, quien, a su vez, hará lo mismo. Completen así dos vueltas.
- c. Al finalizar, desdoblen el papel y lean el poema. Pien- sen un título. Por último, realicen una ronda de lectura de poemas para compartir lo que escribieron.

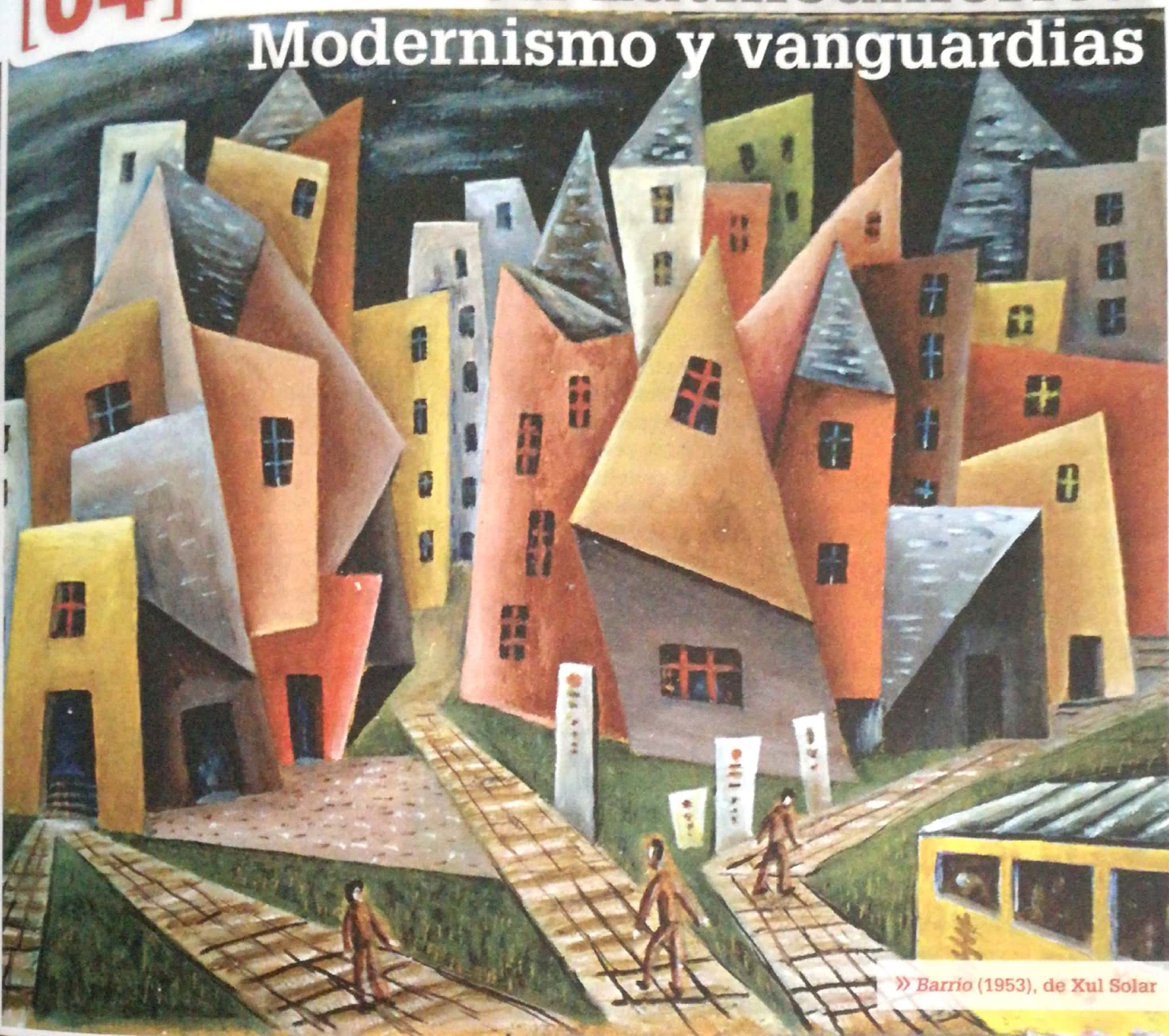
6. Escriban un poema-collage.

- a. Para ello, recorten palabras, frases, titulares, textos de publicidades, etcétera, de diarios o revistas.
- b. En una hoja, distribuyan el material recortado para formar un poema. Pueden, además, jugar con el espacio en blanco de la página.
- c. Al finalizar, releen el poema y pónganle un título.

7. Elijan, entre todos, un objeto que esté presente en el aula para escribir un caligrama. Luego, cada grupo escribirá su caligrama. Una vez finalizado el trabajo, expongan el poema.

Formas de ruptura en Latinoamérica

Modernismo y vanguardias



» Barrio (1953), de Xul Solar

La voz de la imagen en tres preguntas...

1. ¿Qué particularidades con respecto a las formas y los colores se destacan en la pintura?
2. ¿Qué características enunciadas en relación con las vanguardias europeas podrían aplicarse a la imagen?
3. Si la imagen refiriera a un lugar real, ¿en qué país o ciudad la situarían?

La voz de un experto en una definición...

- Según Jürgen Habermas, la modernidad "(...) se rebela contra la función normalizadora de la tradición...".
4. Expliquen por qué lo moderno se enfrenta a lo tradicional.

La voz de la calle en una frase...

"Prefiero este modelo, su diseño es más *moderno*". En ocasiones, empleamos el término *moderno* para indicar que un objeto es novedoso o actual.

5. ¿Qué características o propiedades hacen que un objeto sea moderno en estos días?
6. Por el contrario, ¿cómo es un objeto no moderno?

Tu propia voz en dos consignas...

7. Escriban su propia definición de *moderno*.
8. ¿Qué características piensan que tendría un movimiento literario llamado "modernismo"?

Poesía modernista

A fines del siglo XIX surge en Latinoamérica el modernismo, movimiento cuyos autores pretenden apartarse de los modelos literarios provenientes de España. La búsqueda de una nueva estética, inspirada en la naturaleza, el culto a la belleza y la utilización de imágenes armoniosas son características destacadas de este estilo literario.

Príncipe enano

Para un príncipe enano
se hace esta fiesta.
Tiene guedejas* rubias,
blandas guedejas;
por sobre el hombro blanco
luengas* le cuelgan.
Sus dos ojos parecen
estrellas negras:
¡vuelan, brillan, palpitan,
relampaguean!
Él para mí es corona,
almohada, espuela,
mi mano, que así embrida*
potros y hienas,
va, mansa y obediente,
donde él la lleva.
Si el ceño frunce, temo;
si se me queja,
cual de mujer, mi rostro
nieve se trueca;*
su sangre, pues, anima
mis flacas venas:
¡con su gozo mi sangre
se hincha, o se seca!
Para un príncipe enano
se hace esta fiesta.



¡Venga mi caballero
por esta senda!
¡Éntrese mi tirano
por esta cueva!
Tal es, cuando a mis ojos
su imagen llega,
cual si en lóbrego antro*
pálida estrella,
con fulgores de ópalo,*
todo vistiera.
A su paso la sombra
matices muestra,
como al sol que las hiere
las nubes negras.
¡Heme ya, puesto en armas,
en la pelea!
Quiere el príncipe enano
que a luchar vuelva:
¡Él para mí es corona,
almohada, espuela!
Y como el sol, quebrando
las nubes negras,
en banda de colores
la sombra trueca;
él, al tocarla, borda
en la onda espesa,
mi banda de batalla
roja y violeta.
¿Conque mi dueño quiere
que a vivir vuelva?
¡Venga mi caballero
por esta senda!
¡Éntrese mi tirano
por esta cueva!
¡Déjeme que la vida
a él, a él le ofrezca!
Para un príncipe enano
se hace esta fiesta.



V

Si ves un monte de espumas,
es mi verso lo que ves:
mi verso es un monte, y es
un abanico de plumas.

Mi verso es como un puñal
que por el puño echa flor:
mi verso es un surtidor
que da un agua de coral.

Mi verso es de un verde claro
y de un carmín encendido:
mi verso es un ciervo herido
que busca en el monte amparo.

Mi verso al valiente agrada:
mi verso, breve y sincero,
es del vigor del acero
con que se funde la espada.

Martí, José. *Obras completas*. La Habana,
Editorial Ciencias Sociales, 1992.
Disponible en: goo.gl/VxxyGh.
Acceso: 1 de septiembre de 2016.

En el campo

Tengo el impuro amor de las ciudades.
Y a este sol que ilumina las edades
prefiero yo del sol las claridades.

A mis sentidos lánguidos* arroba.*
Más que el olor de un bosque de caoba,
el ambiente enfermizo de una alcoba.

Mucho más que las selvas tropicales,
plácenme los sombríos arrabales*
que encierran las vetustas* capitales.

A la flor que se abre en el sendero,
como si fuese terrenal lucero,
olvido por la flor de invernadero.

Más que la voz del pájaro en la cima
de un árbol, todo en flor, a mi alma
anima la música armoniosa de una rima.

Nunca a mi corazón tanto enamora
el rostro virginal de una pastora,
como un rostro de regia* pecadora.



Al oro de las mies* en primavera
yo siempre en mi capricho prefería
el oro de teñida cabellera.

No cambiara sedosas muselinas*
por los velos de nítidas neblinas
que la mañana prende en las colinas.

Más que al raudal que baja de la cumbre,
quiero oír a la humana muchedumbre
gimiendo en su perpetua servidumbre.

El rocío que brilla en la montaña
no ha podido decir a mi alma extraña
lo que el llanto al bañar una pestaña.

Y el fulgor de los astros rutilantes*
no trueco por los vividos cambiantes
del ópalo, la perla o los diamantes.

Del Casal, Julián. *Poesía completa y prosa selecta*,
Madrid, Verbum, 2001.



guedeja. Mechón de pelo.
luengo. Largo.
embridar. Poner la brida (freno, riendas
y correa) a un caballo.
trocar. Cambiar, transformar.
antro. Lugar de mal aspecto.

ópalo. Mineral duro pero quebradizo y
de diversos colores.
lánguido. Débil.
arrobar. Embelesar, cautivar los sentidos.
arrabal. Barrio situado alrededor de una
población.

vetusto. Antiguo.
regio. Perteneciente al ámbito
de la realeza.
mies. Cereal maduro.
muselina. Tela fina y poco tupida.
rutilante. Brillante.

Sonatina

La princesa está triste... ¿qué tendrá la princesa?
Los suspiros se escapan de su boca de fresa,
que ha perdido la risa, que ha perdido el color.
La princesa está pálida en su silla de oro,
está mudo el teclado de su clave* sonoro;
y en un vaso olvidada se desmaya una flor.

El jardín puebla el triunfo de los pavos-reales.
Parlanchina, la dueña dice cosas banales,
y, vestido de rojo piruetea el bufón.
La princesa no ríe, la princesa no siente;
la princesa persigue por el cielo de Oriente
la libélula vaga de una vaga ilusión.

¿Piensa acaso en el príncipe de Golconda* o de China,
o en el que ha detenido su carroza argentina*
para ver de sus ojos la dulzura de luz?
¿O en el rey de las Islas de las Rosas fragantes,
o en el que es soberano de los claros diamantes,
o en el dueño orgulloso de las perlas de Ormuz?*

¡Ay! La pobre princesa de la boca de rosa
quiere ser golondrina, quiere ser mariposa,
tener alas ligeras, bajo el cielo volar,
ir al sol por la escala luminosa de un rayo,
saludar a los lirios con los versos de mayo,
o perderse en el viento sobre el trueno del mar.

Ya no quiere el palacio, ni la rueda de plata,
ni el halcón encantado, ni el bufón escarlata,
ni los cisnes unánimes en el lago de azur.*
Y están tristes las flores por la flor de la corte;
los jazmines de Oriente, los nelumbos del Norte,
de Occidente las dalias y las rosas del Sur.



¡Pobrecita princesa de los ojos azules!
Está presa en sus oros, está presa en sus tules,
en la jaula de mármol del palacio real;
el palacio soberbio que vigilan los guardas,
que custodian cien negros con sus cien alabardas,*
un lebrél* que no duerme y un dragón colosal.

¡Oh quién fuera hipsipila* que dejó la crisálida!*
(La princesa está triste. La princesa está pálida.)
¡Oh visión adorada de oro, rosa y marfil!
¡Quién volara a la tierra donde un príncipe existe
(La princesa está pálida. La princesa está triste.)
más brillante que el alba, más hermoso que Abril!

—¡Calla, calla, princesa —dice el hada madrina—,
en caballo con alas, hacia acá se encamina,
en el cinto la espada y en la mano el azor,*
el feliz caballero que te adora sin verte,
y que llega de lejos, vencedor de la Muerte,
a encenderte los labios con su beso de amor!

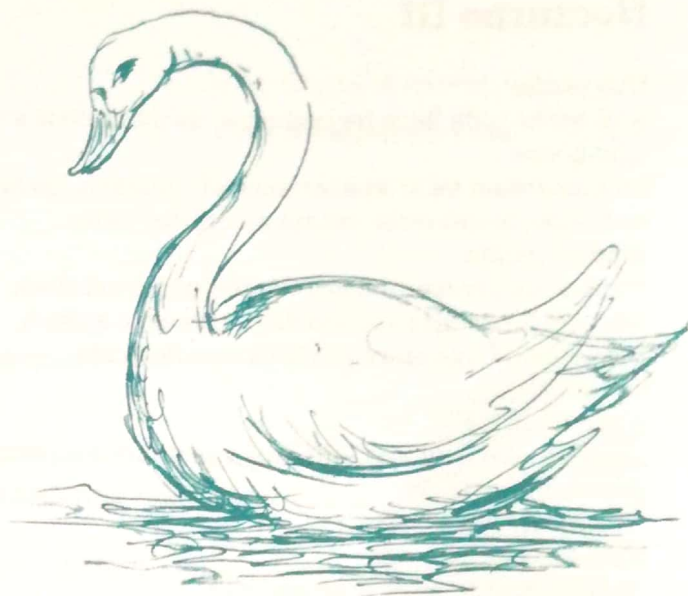
Yo persigo una forma

Yo persigo una forma que no encuentra mi estilo,
botón de pensamiento que busca ser la rosa;
se anuncia con un beso que en mis labios se posa
al abrazo imposible de la Venus de Milo.

Adornan verdes palmas el blanco peristilo*
los astros me han predicho la visión de la Diosa;
y en mi alma reposa la luz como reposa
el ave de la luna sobre un lago tranquilo.

Y no hallo sino la palabra que huye,
la iniciación melódica que de la flauta fluye
y la barca del sueño que en el espacio boga;*

y bajo la ventana de mi Bella-Durmiente,
el sollozo continuo del chorro de la fuente
y el cuello del gran cisne blanco que me interroga.



Lo fatal

Dichoso el árbol que es apenas sensitivo,
y más la piedra dura, porque esa ya no siente,
pues no hay dolor más grande que el dolor de ser vivo,
ni mayor pesadumbre que la vida consciente.

Ser, y no saber nada, y ser sin rumbo cierto,
y el temor de haber sido y un futuro terror...
Y el espanto seguro de estar mañana muerto,
y sufrir por la vida y por la sombra y por

lo que no conocemos y apenas sospechamos,
y la carne que tienta con sus frescos racimos
y la tumba que aguarda con sus fúnebres ramos,
¡y no saber adónde vamos,
ni de dónde venimos!...

Darío, Rubén. *Antología poética*,
Buenos Aires, Kapelusz, 1973.



.....
clave. Instrumento musical de percusión, que consiste en dos
palos pequeños que se golpean uno contra otro.
Golconda. Fortaleza y ciudad abandonada de la India.
argentina. De plata.
Ormuz. Ciudad de Irán, famosa por la pesca de perlas.
azur. Color azul oscuro utilizado en heráldica.
alabarda. Arma ofensiva.
lebre. Perro muy útil para cazar liebres.
.....

hipsipila. Mariposa.

crisálida. En los insectos con metamorfosis completa,
estado previo al de adultez.

azor. Ave rapaz diurna.

peristilo. En las casas grecorromanas, patio rodeado
de columnas en torno al cual se disponían las estancias.

bogar. Remar.



Nocturno III

Una noche
una noche toda llena de perfumes, de murmullos y de música de alas,
Una noche
en que ardían en la sombra nupcial y húmeda las luciérnagas fantásticas,
a mi lado, lentamente, contra mí ceñida, toda,
muda y pálida
como si un presentimiento de amarguras infinitas,
hasta el fondo más secreto de tus fibras te agitara,
por la senda que atraviesa la llanura florecida
caminabas,
y la luna llena
por los cielos azulosos, infinitos y profundos esparcía su luz blanca,
y tu sombra
fina y lánguida
y mi sombra
por los rayos de la luna proyectada
sobre las arenas tristes
de la senda se juntaban.
Y eran una
y eran una
¡y eran una sola sombra larga!
¡y eran una sola sombra larga!
¡y eran una sola sombra larga!

Esta noche
solo, el alma
llena de las infinitas amarguras y agonías de tu muerte,
separado de ti misma, por la sombra, por el tiempo y la distancia
por el infinito negro,
donde nuestra voz no alcanza,
solo y mudo
por la senda caminaba,
y se oían los ladridos de los perros a la luna,
a la luna pálida
y el chillido
de las ranas,
sentí frío, era el frío que tenían en la alcoba
tus mejillas y tus sienes y tus manos adoradas,
¡entre las blancuras níveas*
de las mortuorias sábanas!
Era el frío del sepulcro, era el frío de la muerte,
Era el frío de la nada...

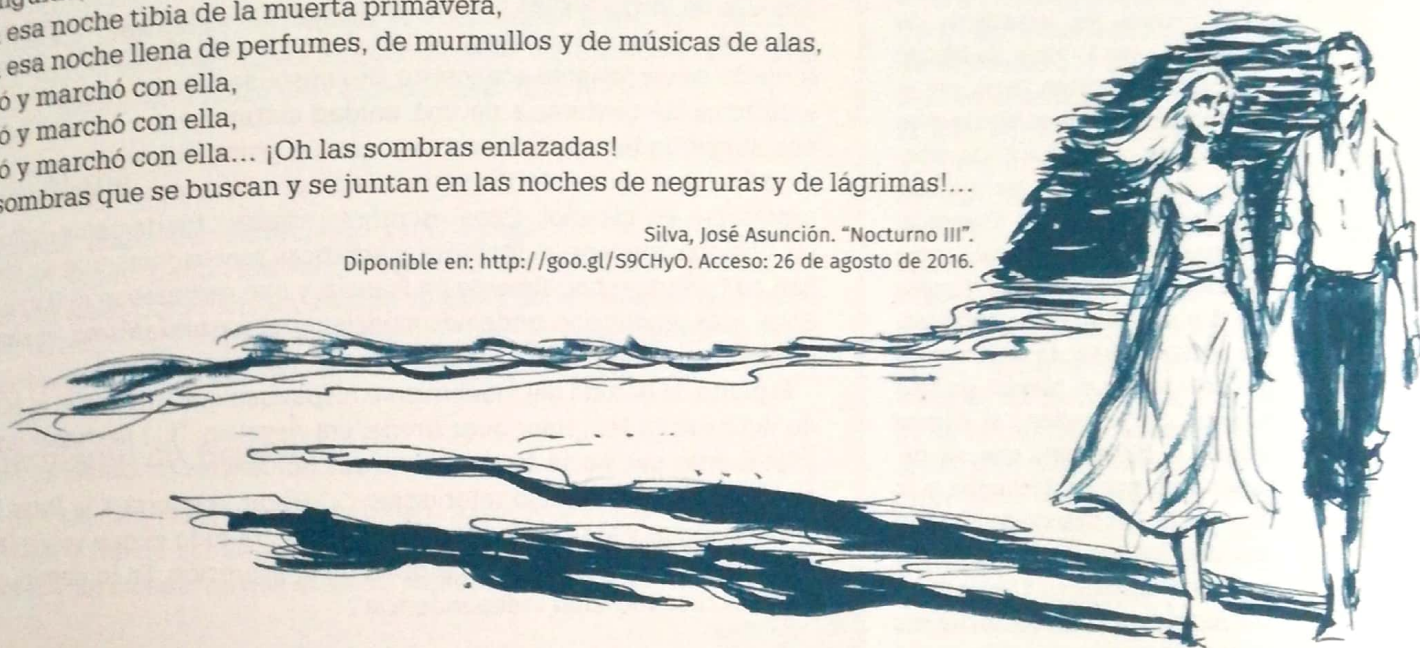


Y mi sombra
por los rayos de la luna proyectada,
iba sola,
iba sola
¡iba sola por la estepa solitaria!
Y tu sombra esbelta y ágil
fina y lánguida,
como en esa noche tibia de la muerta primavera,
como en esa noche llena de perfumes, de murmullos y de músicas de alas,
se acercó y marchó con ella,
se acercó y marchó con ella,
se acercó y marchó con ella... ¡Oh las sombras enlazadas!
¡Oh las sombras que se buscan y se juntan en las noches de negruras y de lágrimas!...

Silva, José Asunción. "Nocturno III".

Disponible en: <http://goo.gl/S9CHyO>. Acceso: 26 de agosto de 2016.

níveo: Semejante a la nieve.



Voces en actividad } Comprensión

1. Determiná si hay regularidad en la métrica o rima en alguno de los poemas. Luego, respondé.

a. ¿Qué elementos creés que le permiten al poeta lograr un ritmo?

2. Agrupá los poemas de acuerdo con el tema que predomine:

EL AMOR

LA BÚSQUEDA
DE LA BELLEZA

LA MUERTE

LA CONTEMPLACIÓN
DE LA NATURALEZA

3. Seleccioná uno de los poemas y reconocé algunos de los siguientes recursos expresivos.

metáfora • comparación • personificación • antítesis
• anáfora • aliteración • hipérbole

4. Revisá los contenidos sobre poesía de vanguardia estudiados en el capítulo 2. Luego, realizá la actividad.

a. Señalá cuál de las siguientes afirmaciones es correcta.

- Los poemas seleccionados se acercan a los cánones de la poesía tradicional.
- Los poemas seleccionados se acercan a la poesía de vanguardia.

b. Justificá tu elección. Elegí fragmentos de los poemas leídos para sostener tu justificación.



Sobre el autor...

▪ Nacido en la pequeña aldea nicaragüense de Metapa, su verdadero nombre fue Félix Rubén García Sarmiento. Comenzó a publicar poesías en periódicos de Nicaragua a los 14 años, ya bajo el seudónimo de Rubén Darío, por el que sería conocido mundialmente. De joven se trasladó a Chile, donde se deslumbró con las grandes ciudades americanas (Santiago, Valparaíso) y publicó *Azul...*, una selección de textos, verso y prosa que había publicado en periódicos. Fue el libro clave de la literatura modernista. En él plasmó un tipo especial de narración: el cuento francés o parisense, que se caracterizaba por su brevedad y la riqueza de sus descripciones. Fue corresponsal del diario *La Nación* de Buenos Aires y en 1896 publicó *Los Raros*: una compilación de sus colaboraciones, en las que retrató literariamente a los escritores a quienes consideraba sus maestros.

▪ Durante la estadía de Darío en Buenos Aires, la ciudad se convirtió en la capital del modernismo, ya que a su alrededor se reunían los principales escritores del Río de la Plata. Con el tiempo, el poeta se transformó en un viajero incansable y fue recibido triunfalmente dondequiera que llegase, ya fuese en América o en España. Murió en su Nicaragua natal en 1916.

Latinoamérica al mundo...

El modernismo

Durante las dos últimas décadas del siglo XIX, se desarrolló en los países americanos de habla hispana una revolución literaria que también se extendería a España. Se le dio el nombre de **modernismo**, y fue a su vez el primer movimiento artístico surgido en **América Latina**.

Hacia 1890, la mayoría de los países hispanoamericanos había alcanzado, después de largas luchas civiles, un cierto orden interno; solo algunas regiones, como Cuba, continuaban siendo dependientes de España. Dentro de un contexto de crecimiento económico, de consolidación de las grandes ciudades y de toma de conciencia de una **unidad cultural** entre las distintas regiones, surgieron las condiciones para que un grupo de escritores procedentes de diferentes países de Hispanoamérica encontrara una nueva manera de expresarse en español. Estos escritores estaban fuertemente influidos por las distintas tendencias literarias y artísticas renovadoras que se desarrollaban en Europa, especialmente en Francia, y que rechazaban el Romanticismo. Entre esas tendencias, podemos mencionar el **parnasianismo**, el **simbolismo** y el **impresionismo**, a las que nos referiremos más adelante.

El punto de partida del modernismo hispanoamericano, según el historiador de la literatura Max Henríquez Ureña, era negativo: "(...) Rechazar las normas y las formas que no se avinieran con sus tendencias renovadoras y representaran, en cambio, el viejo retoricismo (...) Hacer la guerra a la frase hecha, al cliché de forma y al cliché de idea. Modernista era todo el que volvía la espalda a los viejos cánones y a la vulgaridad de la expresión. En lo demás, cada uno podía actuar con total independencia".

La independencia lingüística

Uno de los representantes del modernismo, José Martí, sintió desde joven simpatías por la causa de la independencia cubana y participó activamente en el movimiento independentista, organizando incluso la expedición que liberaría a la isla del dominio español en 1898. Martí argumentaba que la **independencia política** implicaba también una **independencia cultural**, por lo cual defendía la necesidad de un idioma poético propiamente latinoamericano: "Lenguaje que del propio materno reciba el molde, y de las lenguas que hoy influyen en la América soporte el necesario influjo (...) porque tenemos alardes y vagidos de Literatura propia y materia prima de ellas, y notas sueltas vibrantes y poderosísimas, mas no literatura propia". El movimiento modernista encarna la búsqueda constante de esa expresión, y para lograrla abrevia en las propuestas estéticas de las corrientes artísticas europeas de la época.

{ Otras obras
de la literatura
modernista }

Cuentos
frágiles
Manuel
Gutiérrez
Nájera

Los zapatos
de rosa
José Martí

Nieve
Julián
del Casal

Etapas del movimiento modernista

Primera etapa

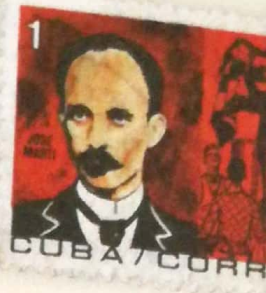
Se ha señalado el año **1882**, fecha de la publicación de *Ismaelillo*, de José Martí, como la fecha de iniciación del modernismo. Si bien se considera que su decadencia comenzó en 1910, algunos críticos sostienen que la actitud modernista prevalece en todo el siglo XX e incluso es fuente de inspiración para muchos poetas de nuestros días. Fueron sus **principales iniciadores** el mencionado José Martí (cubano, 1853-1895), Manuel Gutiérrez Nájera (mexicano, 1859-1895), José Asunción Silva (colombiano, 1865-1896) y Julián del Casal (cubano, 1863-1893).

Segunda etapa

Una **segunda etapa** del movimiento está signada por la presencia del nicaragüense Rubén Darío (1867-1916), que difundió su ideario poético en sus continuos viajes por América y Europa. Algunos de sus seguidores fueron Amado Nervo (mexicano, 1870-1919), Leopoldo Lugones (argentino, 1874-1938) y Julio Herrera y Reissig (uruguayo, 1875-1910).

El modernismo en España

En este país, siguieron la línea de Rubén Darío los escritores Juan Ramón Jiménez (1881-1958) y Ramón del Valle Inclán (1869-1936), lo que nos coloca frente al primer movimiento literario en que el Nuevo Mundo le señala el camino al Viejo.



Sobre el género...

■ El **soneto** es una forma poética que, tradicionalmente, se compone de catorce versos distribuidos en dos cuartetos (estrofas de cuatro versos) y dos tercetos (estrofas de tres versos). Todos los versos son endecasílabos (11 sílabas). El soneto nació en Sicilia, y de allí pasó a la Italia central, donde fue cultivado por los poetas del *dolce stil nuovo*: Guido Guinizzelli (1240-1276) y Guido Cavalcanti (1259-1300), entre otros. En lengua castellana, fue Íñigo López de Mendoza (1398-1458), marqués de Santillana, su primer cultor con la obra *Sonetos al italiano modo*, pero fueron Juan Boscán y, sobre todo, Garcilaso de la Vega quienes consagraron la forma. El soneto es considerado el poema de amor por excelencia.

■ Durante el modernismo, el poeta Rubén Darío fue quien introdujo una variante de esta forma poética: el **soneto alejandrino**, que tiene versos de 14 sílabas. Los poetas modernistas toman esta forma poética de la lírica francesa, ya que esta había sido cultivada por los autores parnasianos. Los poemas "Yo persigo una forma" y "Lo fatal", de Rubén Darío, incluidos en la selección de este capítulo, son ejemplos de sonetos.

Voces en actividad } Análisis

1. Armá un cuadro sobre los siguientes aspectos del modernismo.

- Condiciones para su surgimiento en Hispanoamérica.
- Principales influencias.
- Etapas y representantes.

a. Luego, respondé: ¿a qué países pertenecían los modernistas? ¿Lograron una unidad cultural real?

2. En relación con la estética modernista, respondé estas preguntas.

- ¿Por qué Max Henríquez Ureña afirma que el punto de partida del modernismo era negativo?
- ¿Qué relación encuentra José Martí entre independencia política e independencia cultural?
- ¿En qué país europeo tiene incidencia este género latinoamericano?

Prosas
profanas
Rubén Darío

1896



Los
crepúsculos
del jardín
Leopoldo
Lugones

1905



La amada
inmóvil
Amado Nervo

1922



Los astros
del abismo
Delmira
Agustini

1924



Con acento francés...

Influencias del modernismo

Las principales influencias del modernismo fueron movimientos literarios poéticos y artísticos que se desarrollaron en Francia a partir de 1860:

- **El parnasianismo:** centró su actividad literaria en el género lírico y abogó por la **perfección formal** de la poesía y el desarrollo de temas de la Grecia clásica. El arte parnasiano tuvo un **sentido aristocrático** que proponía una aproximación de la poesía a la pintura y, sobre todo, a la escultura.
- **El simbolismo:** evolucionó hacia modos de expresión más novedosos. Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud, Paul Verlaine y Stéphane Mallarmé fueron sus referentes principales. Dotaron a la poesía de **efectos musicales**, y a la música asociaron imágenes de una gran **expresividad plástica**. El poeta debe percibir las "correspondencias" existentes entre los perfumes, los colores y los sonidos. El simbolismo procuró una renovación expresiva a partir de la **creación de símbolos** capaces de traducir las impresiones provocadas por esas correspondencias sensoriales. Sirvan como ejemplo estos conocidos versos del poema "Correspondencias", de Baudelaire: "Y así hay perfumes frescos como carnes de infantes, / verdes como praderas, dulces como el oboe...".
- **El impresionismo:** se trata de una escuela pictórica que surgió en París en la década de 1870. Sus artistas prefieren la pintura al aire libre, a la luz del sol, y tratan de captar en sus cuadros el momento fugaz, la **impresión** que un objeto o un paisaje provoca en el alma del observador. Los modernistas se interesaron por las pinturas impresionistas, a partir de lo cual llenaron sus poesías de juegos de color e **imágenes cromáticas**.

La poesía modernista

Además de estas influencias, los poetas modernistas heredaron del Romanticismo la vocación por una amplia libertad creadora, el predominio de la sensibilidad y el sentido popular del arte. Pero la primera condición de la poesía modernista fue siempre la **musicalidad**.

El modernismo restauró viejos metros y creó nuevas combinaciones, entre las que podemos destacar las siguientes:

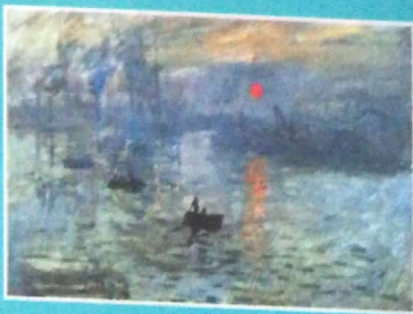
COMBINACIÓN DE VERSOS DE DIVERSA MEDIDA

Una noche
una noche toda llena de perfumes, de murmullos y de música de alas,
Una noche
en que ardían en la sombra nupcial y húmeda, las luciérnagas fantásticas,
a mi lado, lentamente, contra mi ceñida, toda,
muda y pálida (...)
("Nocturno III", José Asunción Silva).

VERSO MONORRIMO

Tengo el impuro amor de las ciudades:
Y a este sol que ilumina las edades
Prefiero yo del sol las claridades.
("En el campo", José Asunción Silva).

Atelier de imágenes



Impresión. Sol naciente (1872)
Autor: Claude Monet

Inspirado por el título de este cuadro, un crítico francés tituló "Exhibición de los impresionistas" a una crónica sobre la exposición en la que Monet presentaba su obra. De este modo, y sin querer, dio nombre al movimiento pictórico. La pintura presenta una vista del puerto de Le Havre; en ella se destaca el efecto cambiante de la luz en el agua y el cielo y su influencia sobre los objetos. Los colores cálidos contrastan fuertemente con los fríos y se genera la "impresión" en el espectador.

Nuevas formas de expresión

El proceso de renovación del modernismo no solo se dio en los aspectos formales, sino también en la búsqueda de una expresión para una nueva sensibilidad. Darío enaltecía la tendencia a pintar "el color de un sonido, el perfume de un astro, algo así como aprisionar el alma de las cosas".

El recurso expresivo más característico del modernismo es, entonces, la **sinestesia**, que consiste en el cruce y la fusión de impresiones que se perciben por medio de distintos sentidos. En la **nueva sensibilidad** es representada la violencia de nuestra alma contemporánea, del sentir romántico, una mezcla de **duda, desencanto y hastío** característica del siglo XIX, llamada "mal del siglo". Esa sensación se trasluce en muchos versos modernistas, como en los de Rubén Darío: "¡Y no saber adónde vamos / ni de dónde venimos!" ("Lo fatal").

Ese estado de inquietud no excluía un **retorno a la sencillez de la naturaleza, al pasado ideal** de la antigua Grecia, la Edad Media o la Francia del siglo XVII, o la presencia de **lugares remotos o exóticos**, como China o Japón, todas tendencias que suponen un cierto principio de evasión de la realidad. Quizás el principal rasgo característico del modernismo sea el uso de **símbolos** de elegancia plástica, de los cuales el más representativo es, sin dudas, el cisne, que no es simple elemento decorativo sino "símbolo de la belleza poética: suavidad, gracia, albura, ensueño, idealidad" (Max Henríquez Ureña).

Por último, en la poesía y en la prosa de los modernistas se produjo un florecimiento del **americanismo literario**, es decir, el desarrollo de temas americanos, fenómeno que ya había tenido su expresión en el Romanticismo del Río de la Plata y que fue ocupando cada vez más espacio en las obras modernistas, siempre relacionado con la búsqueda constante de una **expresión propia** americana. La poesía de José Martí en libros como *Versos sencillos* es un ejemplo preciso de esta americanización de la literatura, que pudo alejarse de las imágenes y los paisajes europeos y abraza una mirada sobre lo autóctono.



Un motivo, otras expresiones



El **cisne** que se desliza por la calma superficie de los lagos fue el símbolo predilecto de la poesía parnasiana y, luego, del simbolismo. Este animal se encuentra asociado a la mitología y, en particular, a la figura de Leda, a quien Zeus se le presentó en forma de cisne y, fingiendo ser perseguido por un águila, se posó en ella para fecundarla. Luego Leda daría a luz a dos parejas de hijos: por un lado, a Helena y a Pólux, que serían hijos de Zeus y, por lo tanto, inmortales; y, por otra parte, a Clitemnestra y a Cástor, considerados hijos de Tindaro (esposo de Leda y rey de Esparta) y en consecuencia, mortales. En algunas versiones, ella puso dos huevos de los que nacieron los niños. En la imagen se observa la recreación del mito realizada por el artista austriaco **Franz Russ** (1844-1906).

Voces en actividad } Análisis

1. Sintetizá los movimientos europeos que influenciaron al modernismo a partir de tres palabras clave o conceptos tomados de cada explicación.

2. Revisá cuáles de las características mencionadas bajo el título "Nuevas formas de expresión" se encuentran en la selección de poemas con que se inicia el capítulo.

a. Elegí fragmentos de diversos poemas para ejemplificar recursos como la sinestesia o la musicalidad, o temas como lugares exóticos o espacios naturales. Justificá tu elección.

3. Compará el cisne descrito por Baudelaire en "Un motivo, otras expresiones" con el cisne del poema "Yo persigo una forma", de Rubén Darío. Luego, respondé.

a. ¿Qué diferencias encontrás en la descripción del ave en cada poema?

b. ¿Qué te parece que simboliza cada cisne?

c. Escaneá el código QR o copiá el enlace y escuchá la canción "El hada y el cisne", del grupo Sui Generis. ¿Qué función cumple el cisne en esta canción?



goo.gl/1BD5Ph

Poesía de vanguardia latinoamericana

También en Latinoamérica los artistas sintieron la necesidad de un cambio que implicara una ruptura con la tradición. Las vanguardias latinoamericanas no pueden considerarse solo un reflejo de aquellas que habían surgido en Europa, ya que tienen, además, un carácter profundamente original.

Altazor

Canto I

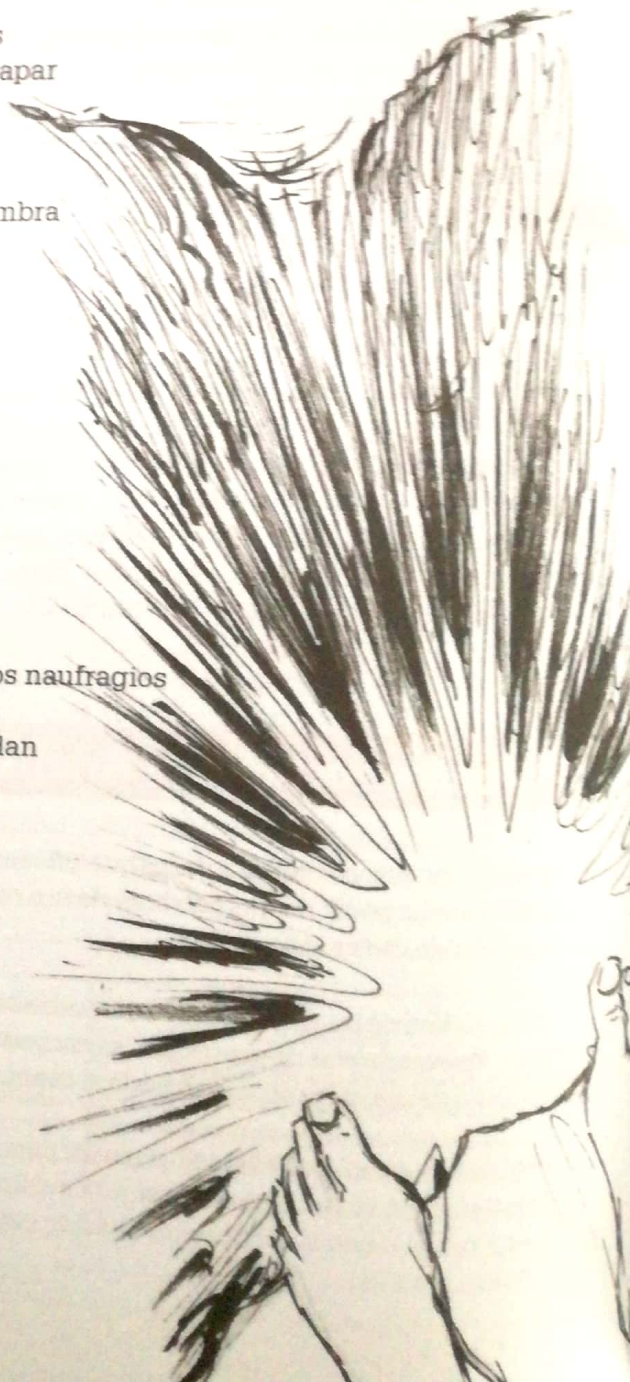
(...)

En vano buscas ojo enloquecido
No hay puerta de salida y el viento desplaza los planetas
Piensas que no importa caer eternamente si se logra escapar
¿No ves que vas cayendo ya?
Limpia tu cabeza de prejuicio y moral
Y si queriendo alzar nada has alcanzado
Déjate caer sin parar tu caída sin miedo al fondo de la sombra
Sin miedo al enigma de ti mismo
Acaso encuentres una luz sin noche
Perdida en las grietas de los precipicios

Cae

Cae eternamente
Cae al fondo del infinito
Cae al fondo del tiempo
Cae al fondo de ti mismo
Cae lo más bajo que se pueda caer
Cae sin vértigo
A través de todos los espacios y todas las edades
A través de todas las almas de todos los anhelos y todos los naufragios
Cae y quema al pasar los astros y los mares
Quema los ojos que te miran y los corazones que te aguardan
Quema el viento con tu voz
El viento que se enreda en tu voz
Y la noche que tiene frío en su gruta de huesos

Cae en infancia
Cae en vejez
Cae en lágrimas
Cae en risas
Cae en música sobre el universo
Cae de tu cabeza a tus pies
Cae de tus pies a tu cabeza
Cae del mar a la fuente
Cae al último abismo de silencio
Como el barco que se hunde apagando sus luces



Todo se acabó
 El mar antropófago* golpea la puerta de las rocas despiadadas
 Los perros ladran a las horas que se mueren
 Y el cielo escucha el paso de las estrellas que se alejan
 Estás solo
 Y vas a la muerte derecho como un iceberg que se desprende del polo
 Cae la noche buscando su corazón en el océano
 La mirada se agranda como los torrentes
 Y en tanto que las olas se dan vuelta
 La luna niño de luz se escapa de alta mar
 Mira este cielo lleno
 Más rico que los arroyos de las minas
 Cielo lleno de estrellas que esperan el bautismo
 Todas esas estrellas salpicaduras de un astro de piedra lanzado en las aguas eternas
 No saben lo que quieren ni si hay redes ocultas más allá
 Ni qué mano lleva las riendas
 Ni qué pecho sopla el viento sobre ellas
 Ni saben si no hay mano y no hay pecho
 Las montañas de pesca
 Tienen la altura de mis deseos
 Y yo arrojé fuera de la noche mis últimas angustias
 Que los pájaros cantando dispersan por el mundo. (...)



Canto VI

Alhaja apoteosis* y molusco
 Anudado
 noche
 nudo
 El corazón
 Esa entonces dirección
 nudo temblando
 Flexible corazón la apoteosis
 Un dos tres
 cuatro
 Lágrima
 mi lámpara
 y molusco
 El pecho al melodioso
 Anudado la joya
 Con que temblando angustia
 Normal tedio
 Sería pasión
 Muerte el violoncelo
 Una bujía el ojo
 Otro otra
 Cristal si cristal era
 Cristaleza
 Magnetismo
 sabéis la seda



.....
 antropófago. Persona que come carne humana.
 apoteosis. Halago a una persona con grandes
 honores y alabanzas.



Viento flor
lento nube lento
Seda cristal lento seda
El magnetismo
seda aliento cristal seda
Así viajando en postura de ondulación
Cristal nube
Molusco sí por violoncelo y joya
Muerte de joya y violoncelo
Así sed por hambre o hambre y sed
Y nube y joya
Lento
nube

Ala ola ole ala Aladino
El ladino* Aladino Ah ladino dino
la
Cristal nube
Adónde
en dónde
Lento lenta
ala ola
Ola ola el ladino sí ladino
Pide ojos

Tengo nácar*
En la seda cristal nube
Cristal ojos
y perfumes
Bella tienda
Cristal nube
muerte joya o en ceniza
Porque eterno porque eterna
lento lenta
Al azar del cristal ojos
Gracia tanta
y entre mares
Mira mares
Nombres daba
por los ojos hojas mago
Alto alto
Y el clarín de Babel*
Pida nácar*
tenga muerte
Una dos y cuatro muerte
Para el ojo y entre mares
Para el barco en los perfumes
Por la joya al infinito
Vestir cielo sin desmayo
Se deshoja tan prodigio
El cristal ojo
Y la visita
flor y rama (...)



Poema para ser leído y cantado

Sé que hay una persona
que me busca en su mano, día y noche,
encontrándome, a cada minuto, en su calzado.
¿Ignora que la noche está enterrada
con espuelas detrás de la cocina?

Sé que hay una persona compuesta de mis partes,
a la que integro cuando va mi talle
cabalgando en su exacta piedrecilla.
¿Ignora que a su cofre
no volverá moneda que salió con su retrato?

Sé el día,
pero el sol se me ha escapado;
sé el acto universal que hizo en su cama
con ajeno valor y esa agua tibia, cuya
superficial frecuencia es una mina.
¿Tan pequeña es, acaso, esa persona,
que hasta sus propios pies así la pisan?

Un gato es el lindero* entre ella y yo,
al lado mismo de su tasa* de agua.
La veo en las esquinas, se abre y cierra
su veste,* antes palmera interrogante...
¿Qué podrá hacer sino cambiar de llanto?

Pero me busca y busca. ¡Es una historia!

Vallejo, César. *Poemas*, Barcelona, Red ediciones, 2011.
Disponible en: <https://goo.gl/LT9EbT>.
Acceso: 18 de agosto de 2016.



ladino. Astuto.

nácar. Una de las capas internas del caparazón de los moluscos. Cuando son delgadas y la luz puede atravesarlas, producen reflejos irisados.

Babel. Nombre de la ciudad de Babilonia, donde —según el relato bíblico— se intentó erigir una torre de altura suficiente para llegar al cielo.

lindero. Contiguo, próximo.

tasa. Taza.

veste. Vestido.

Huidobro, Vicente. *Altazor*.
Disponible en: <http://goo.gl/qB1jg>.
Acceso: 18 de agosto de 2016.

Croquis en la arena

La mañana se pasea en la playa empolvada de sol.
Brazos.
Piernas amputadas.

Cuerpos que se reintegran. Cabezas flotantes de caucho.*
Al tornearse los cuerpos a las bañistas, las olas alargan sus virutas* sobre el aserrín de la playa.

Todo es oro y azul!
La sombra de los toldos. Los ojos de las chicas que se inyectan novelas y horizontes. Mi alegría,

de zapatos de goma, que me hace rebotar sobre la arena.

Por ochenta centavos, los fotógrafos venden los cuerpos de las mujeres que se bañan.
Hay quioscos que explotan la dramaticidad de la rompiente. Sirvientas cluecas.* Sifones irascibles,*
con extracto de mar. Rocas con pechos algochos* de marinero y corazones pintados de esgrimista.*

Bandadas de gaviotas, que fingen el vuelo destrozado de un pedazo blanco de papel.
¡Y ante todo está el mar!

¡El mar!... ritmo de divagaciones. ¡El mar! con su baba y con su epilepsia.

¡El mar!... hasta gritar

¡basta!

como en el circo.

Girondo, Oliverio. Veinte poemas para ser leídos en el tranvía,
Sociedad internacional de escritores. Disponible en: <http://goo.gl/RWVjpc>. Acceso: 26 de agosto de 2016.

caucho. Látex que, luego de coagulado, forma una masa impermeable y elástica.

viruta. Hojas delgadas en forma de espiral que se sacan con determinadas herramientas de la madera o los metales.

clueca. Se refiere a una persona muy débil a causa de su vejez.

irascible. Que actúa con ira.

algocho. Lleno de algas.

esgrimista. Quien sabe manejar la espada u otras armas blancas.



Voces en actividad } Comprensión

1. En *Altazor* se relata un viaje en paracaídas.

- Determiná qué elementos verbales se repiten en el "Canto I" mientras se enuncia la caída del personaje.
- Explicá luego qué función creés que cumplen esas repeticiones.

2. En el fragmento del "Canto VI", cuando el personaje ya está próximo a la muerte, Huidobro descompone el lenguaje creando asociaciones de palabras por su sonoridad. Reconocé algunos ejemplos y explicá qué aportan al poema.

3. Explicá el contenido de "Poema para ser cantado y leído", de César Vallejo, a partir de la exclamación que cierra el verso final.

4. Analizá los siguientes aspectos en *Altazor*.

- El uso de signos de puntuación.
- La distribución de los versos en el espacio.

a. Indicá si los aspectos señalados en la consigna anterior se repiten en los otros poemas de la selección.

5. De "Croquis en la arena", de Oliverio Girondo, transcribí palabras que correspondan a los siguientes campos semánticos: ser humano y naturaleza.

a. Determiná de qué modo el poema fusiona ambos campos. Transcribí un ejemplo para justificar.

b. Escribí una explicación en la que se interprete el título de este poema.



Sobre el autor...

Vicente Huidobro (Santiago de Chile, 1893-1948)

■ Nació en Santiago de Chile, en el seno de una familia adinerada. Su madre era una activista del feminismo. Pasó sus primeros años en Europa y estudió Literatura en su país natal. Luego, se trasladó a Buenos Aires, donde creó el movimiento que llamó "creacionista". En 1916 viajó a París, donde entró en contacto con los grupos vanguardistas de la época. En Chile, en 1925 y después de que un periódico que editara fuera clausurado por denunciar actividades fraudulentas de las autoridades, fue proclamado simbólicamente candidato a la presidencia de la República por un grupo de jóvenes progresistas. Propuso crear una República integrada por Chile, Bolivia, Paraguay y Uruguay. Participó activamente en el Partido Comunista y viajó a España para luchar por el bando republicano en la Guerra Civil Española. De regreso en Chile, siguió con su actividad poética, editando revistas y publicando sus obras hasta su muerte, en 1948.

■ *Altazor*, su obra principal, consta de una introducción y siete cantos; fue editada en Madrid en 1931, pero anteriormente ya habían aparecido diversas partes del poema en varias publicaciones. Llevó consigo su primer borrador, *Viaje en paracaídas*, cuando viajó por primera vez a Europa.

Otras obras...

- *La próxima* (1934).
- *Sátiro o el poder de las palabras* (1939).
- *Últimos poemas* (1948).

De este lado del mundo...

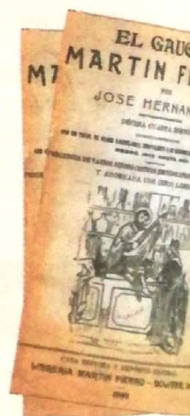
Las vanguardias latinoamericanas

Recordemos que el término **vanguardia** designa una serie de manifestaciones artísticas que tenían en común una actitud combativa –de ahí la palabra que las definía, extraída de la terminología militar– y polémica con que afrontaban la aventura literaria.

En conjunto, los movimientos de vanguardias se destacaron por su afán de **experimentación**, su irreverencia burlona y la desconfianza hacia el arte fallido, motivados por el anhelo de descubrimientos y la pretensión de originalidad. Estos postulados llegaron, también, a las letras de nuestro continente a través de los artistas e intelectuales que viajaban a Europa y regresaban a América con las últimas novedades. En los movimientos de vanguardia latinoamericana se produce una apropiación de las propuestas de los artistas europeos y una preocupación por definir la identidad como continente y como nación. Por ello, las vanguardias latinoamericanas defendieron las variedades americanas del español y del portugués, y las formas típicas de oralidad de cada región de Latinoamérica.

El lenguaje poético de las vanguardias

La expresión poética de las vanguardias se basa en la ruptura con las formas tradicionales. Herencia del surrealismo, la "irracionalidad" (el valor de los sueños, de las imágenes creadas libremente por el autor) se manifestó en la adopción del **verso libre**, la falta de apego a los esquemas métricos y la creación de **metáforas poco habituales**. También se rechazaban las normas gramaticales: hay autores vanguardistas que en sus obras no emplean signos de puntuación ni mayúsculas. En estos aspectos, se ve un claro contraste con la propuesta del modernismo.



Voces en actividad } Análisis

1. Transcribí a modo de lista las principales influencias y características de las vanguardias hispanoamericanas.

- Compara este cuadro con el que realizaste sobre el modernismo, y piensa qué diferencias hay entre las dos estéticas.
- Escribí tus conclusiones.

2. Elegí uno de los poemas de la selección y explicá si contiene alguno de los siguientes rasgos: irracionalidad, metáforas poco habituales, adopción del verso libre, omisión de signos de puntuación. Justificá con citas textuales.

De la creación al compromiso social y político

Según el crítico Jorge Schwartz, se puede determinar como fecha de inauguración de las vanguardias latinoamericanas la lectura pública del manifiesto *Non servium*, de Vicente Huidobro, en 1914. En ese texto, Huidobro se rebelaba contra la naturaleza, diciéndole "No te serviré". El poeta se declaraba independiente de la naturaleza: no será más su esclavo, **será creador**. Este manifiesto inaugura el movimiento que llevará por nombre **creacionismo**.

1922 también aparece como un año clave. Es el año en que se lleva a cabo la **Semana del Arte Moderno en San Pablo** y se publican algunas obras clave de las vanguardias: los poemarios *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, de Oliverio Girondo; *Trilce*, de César Vallejo; y *Desolación*, de Gabriela Mistral.

Esta primera vanguardia experimental será desplazada por la situación política global y americana, ya que a fines de la década de 1920 comienzan a instaurarse dictaduras militares, se produce la crisis económica mundial de 1929 y se extienden las luchas obreras. Mientras en Europa el surrealismo se politiza, adhiriéndose a la causa comunista, en América la preocupación de los artistas y escritores también se orienta hacia la **cuestión social y política**. En México, por ejemplo, se desarrolla el arte de los muralistas (Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros).

Florida y Boedo

En la Argentina, los postulados de las vanguardias gestaron dos tendencias:

- **El grupo de Florida:** su punto de reunión fue una confitería de la calle Florida. Sus integrantes sostenían los postulados de las vanguardias europeas (surrealismo, dadaísmo y ultraísmo). Se preocuparon por la **renovación estética** de nuestras letras. Entre los escritores que frecuentaron este grupo se encuentran Oliverio Girondo, Jorge Luis Borges y Raúl González Tuñón.
- **El grupo de Boedo:** se reunía en el barrio porteño de Boedo. Este grupo enfocó su interés en el **compromiso social y político** de la literatura y sus autores fueron partidarios de mostrar en sus obras los problemas de los sectores populares o de origen inmigratorio. Entre sus integrantes se encontraban Roberto Arlt, Elías Castelnuovo y Leónidas Barletta, entre otros.

3. El órgano de difusión del grupo de Florida fue la revista *Martín Fierro*. El manifiesto publicado el 15 de mayo de 1924 en dicha revista comienza del siguiente modo: "Frente a la impermeabilidad hipopotámica del 'honorable público' (...) Frente a la incapacidad de contemplar la vida sin escalar las estanterías de las bibliotecas".

- ¿A quién creés que se dirige con el apelativo "honorable público"? ¿Por qué el autor decide usar comillas para esta frase?
- ¿Cómo explicarías la metáfora "impermeabilidad hipopotámica"?
- ¿Cuál es la crítica que se desprende del fragmento?

Siglo XX

Sobre la época...

Tanto en Europa como en América, las vanguardias se desarrollaron en una época de grandes conflictos a nivel mundial. Fue una época marcada por importantes acontecimientos que configurarían todo el devenir del siglo XX. Entre 1914-1918 y 1939-1945, tuvieron lugar las dos grandes guerras que devastaron al mundo y gestaron una nueva forma de ver la realidad a través del arte.

Otros hechos

Literarios Artísticos Políticos

1900



Arte y política: los artistas en un siglo conflictivo

El siglo xx fue un período tan convulsionado por la realidad política como, posiblemente, ningún otro lo fue antes: revoluciones, guerras mundiales, golpes de Estado, campos de concentración, organizaciones obreras... En estas páginas, el crítico Saúl Yurkievich resalta el **valor artístico** de los **poetas modernistas**, mientras que la historiadora del arte Cristina Rossi destaca el trabajo de los **muralistas** y su propuesta de un **arte popular** y políticamente **comprometido**.

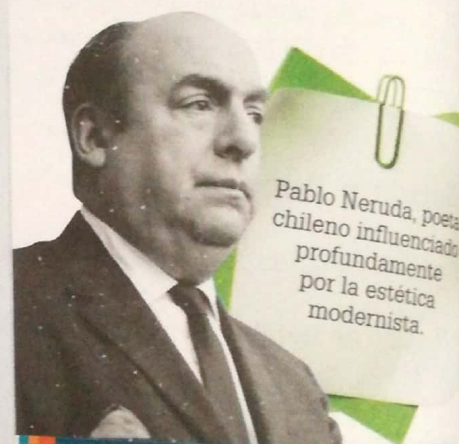
Liróforos contra lirófagos

Por Saúl Yurkievich

La vanguardia libró sus ofensivas tratando de borrar todo lo legado. Solo validó un presente versátil, proyectado hacia el futuro. Un presente prospectivo, vector de progreso, cercenado de toda dimensión pretérita. Renegó radicalmente del pasado inmediato sin vislumbra, como en tantas revoluciones, que todos sus propósitos, que todos sus logros habían germinado poco antes. Con perspectiva casi secular, podemos hoy restablecer la conexión causal entre modernismo y primera vanguardia, es decir, reconocer a los poetas modernistas su condición de adelantados. A la triada culminante de Vicente Huidobro, César Vallejo y Pablo Neruda contraponemos aquí la de los genitores: Rubén Darío, Leopoldo Lugones y Julio Herrera y Reissig, deseosos de recobrar su desenvoltura, su avidez, su amplitud, ese dominio, esa pericia, esa libertad plenaria que necesitamos restituir a la palabra poética. Volver a estos patronos es retornar a la fuente de la modernidad. Volver a la escritura polivalente, polimorfa, polifónica de los modernistas es recuperar la inquietud, la fluidez, el dinamismo, la disponibilidad; es devolver a la palabra los plenos poderes; palabra plástica, porosa, palabra conformada pero no conforme; palabra desprejuiciada, sin inhibiciones ni vedas ni censuras.

(...) Volver a los modernistas significa rescatar las aptitudes de la fantasía imaginativa y de su ejecutora, la fantasía verbal. (...) Volver a los modernistas significa rehabilitar la fruición de la ficción, readmitir el placer literario, revalidar el hedonismo, la sensualidad, el humor, el juego.

Yurkievich, Saúl. "Liróforos contra lirófagos", en *Celebración del modernismo*, Barcelona, Tusquets, 1976.



Pablo Neruda, poeta chileno influenciado profundamente por la estética modernista.

Voces en actividad } Reflexión

1. Yurkievich utiliza dos palabras de uso poco frecuente: *liróforo* significa 'el que toca la lira', y aparece en el poema de Rubén Darío "Verlaine", al que llama "padre y maestro mágico, liróforo celeste".

a. Explicá por qué se alude a una lira al mencionar a un poeta.

b. Proponé una definición para "lirófago", relacionando la palabra con la propuesta de las vanguardias.

2. Respondé: ¿qué relación establece Yurkievich entre modernismo y primera vanguardia? ¿Por qué valoriza a los poetas modernistas?

AL PROLETARIADO DEL ARTE

LAS INICIATIVAS SINDICALES DEL MEXICANO SE ENTRONCARON CON LAS INQUIETUDES LOCALES

Por Cristina Rossi

El paso de Siqueiros por nuestro país en 1933 delineó una huella tras la cual se encendieron polémicas, se fundó un nuevo sindicato de artistas y se defendió el arte monumental. Promediando esa década, cuando su presencia ya había provocado el sacudón que conmovió a todo campo artístico, los ecos de su discurso aún resonaban en el gremio de los artistas.

A partir de la vasta reforma cultural encarada en México por el intelectual José Vasconcelos desde octubre de 1921, los artistas que compartían el trabajo en las paredes de la Secretaría de Educación Pública tuvieron un espacio fructífero no solo para las discusiones de la técnica muralista, sino también para los intercambios ideológicos. En este marco, en 1922 crearon el Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores (SOTPE) que, desde su nombre, convocaba a los "obreros del arte" dispuestos a trabajar con la brocha y sobre los andamios para realizar una obra monumental y colectiva. Entre otras cosas, el Manifiesto de este Sindicato mexicano puntualizaba: "Repudiamos la pintura llamada de caballete y todo el arte de cenáculo ultraintelectual por aristocrático, y exaltamos las manifestaciones del arte monumental por ser de utilidad pública".

Cuando Siqueiros visitó nuestro país en 1933, pintó el mural de la residencia de Don Torcuato.

(...)

Frente a la imposibilidad de obtener muros para sus pinturas, los argentinos proponían una reelaboración del programa mexicano más ajustada a nuestra realidad. En las discusiones con Siqueiros y muy especialmente en un artículo escrito en 1934, Berni señalaba que pensar al movimiento muralista como el caballito de batalla del arte de masas en la sociedad burguesa era condenarlo al oportunismo, porque la burguesía no cedería los muros; en consecuencia, en un régimen capitalista los artistas debían utilizar todos los medios expresivos (afiche, grabado, cuadro de caballete, etcétera).

(...)

Aunque nuestro país no contó con un programa cultural que permitiera el desarrollo del muralismo, al focalizar las redes de intercambios entre los artistas latinoamericanos se revaloriza la participación de los argentinos que, aun polemizando con Siqueiros, adoptaron diferentes estrategias de asociación y soluciones plásticas, así como aquella presencia del artista mexicano que, por su parte, no sólo luchaba por difundir y legitimar sus posicionamientos, sino también para revalidar su rol de artista faro. Por otra parte, a pesar de que en su estancia en Buenos Aires no obtuvo los muros en los que aspiraba demostrar su arte público, los estudios actuales revalorizan su "Ejercicio Plástico" pintado en Don Torcuato, ubicándolo en un punto decisivo para el desarrollo de su segunda etapa de producción. Aunque era muy difícil que prosperara su intento de crear un Sindicato concebido como herramienta para obtener la aplicación de un programa muralista que no tenía cabida en nuestro medio, en aquellos años, la SAAP (Sociedad Argentina de Artistas Plásticos) escogió algunas de sus iniciativas.

Rossi, Cristina. "Al proletariado del arte", en *Clarín*, 2 de agosto de 2013. Disponible en: <http://goo.gl/AW30J7>. Acceso: 19 de agosto de 2016.

El mural de Siqueiros actualmente se encuentra en el Museo del Bicentenario, en la Ciudad de Buenos Aires.

Voces en actividad } Reflexión

- ¿Qué acciones relacionadas con la actividad política desempeñaron los muralistas mexicanos a partir de 1921?
- ¿Cuál era el principio rector del SOTPE?
- ¿Por qué en la Argentina, según Berni, no se podía desarrollar la misma tarea? ¿Qué medios se debían utilizar?

Recta final

Repaso teórico

1. A partir de los cuadros sinópticos que realizaste a lo largo del capítulo, armá una red conceptual en la que se comparen los conceptos principales del modernismo y las vanguardias en Latinoamérica. Podés considerar los siguientes ítems.

- Idea de la literatura o el arte en general
- Aspecto formal de los poemas
- Recursos expresivos privilegiados
- Principales temas abordados
- Representantes destacados

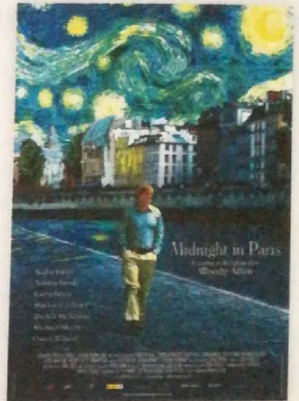
2. Decidí si las siguientes afirmaciones son V (verdaderas) o F (falsas) y escribí una justificación para aquellas que consideraste verdaderas:

- ☐ El recurso más empleado por los poetas modernistas es la repetición.
- ☐ El modernismo y las vanguardias tuvieron representantes comprometidos con la realidad política.
- ☐ El modernismo presentaba la realidad en forma más atenuada que las vanguardias.

3. Compará un fragmento de poesía modernista y un fragmento de poesía de vanguardia de los textos incluidos en las antologías de este capítulo. Señalá en cada uno los temas expresados y los recursos que predominan.

Desde la imagen

4. Mirá la película *Medianoche en París* (2011), de Woody Allen. El film intenta recrear el ambiente de libertad y experimentación por parte de los artistas durante los años 20, en París.



- a. Describí ese ambiente y reconocé a los artistas de la época y sus historias de vida.
- b. Si Gil, el protagonista, hubiera viajado a un país de Latinoamérica en pleno auge de las vanguardias o del modernismo, ¿a qué país creés que habría llegado? ¿Con qué personajes se habría encontrado? Escribí una posible escena de ese viaje del personaje.

Otras miradas, otras voces

5. Escaneá el código QR o copió el enlace para observar el cuadro del artista español Salvador Dalí titulado *La persistencia de la memoria*.



goo.gl/Zr2PcG

- a. Relacioná la obra con los postulados de las vanguardias. Determiná, al menos, dos características que el cuadro comparta con los textos leídos.
- b. Buscá información sobre el surrealismo en esta unidad y en un libro o en internet. Luego, explicá por qué este cuadro es surrealista.
- c. Escribí dos versos inspirados en el cuadro.

Creación colectiva

6. Las vanguardias destacaban el aspecto lúdico (es decir, relacionado con el juego) que puede tener el arte. A continuación, te presentamos la primera estrofa de los poemas 7 y 18 del libro *Espantapájaros*, de Oliverio Girondo. Luego de leerlas, continuá el poema y escribí, al menos, cinco versos más.

"¡Todo era amor... amor! No había nada más que amor. En todas partes se encontraba amor. No se podía hablar más que de amor. Amor pasado por agua, a la vainilla, amor al portador, amor a plazos".

"Llorar a lágrima viva. Llorar a chorros. Llorar la digestión. Llorar el sueño. Llorar ante las puertas y los puertos. Llorar de amabilidad y de amarillo".

7. Dividan la clase en grupos y armen un poema de vanguardia lúdico a partir de los versos que escribieron en la consigna 4 de esta página.

Evolución del teatro en la Argentina

Encuentros y desencuentros



» Emigrante en la estación de tren. Fotografía de Antonio Gravante.

La voz de la imagen en tres preguntas

1. ¿A qué diversas épocas de la historia de nuestro país podría remitir la fotografía?
2. ¿Cuáles son las dificultades que atraviesan quienes eligen vivir en un país extranjero? ¿Y los beneficios?

La voz de un experto en una definición

Según el arquitecto Jorge Ramos, hacia 1880, en Buenos Aires, los conventillos disponían de "una serie de habitaciones (...) para una familia en cada una de ellas, alrededor de un espacio abierto central y común: el patio (...)"

3. ¿Conocen viviendas que tengan características similares en la actualidad?

La voz de la calle en una frase

"Ya no le creo, tiene la costumbre de armar conventillo". El término conventillo se asocia a chismes o comentarios que generan confusión.

4. Describan una situación en la que sea posible aplicar la frase anterior.

Tu propia voz en dos consignas

5. Así como en diversos periodos nuestro país recibió inmigrantes, ¿qué hechos hicieron que muchos argentinos abandonaran el país?

6. Si conocen alguna historia de inmigrantes o emigrados, compártanla en clase.

Tu cuna fue un conventillo

Alberto Vacarezza

El patio del conventillo es un espacio de conflictos a cielo abierto. Todas las rivalidades se muestran: entre extranjeros y criollos, entre guapos por una mujer, peleas por dinero y prosperidad. Sin embargo, el humor y la melodía del tango lo convierten en un espacio festivo.

Cuadro primero

Patio de un conventillo de Villa Crespo. Puertas laterales y calle al foro (por no variar). Son las cinco de la tarde. Derecha e izquierda, las del espectador.

Don Antonio. El chino Rancagua. El Palomo. Don Julián. Samuel. Rosita. Percanta* 1. Percanta 2. Un festejante* y Vecinos.

Al levantarse el telón, el chino Rancagua canta al son de la guitarra. Don Antonio, El Palomo, Don Julián y Samuel lo escuchan. Rosita le ceba mate a Don Julián. Las Percantas 1 y 2 están en la calle, de pico con el festejante.

RANCAGUA.—

"Amigazo, pa sufrir han nacido los varones y estas son las ocasiones de mostrarse el hombre fuerte hasta que venga la muerte y lo lleve a coscorriones...".

DON JULIÁN (entusiasmado).— ¡Muy bien, amigo!... Eso es cantar. Y digan después estos importaos que no tenemos aquí más cereales y toros de invernada.

EL PALOMO.— ¿Y quié uzté compará estos berrios* con un cantar de mi tierra?...

DON ANTONIO.— ¿E osté me quiere parangonare* a mé la sua gallegata co lo canto italiano?...

EL PALOMO.— ¿Y desde cuándo se creará uzté que es superió? ¿Tie uzté referencia de lo que es el canto jondo?* ¿Ha oído uzté por ventura en una noche estrellá er quejío de una malagueña* de esas que aprietan a uno er corazón, hasta dejárselo der tamaño de una avellana?

DON ANTONIO.— ¡Má, non diga esto macanazo, gallego maximalista de la madona! ¿Osté sabe lo que tiene adentro la tarantela?

EL PALOMO.— ¿Y ha oído uzté alguna vez una sevillana?

DON ANTONIO.— ¿Osté canozque la romanza de Luchía de la Marmota?*

EL PALOMO.— ¿Y sabe uzté lo que es una granaína?*

DON ANTONIO.— Sí, señore. A mí la granadina me gusta ucho pero co soda...

SAMUEL.— ¡Pero qui jablan, hombre! ¡Si ostedes conocían canto israelita non está qui hablaban así!...

DON JULIÁN.— ¡Otro que se peina solo!... ¿Y qué quiere decir todo eso al lao de un estilo nuestro, una vidalita, una cueca, un malambo, una firmeza?...

RANCAGUA.— ¿Y el gotán, dónde lo dejan? ¿Dónde lo dejan al gotán, el de las luces notas rezongonas y armoniosas?...

DON ANTONIO.— ¡No me hable de lo gotane*, pe la madona!... ¿Qué é esto de lo gotane?... ¡Puro caran, can cangue!... "Tiramen

co lo baulo", "Seguime se te parece"... "Spiandá que te pisa l'auto"... é nunca salime d'allí!... Má, ¿qué me quiere enterpretare osté co lo gotane? ¿Me lo quiere analesare?...

RANCAGUA (se enoja de golpe, tira el sombrero y se acomoda).— Vea compadre. El tango, Y hablando en la dulce lengua De Bettinoti y Gabino,* Es alegría y tristeza, Es amor, odio, traición, ¡es debilidad y es fuerza! (...)

Las Percantas se vuelven de la puerta de calle y hacen mutis por los pasillos, derecha e izquierda.

DON ANTONIO.— ¡Come parla cuestu asasino!... Parece que le han dado cuerda.

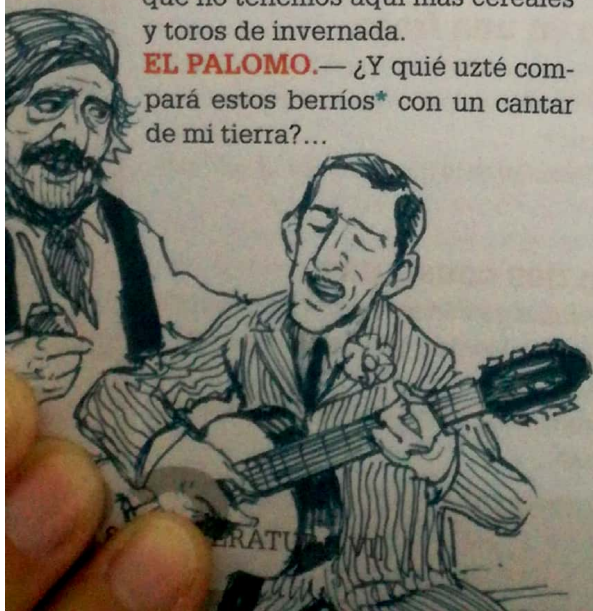
RANCAGUA.— ¿Y qué más quiere pedirle al gotán, vamos a ver?

DON JULIÁN.— ¡Pero qué quiere que sepan de estas cosas, estos pobres, si han desembarcao el otro día!...

DON ANTONIO.— ¡Vea che, grapino* de la madona! Yo tengo treinta años de América y a esta tierra tengo tanto derecho como osté.

SAMUEL.— ¡Y yo también, que ti piensas!

DON JULIÁN.— ¡Y más yo, ya lo creo!... desde que la aprovechan mejor. Pero, no importa, ¡sotretas!...* ¡Ahí la tienen si es de ustedes!... Agarrenlá y hagan de ella lo que quieran. Yo soy criollo y me voy... ¡Pero no le hace!... ¡Cuando haya que morir para defenderla, no serán ustedes, los importados, sino



criollos los que mueran!... Pero, ahí la tienen a la tierra... Agarrenlá pa ustedes... Yo me voy... ¡Yo soy un criollo!... (Mutis derecha).

(...)
RANCAGUA.— ¡Ah, patria de Monteagudo* y Caggiano*!... ¡Cómo te están profanado los adyectos!...*

Venga otra vez a mis manos... ¡dulce y sentida vigüela!...* (Pulsa nuevamente la guitarra y comienza a preludiar).

FILOMENA (Primera izquierda, con una plancha en la mano).— ¡Muy bien! ¡Muy bien!... ¿Se ve que te hace muy poca mella la situación, a vos?

RANCAGUA.— ¿Qué decís?

FILOMENA.— ¡Que debía darte vergüenza pasártela noche y día milongueando!...

RANCAGUA.— ¡Mirá, Filomena, que no admito interrupciones!...

FILOMENA.— ¡Claro! ¡Porque vos tenés quien te mantenga!...

RANCAGUA.— ¡Qué pesimista, san dié, qué pesimista! ¿Pero a qué vienen tus quejas, podés decirme?

¿No contás con mi cariño, que es como si fueras dueña de la Caja de Conversión?... ¿No alivio yo tus fatigas, entonándote mis cuitas al compás de la vigüela? ¿Y en mis improvisaciones, no te evoco vuelta a vuelta llamándote "la emperatriz", "la sultana" y hasta "la reina del bulín* de mis ensueños?...

FILOMENA.— ¡Andá a trabajar, andá!... ¡Que ya me tenés esgungia* con tanto grupo* en almíbar!

percantá. Mujer joven.
festejante. Joven pretendiente.
berrio. Berrido de los terneros.
paragonare. Por paragonar, comparar.
cante fondo. Folclore español de la región de Andalucía.
malagueña. Danza española de la región de Málaga. Por su parte, la tarantela es un ritmo popular italiano de Andalucía, un baile de la región de Andalucía (España).

Luchita de la Marmota. Se refiere a la ópera italiana Lucia de Lamermour.

(...)

FILOMENA.— ¡Y es claro que soy una infeliz!... ¡Pero de hoy en adelante estoy dispuesta a hacer mi voluntad! ¡Le garanto que le estoy tomando un asco al conventillo!...

DON ANTONIO (Apareciendo por donde se fue antes).— ¿Cómo ha dicho, señorita?... ¿Y por qué no se muda a la Avenida Alvear?...

FILOMENA.— ¡Pa no separeme de vos, chitrulo!...* Qué querés vos con esos bigotes... (Mutis para su pieza).

DON ANTONIO.— ¡Qué linda candedata pe lo Pasaje Güemere!...

DA. PRUDENCIA.— Digamé, don Antonio. ¿A usté no le han dicho que yo andaba deseando hablarlo?

DON ANTONIO.— Si es tocante el alquilere, no me diga nada, que si tocame esto punto...

DA. PRUDENCIA.— ¡No seas gringo desconfiado, hombre! Si no se trata de eso.

DON ANTONIO.— ¿E qué me quiere decir?

DA. PRUDENCIA.— Que como pensábamos dar acá unas vueltitas, luego, queríamos tener su consentimiento.

DON ANTONIO.— ¿Baile en mi casa?... ¡Nunca jamárase de la perra vida!

DA. PRUDENCIA.— ¿Cómo?...

DON ANTONIO.— ¡Que no puate sere!... Esta es una casa de familia... ¡Somo treinta ocho familia que vivimo adentro!... (...)

DA. PRUDENCIA.— Es que ya están todos invitaos. Luego van a

venir aquí, y si usté se opone se van a enojar conmigo y con usté principalmente.

DON ANTONIO.— ¿E perché se van a enojare conmigo se yo no me spongo a nada? Si sono todos amigos míos... ¡No faltaría más!... Que baileno nomase é hágano de cuenta que la casa es suya...

DA. PRUDENCIA.— ¡Gracias, don Antonio!

DON ANTONIO.— Se al carpentero yo lo quiero como a un hijo mío (Aparte y haciendo mutis por el pasillo izquierda). ¡Assasino de la madona!

MALDONADO (por el foro).— ¡Adiós, vieja!...

DA. PRUDENCIA.— ¡Maldonado! ¡Pero, qué es esto!... ¿Sos vos?

MALDONADO.— ¿Tanto he cambiado, que no me conoce?...

DA. PRUDENCIA.— ¡Pero cómo no, hijo!... ¿Por dónde has andao tanto tiempo?...

MALDONADO.— Por allá nomás... Descansando.

DA. PRUDENCIA.— ¿A la sombra, che?

MALDONADO.— Y de ahí... ¿Pa qué se han hecho las paredes gruesas!...

DA. PRUDENCIA.— ¡Yo no sé cuándo te vas a sosegar!... Sos de la misma carnadura del finao Cepeda...

MALDONADO.— ¡Pero con más suerte que él!... Chivatazo que se arma o paquete que por ahí se pierde ya me andan buscando a mí.

DA. PRUDENCIA.— ¿Cuándo saliste?...

granaína. Se refiere a la granadina, palabra que tiene dos significados: puede tratarse de una bebida o una canción popular.

gotane. Por gotán, tango al revés. La inversión de las sílabas de las palabras es propia del lunfardo porteño.

José Bettinoti. (1878-1915) y Gabino Ezeiza. (1858-1916). Populares compositores de tangos.

grapino. Bebedor de grappa, nombre italiano de una bebida alcohólica.

sotreta. Mala persona.

Bernardo de Monteagudo. (1789-1825). Fue un político y escritor argentino.

Antonio Caggiano. (?-1955). Fue un payador y autor de poesía en lunfardo.

adyecto. Por abyecto, despreciable.

vigüela. Guitarra.

bulín. Habitación.

esgungia. Aburrida o cansada.

grupo. Mentira.

chitrulo. Del lunfardo, 'tonto'.



MALDONADO.— Esta mañana...

DA. PRUDENCIA.— ¿Y qué pensás hacer ahora?

MALDONADO.— Esperar a que me lleven de nuevo. Pa lo que sirve andar suelto. ¿No sabe si está don Julián en casa?...

DA. PRUDENCIA.— Está cenando.

MALDONADO.— ¿Y Rancagua?

DA. PRUDENCIA.— Salió hace un rato. ¡Ah!... ¿Sabés quién ha vuelto por acá y preguntó por vos?...

MALDONADO.— ¿Por mí?...

DA. PRUDENCIA.— Rosalía, pues, la hija del cartero...

MALDONADO.— ¿Rosalía?...

DA. PRUDENCIA.— ¿Por qué te extraña?...

MALDONADO.— Porque debió ser la primera vez que se haya acordao de mí.

DA. PRUDENCIA.— ¡Pero, hay que ver en qué tren!... Mucho sombrerete con plumas, medias de seda con costura, y tapada de alhajas hasta el pelo...

MALDONADO.— Eso es prueba de que le da el oficio.

DA. PRUDENCIA.— ¡Y vieras cómo se ha puesto de linda y de qué modo ha aprendido a conversar!... ¡Hasta palabras en francés y todo!... ¡Y no te digo nada de El Gallo!... Puro traje a la norteamericana, anillos en los dedos, boquilla de ámbar, un reloj de oro más chato que un cobre con dos centavos aplastao por el tranguay* y hasta camisa de seda con monograma...*

MALDONADO.— ¡Qué me dice, vieja!...

DA. PRUDENCIA.— Si te quedás por aquí un rato los vas a ver...

MALDONADO.— ¿Aquí?...

DA. PRUDENCIA.— Sí. Tal vez demos unas vueltitas y como fue a pedido de El Gallo y hay muchos convidaos no sería extraño que se pusiera lindo.

MALDONADO.— ¿A pedido del El Gallo?... ¿Y qué tiene que ver El Gallo con esta riña?

DA. PRUDENCIA.— ¡Capricho de él nomás!... Como anda con tanta plata y ya está un poco cansao de esa vida del centro y los cabarets, quiere rememorar los buenos tiempos con un bailongo de aquellos que hicieron época en los anales de la vida suburbana, como diría tu amigo Rancagua...

ROSITA (Primera, derecha).— ¡Padrino! ¿Usted aquí?... ¿Cómo le va?...

MALDONADO.— Ya lo ves m'hija... Siempre con deseos de verte. ¿Y tu tata?...

ROSITA.— Cenando, si desea verlo. ¿No recibió una tarjeta nuestra?...

MALDONADO.— Sí, muchas gracias...

ROSITA.— ¿Y por qué no nos contestó?...

MALDONADO.— Porque soy muy duro para escribir, m'hijita; pero siempre me sabía acordar...

ROSITA.— ¡Pero pase, padrino!... Tatita se va a alegrar mucho de verlo... ¡Tatita!... ¡Fijate quién ha venido!... (Mutis de los dos primeros izquiera).

DA. PRUDENCIA (Al ver llegar por el foro a Rosalía, lujosamente vestida).— ¡Ave María, muchacha! ¡Que ya creía que me ibas a dejar en la estacada con todo listo!...

ROSALÍA.— ¡Callate, vieja, por Dios, si nunca faltan inconvenientes! Figurate vos que habían quedado en mandarme el auto a las cinco y este imbécil de chofer no apareció, hasta que resolvimos tomar un taxi.

DA. PRUDENCIA.— ¿Y El Gallo, che?...

ROSALÍA.— Ahí se quedó con Aberastury en la esquina del café saludado a unos amigos... Ya vienen.

DA. PRUDENCIA.— ¡Pero qué bien que está m'hija! ¿Este es otro traje, verdad?

ROSALÍA.— Sí, pero no me gusta mucho porque me hace mucho cuerpo, ¿sabés?... Y eso que le ha-

bía recomendado a la modista... pero es inútil lidiar con esa gente che... Siempre han de salir con su gusto. (Rosalía sale de su pieza y se dirige con unos platos a la cocina de madera, que habrá entre la primera y la segunda puerta).

DA. PRUDENCIA.— ¿Y no ha de ser por la paga, verdad?...

ROSALÍA.— Figurate vos... ¿Y Rosita, che?...

DA. PRUDENCIA.— Ahí la tenés de cocinera...

ROSALÍA.— ¿Qué dice mi monadita, cómo le va?...

ROSITA.— ¿Cómo está, Rosalía?

ROSALÍA.— ¿A que ni siquiera se ha acordado de su amiguita?...

ROSITA.— ¡No me he de acordar!... Si no he hecho más que pensar en usted. ¿Ha venido sola?...

ROSALÍA.— No. Ya vienen los chicos... Tomá... (Ofreciéndole un paquete).

ROSITA.— ¿Qué es?...

ROSALÍA.— Unas combinaciones,* que como yo no las uso he pensado que podían servirte...

ROSITA.— Pero, ¡por qué se molesta, Rosalía!...

DA. PRUDENCIA.— ¿Y de mi encarguito, che?...

ROSALÍA.— Cómo te figuras que iba a olvidarme... Tomá... Esencia de clavel. No sé si te gustará... (Le da el frasco).

DA. PRUDENCIA.— ¡Cómo no, m'hijita!... si es lo que más aprecio. Mirá... Esencia de clavel... (Aspira el perfume). ¡Ah!... Qué cosas más lindas nos da la plata, ¿verdad? (...)

ROSITA.— Voy a guardarlas en el ropero sin que las vea tata. (Mutis)

ROSALÍA.— Pero no te quedés absorbiendo que te podés marear... y todavía no me has saludado con mate...

DA. PRUDENCIA.— Inmediatamente m'hijita... Entrá que ya ha de estar el agua caliente. ¡No faltaría más!... (Salen por la segunda derecha).

ENCARNACIÓN.— ¿Volverás temprano?... (Salen por la segunda izquierda).

EL PALOMO.— No sé, mujer... Mas si no vuelvo sirva lo dicho y no sea que tengamos que volver a las andadas, ¿oyes?...

ENCARNACIÓN.— Por caridad, bien mío, que paese que tuvieras duda de mi querer.

EL PALOMO.— ¡No sé si con razón las tengo!...

ENCARNACIÓN.— ¿Qué dices?...

EL PALOMO.— Que el itálico ese me tié ya con la sangre más quemá que una cerilla. Y como vuelva a encontrarte hablando con él, ¡puedes ir despidiéndote de la creación que ya conoces mi carácter!...

ENCARNACIÓN.— ¿Y si viene a cobrarme los alquileres?...

EL PALOMO.— Pa eso que se entiende conmigo, que asuntos de hombres entre hombres hay que arreglarlos... ¿Estamos?...

ENCARNACIÓN.— Lo que tu mandes, bien mío... (Mutis a la pieza).

EL PALOMO.— ¡Maldita sea!... ¡Y que no puea uno respirá tranquilamente en este cochino mundo!... ¡Pero no he de pará hasta que le coma las purpas ar itálico!... (Mutis, foro, calle, contoneándose exageradamente).

DON JULIÁN (Primera derecha).— Pues no te imaginás, muchacho, la alegría que me da el saber que no te has olvidao de nosotros...

MALDONADO (Primera derecha).— Y cómo me había de olvidar, compadre... Si usted y Rancagua han sido los únicos amigos que se han acordao de mí...

DON JULIÁN.— ¡Porque somos criollos!... Y aunque ya vamos perdiendo la fisonomía desde que nos han enllenao la tierra de tanta gente desalmada, entuavía nos queda un poco de corazón pa los amigos.

MALDONADO.— Gracias, viejo... Rancagua (Por el foro).— ¡Maldonado!...

MALDONADO.— ¿Cómo te va, Rancagua?...

RANCAGUA.— Ya me habían informao de tu salida, y no sabés, hermano, los deseos que tenía de verte por estos lares...

MALDONADO.— Lo mismo que yo, Rancagua...

RANCAGUA.— Aquí empezó el capítulo nefasto de tu vida romancesca... pero no rememoremos... y vení al tálamo* que quiero hacerte participe de un cúmulo de noticias graves... (Al hacer mutis, sale Rosalía para mirar por la puerta de calle. La ve Maldonado y se detiene por curiosidad).

ROSALÍA.— ¡Qué se habrán hecho esos que no vienen!...

MALDONADO.— ¡Rosalía!...

ROSALÍA.— ¿Vos?... ¿Pero cómo te va?... ¿Todavía te acordás de mí?...

MALDONADO.— Algunas veces... Lo que es vos...

ROSALÍA.— ¡Te equivocás, che!... Sin embargo, no pasa día sin que me acuerde... Y hasta me parece estarte oyendo aquí cuando me hablabas de casarte conmigo... ¿Te acordás?... ¡Figurate vos!... ¡Yo casada! ¡Ja...ja...ja! Vos mi marido y haciéndote yo la comida con los dos pesos que la noche anterior... vos venías del trabajo; yo te esperaba... Vos te ibas otra vez. Yo te volvía a esperar... Y así la vida... siempre la misma, el mismo vestido y hasta las mismas palabras para decirlo todo...

MALDONADO.— ¿Y quién te dice que aquello no hubiera sido mejor?...

ROSALÍA.— ¿Te parece, che?...

MALDONADO.— ¡Pero era inútil!... Vos no habías nacido para la vida honrada. La rusa aquella que vivía en la sala te metió sus sedas y sus brillos por los ojos y el día que ese lobo te arrancó de aquí ¡te juro que hasta lloré de rabia...! Tuve intención de seguirlo a fajarlo de una puñalada donde quiera



que lo hallase... pero... ¡pa qué me iba a perder...! Si no era él quien tenía la culpa, sino vos, vos que te habías burlao de mí, toda la vida... Vos que tanto daño me hiciste... Pero ya... ¡pa qué acordarse...! Vos te entregaste a la milonga y te hiciese... lo que sos... Yo también dejé el trabajo y me hice ladrón...
ROSALÍA (Asombrada).— ¿Ladrón?...

MALDONADO.— ¡Y qué te asombrás, si ya estamos iguales!...

ROSALÍA (Nerviosa).— ¡Qué bueno, con este loco!... Y... ¿qué andás haciendo por acá ahora?...

.....
tranguay. Por la voz inglesa tramway, 'tranvía'.
monograma. Figura hecha con las iniciales de un nombre.
combinación. Lencería femenina.
tálamo. Cama nupcial.
.....



MALDONADO.— Eso es lo que debería preguntarte a vos... Cómo has vuelto y qué es lo que has venido a hacer en esta casa... Querés decirme, ¿cómo has venido?

EL GALLO (por el foro, con tiempo de oír las últimas palabras y seguido de Aberastury).— Vea, che, la señora ha venido conmigo... si no lo parece mal...

ABERASTURY.— Y conmigo...

MALDONADO.— ¡Muy bien!... ¡Y en yunta se me han venido, como golosos al dulce!... pero es gusto de abusar de un pobre...

EL GALLO.— ¿Y qué estás arrojando piola?... * Avisá, si lo que me has visto afeitao te has creído que es barbería... *

ROSALÍA.— Vámonos, Gallo.

EL GALLO.— ¡Quedate aquí, vos!... Ya sé que todavía te escuece la quemadura y hace rato me andás espionando la carta, pero es hora de que apuntés derecho, y si andás con ganas de desquitarte, pegate por aquí una vueltita y no tendré inconveniente en darte todas las informaciones que necesité... ¿me has oído?

MALDONADO.— Perfectamente... No pensaba aceptar invitaciones, pero deme nomás la hora que le quede más cómoda...

EL GALLO.— ¡Para mí, son todas buenas!...

MALDONADO.— Entonces, pa cuando deje de sonar el primer tango, aquí estaré pa servirlo.

EL GALLO.— Me gustan... ¡las tres de un palo!... * Y vamos a ver si es cierto que se le alarga al que se lo sueña muerto...

MALDONADO.— ¡Lo veremos!... (Haciendo mutis primera izquierda).

DON ANTONIO (Vuelve por donde se fue, llama por la segunda izquierda).— ¡Señore gallegue!...

ENCARNACIÓN.— ¿Llamaba uzté, don Antonio?...

DON ANTONIO.— A so marido de osté...

ENCARNACIÓN.— Ha salido... Si quíe uzté dejarlo argo dicho...

DON ANTONIO.— No, lo que tengo que dejarle é algo escrito...

ENCARNACIÓN.— Los recibos de alquiler... Pa eso se entenderá uzté con él. Uzté sabe que en estas del dinero, las mujeres...

DON ANTONIO.— Las mujeres no sirven más que pa gastarlo... ¡Ya sé!... Pero osté comprende, galleguita, que esto no puede condenarse así. Ya van tré vece que a la ramada canta lo jelguere...

ENCARNACIÓN.— ¿Qué dice uzté?

DON ANTONIO.— Que ya han vencido lo tré mese del depósito e yo non puedo aguantare más. So marido me paga esa noche mínimo o yo me presento al juez de primera sustancia y le doy dezalojo.

ENCARNACIÓN.— ¿Cómo?... ¿Echarnos uzté a nosotros?...

DON ANTONIO.— Yo no hablo más que de so marido de osté... (Aparece El Palomo por el foro, ve la escena y se va aproximando por detrás, sin ser visto).

ENCARNACIÓN.— Es que si lo echa a él tendré que irme yo también.

DON ANTONIO.— ¿Per cuál motivo? Osté puede quedarse aquí todo el tiempo que le dé la gana... Con osté pótome hacere una transaccione.

ENCARNACIÓN.— ¿Er qué?...

DON ANTONIO.— Un arreglito...

EL PALOMO.— ¿Y qué arreglito es ese que le viene uzté a proponé a mi mujé?... ¿Por qué no me lo propone a mí?...

DON ANTONIO.— ¿Y osté para qué me sirve a mé?

EL PALOMO.— ¿Yo? ¡Pa hacerle picadillo la entrana, so mal ángel!...

DON ANTONIO.— ¿Osté a mé?...

EL PALOMO.— ¡A uzté y ar Padre Eterno en persona que quiera ofenderme!

DON ANTONIO.— ¡Haga la pucha!... ¡Venga adentro!...

EL PALOMO.— ¡Adentro y donde tú quieras... ladrón!... (Haciendo mutis segunda izquierda).

ENCARNACIÓN.— ¡Por Dios, Palomo, que te pierdes si lo mata!

EL PALOMO.— Y de matarte habría a ti también... ¡Mardita sea la estampa!

DON ANTONIO (Asomándose).— ¡Gallego acaparador!...

ENCARNACIÓN.— ¿Pero por qué, Palomo, eres así conmigo?

EL PALOMO.— Porque tengo razón... y a callar mando, que asuntos de hombres entre hombres hay que arreglarlos, y por la Macarena juro que me las ha de pagar. ¡Mardita sea!... ¡Y que no se pueda respirar tranquilo en este cochino mundo! (Mutis de los dos, segunda izquierda).

ROSITA (Sale con el mate).— ¡Padrino! ¡Padrino!... (Se encuentra de golpe con El Gallo y, como si quisiera evitar su presencia, se aleja de él).

EL GALLO (Muy socarrón y cuidando de no ser oído por los de adentro).— ¿Pero qué es eso, monada? Parece que me tiene miedo...

ROSITA.— ¿Miedo?... No sé por qué...

EL GALLO.— Quizá porque la quiero tanto...

ROSITA.— ¿A mí?...

EL GALLO.— ¿Por qué le extraña?...

ROSITA.— ¿Pero usted no tiene a Rosalía?

EL GALLO.— Vean que es inocente la preciosa... (...) Pero veni para acá. No te vayas... Si no te voy a comer...

ROSITA.— ¡Oh no, Gallo, por Dios! Yo no puedo aceptar lo que usted me dice.

EL GALLO.— Porque todavía no alcanzás a comprenderlo... Pero si vos supieras que no es por nadie sino por vos por quien yo he vuelto a casa, no me tratarías así.

ROSITA.— Sí, pero qué quiere que le diga; si yo no sé... Lo estoy oyendo y me parece mentira... Usted me podrá querer, pero yo no puedo quererlo a usted...

EL GALLO.— ¿Y por qué, vamos a ver?... No comprendes que como me digas nada más que sí, vas a tener todo lo que se te antoje; ¡vestidos, alhajas, casa en el centro, muebles, y todo será tuyo... todo!

(...)

ROSITA.— No, Gallo, no...

EL GALLO.— Si yo te quiero, y aunque me digas que no, te he de vencer...

ROSITA.— ¡Oh, no! ¡Suélteme!

EL GALLO.— No. ¡Vení para acá te digo!... (La intenta besar a viva fuerza).

DON JULIÁN.— ¡Eh! ¿Qué es eso! ¡Mi hija!... ¿No te había dicho que no quería verte con nadie?...

ROSITA.— ¡Tatita!...

EL GALLO.— ¿Y qué mal hay que esté hablando con un caballero?...

DON JULIÁN.— ¡Caballero!... Y así te llamás áura lo que andás vestido de señor, canalla... o te has creído que no he visto ya tu intención rastrera...

EL GALLO.— ¿Qué dice?...

DON JULIÁN.— ¡Lo que has oído, bellaco!...*

EL GALLO.— Bueno, ¡no grités, hombre, no grités!...

DON JULIÁN.— Que no he de gritar, ¡trompeta!... Esta es mi hija y antes que me toques un solo pelo, a palos te he de sacar de aquí, como a los perros... ¡víbora!...

(...)

EL GALLO.— ¡Que te callés la boca! (Lo golpea haciéndolo caer).

ROSITA.— ¡Tatita! (Salen todos los personajes de las piezas).

MALDONADO (Al ver a Don Julián en el suelo, grita).— ¡Don Julián!... (Muy rápido, desnuda el cuchillo y lo atropella a El Gallo hasta ponerle el arma a poca distancia del pecho).

ROSALÍA.— ¡Gallo!... (Conteniéndose de golpe).— No, no te asustés, cobarde... Si no te voy a madrug... (Guarda el cuchillo). Pero en cuanto deje de sonar el primer tango, aquí estaré pa servirte.. y ya vamos a saber si es cierto que la vida se le alarga al que se lo sueña muerto. (Lo mira largamente y hace mutis para la calle).

DON JULIÁN (Abrazándola con ternura a Rosita).— ¡Mi hija!

ROSITA.— ¡Tatita!

Vacarezza, Alberto. "Tu cuna fue un conventillo", en *El sainete criollo*, Cántaro, Buenos Aires, 2003.

-
- arrollar la piola.** Retraerse en una pelea.
- barbería.** Lugar donde los hombres acuden a hacerse la barba.
- las tres de un palo.** Tener cartas favorables en el truco.
- bellaco.** Malvado.
- trompeta.** Sinvergüenza.
-

Voces en actividad } Comprensión

1. A partir de la lectura del cuadro I de *Tu cuna fue un conventillo*, subrayá la opción correcta.

- Don Julián, El Palomo y Rancagua discuten sobre la mejor calidad de *la comida* / *la bebida* / *la música* de sus respectivos países.
- Don Antonio defiende *la sevillana* / *el flamenco* / *el canto israelita* / *el canto italiano*.
- Rancagua defiende *la vidalita* / *el tango* / *el malambo* / *la cueca*.
- Rancagua y Filomena discuten porque Rancagua es *muy celoso* / *es vago* / *ama a otra mujer*.
- La joven Rosita es acosada por *Rancagua* / *El Palomo* / *El Gallo*.
- Maldonado, el Gallo y Rosalía son *viejos amigos de la infancia* / *socios en la venta de ropa* / *un triángulo amoroso*.

2. Compará las actitudes de Rosita y Rosalía. Luego, respondé las siguientes preguntas.

- a. ¿Qué sabemos sobre el pasado de Rosalía?
- b. ¿Por qué Don Julián reacciona ante las pretensiones de El Gallo por Rosita? ¿Creés que él es sincero? Justificá tu respuesta.

3. Señalá, en el fragmento de la obra de Vacarezza, pasajes en los que el dinero represente un conflicto entre los personajes. Luego, explicá.

- a. Qué personajes intervienen en el conflicto.
- b. Para qué precisan ese dinero.

4. Seleccioná dos pasajes de la obra que tengan tono humorístico. Luego, justificá con citas textuales.



Sobre el autor...

■ Dramaturgo, letrista de tango y poeta argentino. Fue un reconocido autor teatral de recordados y populares sainetes porteños. En 1904, a los dieciséis años, estrenó su primera obra, *El juzgado*, sainete en un acto. A partir de entonces, inició una prolífica carrera de escritor de comedias, sainetes, dramas, zarzuelas, revistas musicales, libretos para cine, cuentos y poemas. En 1911, escribió el sainete *Los escruchantes*, con el que ganó un concurso del Teatro Nacional. Varios de sus sainetes fueron estrenados por las compañías de actores más exitosas de la época, como la de Florencio Parravicini, la de Muíño-Alippi y la de Arata-Simari. Esta última estrenó el sainete *Tu cuna fue un conventillo* el 21 de mayo de 1920. Entre 1923 y 1924 fue presidente de la Sociedad Argentina de Autores Dramáticos y Líricos y, desde 1950 hasta 1955, de Argentores (Sociedad Argentina de Autores). En 1952 dirigió el Teatro Nacional Cervantes.

■ Fue autor de numerosas letras de tango, zambas, y estilos y ritmos afines. El cantante Carlos Gardel grabó trece de sus temas. Fue hombre de radio: se destacó como comentarista y como autor de gran cantidad de guiones radiales para propuestas de diverso tipo. También escribió poesía sencilla.

Entre gringos y criollos...

El teatro criollo

Los historiadores consideran que el nacimiento del teatro más íntimamente ligado a la conformación de la identidad cultural de nuestro país tuvo su origen en las carpas de los **circos** que recorrían los pueblos rioplatenses hacia fines del siglo XIX. Hasta entonces, los **espectáculos teatrales** habituales eran realizados por compañías provenientes de España o actores y dramaturgos locales que hacían un teatro con **modelos estéticos europeos**.

Del circo al escenario

La transformación de la pista circense en escenario fue un proceso gradual, en el cual se produjo un pasaje **de la magia de los acróbatas y el humor de los payasos a la teatralidad de los actores**. Uno de los espectáculos criollos que presentó este pasaje fue el circo de los **hermanos Podestá**.

José y Pablo Podestá eran hijos de inmigrantes genoveses, y habían comenzado su circo en 1877, en Uruguay, entre acrobacias y trapecios. En 1880 llegaron a Buenos Aires. Muy permeables a los intereses y el gusto de los **sectores populares**, en 1886 comenzaron a ofrecer funciones en su circo con un doble espacio: la pista circense o "picadero", donde se lucían con sus destrezas acrobáticas, y una suerte de escenario básico en el que se representaban dramas criollos.

Juan Moreira, el gaucho rebelde

El primer y más famoso drama criollo fue *Juan Moreira*, la historia de un legendario gaucho rebelde perseguido por la ley. En diálogo con *El gaucho Martín Fierro*, de José Hernández, este personaje literario, creado para un folletín por el escritor y periodista Eduardo Gutiérrez, reunía los **valores** que podían entusiasmar al público y crear una **fuerte identificación dramática**: muchos espectadores llegaron a lanzar piedras a los actores que representaban a las fuerzas policiales para ayudar a Juan Moreira.

En este sentido, el éxito de estas representaciones, llevadas a cabo por los hermanos Podestá en su circo, fue inmediato. Las giras de la compañía de los Podestá permitieron que los habitantes de poblaciones alejadas de la capital vivieran la experiencia de lo teatral. Además, llevaron costumbres, danzas y melodías rurales al público de la ciudad. La popularidad de estos espectáculos motivó a muchos **autores de teatro locales** a incursionar en las **temáticas criollas**.



Alberto Vacarezza (Buenos Aires, 1888-1959)

(otras obras)

En la sangre
Eugenio
Cambaceres



Mateo
Armando
Discépolo



La gringa
Florencio
Sánchez



Inmigración y teatro

En paralelo al proceso descrito, el **ingreso masivo de inmigrantes**, mayoritariamente de origen español e italiano, modificó por completo la composición social del país, en particular, en las llanuras fértiles próximas a los puertos. Muchos inmigrantes se asentaron en zonas rurales del interior del país y fueron partícipes del crecimiento de la actividad agropecuaria en estancias y chacras, notable desde 1880 en adelante. No tuvieron el mismo destino aquellos que permanecieron en ciudades que no estaban preparadas para albergarlos.

La ciudad de Buenos Aires creció a ritmo acelerado pero no estaba preparada para dar vivienda y trabajo dignos a todos los inmigrantes, quienes se vieron obligados a refugiarse en sus barrios marginales, hacinados en viviendas precarias llamadas **conventillos**. Estas viviendas no solo estaban habitadas por extranjeros de distintas nacionalidades (italianos, españoles, polacos, árabes, etcétera), sino también por hombres y mujeres nacidos en el país (criollos), marginados dentro de una población que se volvió abruptamente heterogénea. Este **complejo entramado social y étnico** era ideal para ser llevado al teatro porque la esencia del género dramático es un **enfrentamiento** de dos o más fuerzas opuestas que plantean un conflicto y su resolución. En los conventillos porteños, los enfrentamientos se daban por múltiples factores entre inmigrantes y criollos, entre inmigrantes de distintos orígenes, entre honestos y corruptos o "avivados", entre disputas de "guapos" (patoteros), riñas por el amor de una "percantá" (mujer joven ingenua y soñadora) o por dinero. El sainete criollo supo poner en escena la **problemática social** de esta época y ganarse al público para ser un éxito rotundo.

Voces en actividad } Análisis

1. Releé el texto de Vacarezza, enumerá los personajes extranjeros y establecé su país de referencia. Luego, respondé.

a. ¿Qué elementos te permitieron reconocerlos?

2. Explicá los conflictos amorosos existentes entre los siguientes personajes: Don Antonio / El Palomo / Encarnación - Maldonado / Rosalía / El Gallo

3. Interpretá el conflicto que se presenta en el siguiente diálogo.

DON JULIÁN (A Rancagua).— ¿Pero qué quiere que sepan de estas cosas?

DON ANTONIO.— ¡Vea, che, grapino de la madona! Tengo treinta años de América y a esta tierra tengo tanto derecho come osté!

SAMUEL.— ¡Y yo también, qué ti piensas!

DON JULIÁN.— ¡Y más que yo, ya lo creo!... ¡Desde que la aprovechan mejor! Pero no importa ¡sotretas! Agarrenlá y hagan de ella lo que quieran. Yo soy criollo y me voy... ¡Cuando haya que morir para defenderla, no serán ustedes los importados, sino los criollos los que mueran!...

Sobre el género...

■ Durante el siglo XVIII, el teatro español desarrolló dos subgéneros teatrales muy populares cercanos a lo que hoy llamamos *comedia musical*: la **zarzuela** y el **sainete**. Tanto la zarzuela como el sainete son piezas breves de entretenimiento que tienen personajes de rasgos fijos, humorísticos y reconocibles por el público, con frecuentes cuadros de música y baile. En ambas formas teatrales, conocidas como **género chico**, los ejes centrales son la intriga amorosa con final feliz y la sátira festiva de las costumbres populares. Debido a su éxito en España, muchos empresarios teatrales vinieron con sus compañías de actores a nuestro país, donde el sainete adoptó rasgos locales y propios para dar lugar al sainete criollo.

■ En su obra *La comparsa se despide*, Alberto Vacarezza, burlándose de la proliferación de sainetes criollos (no todos de calidad), le hace decir a uno de sus personajes una "Receta para escribir un sainete":

"Un patio de un conventillo,
un italiano encargao,
un yoyega retobao,
una percantá, un vivillo,
dos malevos de cuchillo,
un chamuyo, una pasión,
choques, celos, discusión,
desafío, puñalada,
aspamento, disparada,
auxilio, cana... telón".



Risa asegurada de principio a fin...

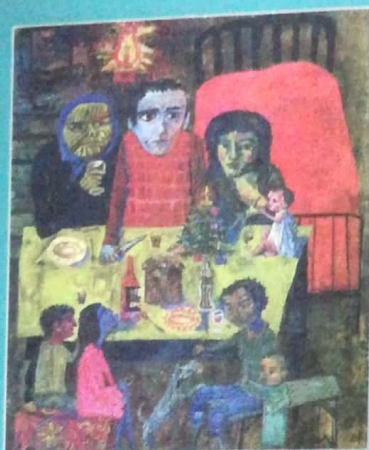
El sainete criollo: temáticas y personajes

Según el estudioso de nuestro teatro Tulio Carella, "con la risa el sainete borra las **desigualdades sociales y mentales** y crea un lazo de unión que solo el tiempo hubiera hecho efectivo". Para Vacarezza, uno de los mayores saineteros de la época, no se trataba solo de reflejar una realidad social y del desafío de hacer reír, sino también de exaltar ciertos valores colectivos como la solidaridad, la integración social, el trabajo honrado, la familia y el amor por lo propio, tal como se lo hace decir al personaje de Serpentina en *La comparsa se despide*:

"... debe el sainete tener relleno su armazón la humanidad, la emoción, la alegría, los donaires y el color de Buenos Aires metidos en el corazón".



Atelier de imágenes



La navidad de Juanito Laguna (1961)

Autor: Antonio Berni

Las artes visuales muestran los procesos sociales y sus conflictos. La herencia de marginación y pobreza del conventillo de los años 20 reaparece en las "villas de emergencia" y en los asentamientos de la periferia de los centros urbanos del país hacia mediados del siglo xx. Su población está mayoritariamente formada por migrantes internos, que vienen de las provincias en busca de trabajo y mejores condiciones de vida, y por inmigrantes de países limítrofes. Juanito Laguna, el personaje creado por Berni, es un chico de la calle que se cria entre basurales y carga sobre sí, como tantos otros, el estigma social de haber nacido en una villa.

El historiador del teatro Osvaldo Pellettieri ubica las piezas de Vacarezza dentro de lo que denomina el sainete "celebrativo" o de "pura fiesta", sostenido en una ideología paternalista que, de alguna manera, siempre premiaba a los buenos y castigaba a los malos.

Tipos y estereotipos del sainete

En general, en esta forma teatral, los personajes carecen de una individualidad psicológica particular y responden a una **tipología básica**: el criollo, el inmigrante, el compadrito o guapo armado y patotero, el guitarrero cantor de tangos, el buscavidas, el ingenuo, el vago simpático, entre otros. Los personajes femeninos están tipificados, por un lado, como la muchacha "buena y honrada" o percanta, que no se deja tentar por los lujos y las luces del centro; tal es el caso de Rosita. Por otro lado, se encuentra la muchacha "mala" o la mantenida, que abandona su "cuna" (el conventillo) y se entrega por dinero para huir de la miseria, tal como sucede con el personaje de Rosalía en *Tu cuna fue un conventillo*.

Estos personajes estereotipados se comportan siempre de la misma manera y reiteran el rasgo que los caracteriza: son ridículos, pendencieros, cobardes o corajudos. Entre todos ellos, uno solía ser la **figura cómica central** generalmente interpretado por un actor muy popular de grandes recursos para el humor, con quien el autor se aseguraba el favor del público. Además de esta galería de personajes estereotipados, era central la presencia en el escenario del **cantor de tangos**. Muchos tangos se escribieron especialmente para un estreno y luego, por el gusto del público, pasaron a formar parte de la música característica de Buenos Aires.



El patio del conventillo

El espacio en el que se desarrollan las acciones de estos personajes es el **patio del conventillo**: allí tienen lugar sus encuentros y desencuentros y se entrecruzan sus lenguas y sus costumbres. Otro espacio típico era la **vereda del conventillo**, donde se exteriorizaban algunos conflictos interiores. El comportamiento y el modo de hablar de los personajes generaban la risa del público, mientras que los conflictos que atravesaban o la imposibilidad de alcanzar sus sueños y ambiciones provocaban un sentimiento de compasión. Estas características los convierten en **personajes tragicómicos**.

El cocoliche y el lunfardo

Uno de los grandes hallazgos del sainete criollo fue apostar a la **comicidad verbal** basada en los juegos de palabras, las alusiones, el doble sentido y la ironía. El chiste verbal era construido a partir del habla de los inmigrantes y los sectores populares, fundamentalmente en los cruces entre el cocoliche y el lunfardo.

- El término **cocoliche**, usado para denominar la confusa forma de hablar español rioplatense de muchos inmigrantes italianos, se originó en la compañía de los hermanos Podestà, pioneros del teatro criollo. Allí surgió un personaje llamado Cocoliche, cuya forma de hablar era una disparatada **fusión** del habla de los italianos, los compadritos y los gauchos que hizo furor entre los espectadores y dio origen al estereotipo del "tano cocolichero" siempre presente en los sainetes para diversión del público.

- El **lunfardo**, en cambio, es una jerga originada y desarrollada en la ciudad de Buenos Aires y sus alrededores. Se cree que esta jerga tuvo un **origen carcelario** y que la utilizaban los presos para hablar entre sí y no ser comprendidos por sus guardianes. En un principio fue empleada por delincuentes, pero pronto los **sectores populares** comenzaron a utilizarla y el **tango** la hizo conocida en todos los estratos sociales.



Un motivo, otras expresiones



El teatro popular consagró al patio del conventillo como su escenario predilecto. Sin embargo, los patios de los suburbios porteños fueron objeto de otras miradas y otras expresiones artísticas. En 1923, la poesía de Jorge Luis Borges (1899-1986) exaltó la belleza de otros patios, muy diferentes, espacios íntimos y solitarios, refugios contra el ajetreo urbano por su calma, su perfume de madreselvas y un silencio solo interrumpido por la lejana melodía de un organito o de un tango. A los 24 años, recién llegado de su adolescencia en Europa, el autor publicó su primer libro de poemas, *Fervor de Buenos Aires*, donde dedica numerosos poemas a los barrios porteños alejados del centro ("las orillas" o "los arrabales").

Voces en actividad } Análisis

1. Según el fragmento del texto de Alberto Vacarezza citado en "Sobre el género", explicá cuáles son los rasgos de *Tu cuna fue un conventillo* que entran dentro de la categoría de sainete criollo. Justificá con el texto.

2. Señalá las acciones o actitudes que oponen a los personajes de Rosita y Rosalía. Luego, respondé.

a. ¿Qué personajes masculinos aparecen ligados a las decisiones de cada una?

b. ¿Qué sucede en el caso de Doña Prudencia? ¿Sus actitudes la acercan a Rosalía o a Rosita? Justificá tu respuesta.

3. Reconocé quién cumple el rol de compadrito en la obra. Fundamentá tu elección.

4. Identificá en la obra de Vaccarezza términos del lunfardo y del cocoliche.

5. Escaneá el código QR o copiá el enlace y escuchá el tema "Yendo a la casa de Damián", del grupo uruguayo Cuarteto de Nos. ¿Qué nuevo tipo de fusión pone en juego la canción? ¿Cómo lo hace?



goo.gl/1MC5Fp

El patio de atrás

Carlos Gorostiza

En un barrio porteño de clase media, la escasez de ingresos y la falta de trabajo obligan a una familia a alquilar parte de su casa para sobrevivir. El hermano menor ha optado hace años por el exilio en busca de mejores condiciones de vida. Los otros cuatro prefieren refugiarse en el "patio de atrás". Un ámbito de rutinas, frustraciones e incomunicación.

Primera parte

Escenografía:

Es el fondo de una casa modesta de suburbio en cuyo frente, a la calle y oculto a la vista del público, se supone hay un local donde funciona un Club de Video; el espacio que vemos y que los hermanos ocupan cuando el buen tiempo lo permite es el patio de atrás de esa casa. Casi todo el lugar está cubierto de malezas y su estado general revela el abandono en que viven sus ocupantes. En pleno centro del escenario, en el proscenio, hay un resto de jardincito olvidado, cubierto de tierra. Restos más pequeños de viejos canteros se ven en otros rincones del patio.

Frente al público está la pared trasera de la casa; tiene una pequeña puerta que da al interior y algunas ventanas cubiertas con persianas vencidas y visillo fuera de lugar.

A la izquierda, la pared termina antes del lateral y allí se inicia un corredor que comunica con el exterior.

Del techo de la pared parten hacia el proscenio restos desflecados de un toldo. Las malezas no dejan ver la medianera derecha y allá atrás se ve el resto de una escalerilla en espiral ya en desuso. A lo largo del otro lateral corre, como medianera, un alambrado que separa este lugar de la casa vecina. (...)

Formando algo así como cuatro ámbitos privados, en el patio hay una silla de ruedas para Máximo; una vieja silla de paja y varias ollas y

cacerolas llenas de lanas celestes sobre una mesita para la Nena; una máquina Singer de coser fuera de uso para Pancho; y pilas de revistas sobre los escalones de la escalerilla, uno de los cuales Clemen usa para sentarse. También hay un viejo mueblecillo, una vieja manguera, etc.

Los cuatro personajes son hermanos. Todos usan alguna prenda de lana tejida de color azul celeste: Máximo, una manta; Nena, un chaleco; Pancho, medias; Clemen, un sweater. El color de las prendas es desparejo, ya que las lanas provienen de diferentes partidas a través del tiempo.

Son más de las seis de una tarde tibia, casi fresca de otoño. Al subir la luz se oye una voz que entona mal y entre dientes, aunque en alta voz, el bolero "Quizás".

(...)

Al subir la luz se ve a la Nena, quien canta mientras teje mecánicamente con lana de color celeste, sentada en un extremo del patio. (...)

En el otro extremo está Máximo, también sentado pero en una silla de ruedas a la que fue adosada una tabla en forma de pupitre, la que podría levantarse para permitir el paso del ocupante. Tiene una manta de la misma lana sobre sus rodillas. Sobre el pupitre juega un solitario con barajas españolas. (...)

Por la puerta que da al interior de la casa, caminando con displicencia,

mirando a su alrededor como quien busca algún objeto olvidado, aparece Clemen. Va de un lado a otro siempre lentamente. Buscando algo con la mirada, abre la puerta del mueblecito, mira adentro y busca alguna revista entre otras viejas allí guardadas. No la encuentra, echa una ojeada por debajo de los muebles y continúa revisando por los alrededores.

Por la misma puerta, también pesadamente, entra Pancho. Trae un diario y una valijita. Camina lento mirando hacia arriba como consultando el estado del tiempo. Se detiene mirando el cielo.

En ese momento, Clemen decide seguir buscando en el interior de la casa y con el mismo paso cansado sale por la misma puerta que utilizó para entrar.

Después de haber revisado el cielo, Pancho va hacia su lugar; se sienta frente a la Singer y levanta la tapa, en cuyo dorso hay clavados varios ganchitos. Luego, abrirá la valijita, sacará unas tarjetas y las colocará en los ganchos, consultando el diario: como si hubiera abierto su "oficina". (...)

Reaparece Clemen. Ya está disgustada por no encontrar lo que busca. Se detiene en el centro del lugar y mira a su alrededor. Después camina revisando a cada uno de sus hermanos. La Nena termina su canto. Entonces Clemen vuelve al aparador a revisar los cajones. Máximo junta al fin todas las barajas, aburrido, y las deja caer sobre

el pupitre. Durante toda esta situación, que debe prolongarse el mayor tiempo posible, tal vez hasta poner nervioso al espectador, cada uno de ellos mira perdidamente a cada uno de los otros varias veces y sin expresión alguna. Hasta que al fin:

MÁXIMO.— ¿Quién me puede alcanzar la radio? (Lo miran por un instante pero nadie contesta. Máximo insiste). Está sobre mi mesita de luz. (Lo mismo; Máximo insiste).

¿No oyeron? Estoy pidiendo que alguien me traiga la radio.

NENA (Después de mirar a uno y otro lado).— Dejate de radio. Con la radio no se puede conversar. (Todos, incluido Máximo, están de acuerdo). (...)

PANCHO (Interrumpe desde allá).— A propósito de conversar... (Todos miran, Pancho crea algo así como un suspenso). ¿Por qué no se callan un poco?

NENA (A Máximo).— Ahora este también. Mirá con lo que sale.

PANCHO.— Por favor, necesito concentrarme.

NENA.— ¿Necesitás concentrarte? (A Máximo) ¿Lo oíste? Sí, tenés razón, hermanito. Mejor traigo la radio. (Se va disgustada pero con paso lento al interior). (...)

Segunda parte

En la oscuridad, las campanadas han variado su ritmo y sus notas son diferentes. Tal vez estén tocando el Ángelus. Después de unos segundos, las campanadas cesan mientras se va oyendo la voz de la Nena que canturrea el bolero "Quizás". Sube la luz.

Máximo, siempre en su silla, interrumpió un solitario y ahora duerme con las barajas en su mano. La Nena sigue tejiendo en el mismo lugar. Sin dejar de canturrear camina hasta el corredor y allí espía hacia la calle.

NENA.— ¿Cuánto hace que se fueron? (Máximo duerme y no contesta. Nena lo mira y llama fuerte). ¡Máximo! (Máximo da un respingo).

MÁXIMO.— ¿Eh? Sí, sí, claro, claro.

NENA.— Claro qué.

MÁXIMO.— No... digo que sí. Sí.

NENA.— Contestame la pregunta. ¿Cuánto hace que se fueron? (...)

MÁXIMO.— No sé. No tengo reloj.

NENA (Se acerca a él, siempre tejiendo).— ¿Por qué? ¿Qué le pasó?

MÁXIMO.— Se descompuso hace tanto.

NENA.— Habría que llevarlo a arreglar.

MÁXIMO.— Sí. Un día de estos le pido a Clemen que lo lleve.

NENA.— ¿Dónde lo tenés?

MÁXIMO.— No sé, no me acuerdo. En uno de los cajones del ropero, creo. Se descompuso hace tanto tiempo... Y como mucha falta no me hace... para eso está el reloj de la iglesia.

NENA (Vuelve a espiar hacia la calle).— Lástima que ya no se vea más desde aquí. Para ver la hora hay que salir a la calle.

MÁXIMO.— Fueron esos edificios que levantaron ahí en la mitad de la cuadra. Yo te dije que nos iban a traer problemas.

NENA.— Bueno... Gracias a ellos pudimos alquilar el local.

MÁXIMO.— Por qué. Qué tienen que ver esos edificios con los atorantes estos del Video Club que nos alquilaron el local.

NENA.— Que sus clientes, los que les alquilan las películas, viven todos ahí. (Avanza hacia el proscenio, pensativa). La vida del barrio ahora cambió mucho; no digas que no.

MÁXIMO.— Bueno, pero mañana acordate de cobrarles el alquiler.

NENA (Deja de tejer, recuerda).— Qué lindo era antes, ¿no? Cuando teníamos el negocio nosotros.

MÁXIMO.— Sí, pero ahí sí acertó Panchito. Los plegados y plisados* ya no corrían más. Fue de él la idea de liquidar el negocio y alquilar el local.

NENA.— Qué buena clientela tenía mamá.

MÁXIMO.— Sí, en aquel tiempo. Pero después el interés fue decayendo un poco.

NENA.— Cuando papá se hizo cargo todavía había interés.

MÁXIMO.— Mejor no toquemos esa parte de la historia. Que si él no hubiera desaparecido cuando desapareció... habríamos desaparecido nosotros. Suerte que se olvidó y nos quedó la casa y el negocio de mamá. Que si no... (...)

(Suena una campanada. La Nena se detiene y escucha).

NENA.— ¡Las siete y media! (Otra vez hacia el corredor). Hace más de media hora que estos se fueron.

MÁXIMO.— Quién sabe la gorda del kiosco no tenía pilas y entonces tuvo que ir a buscarlas a otro negocio.

NENA.— Sí, pero más de media hora buscando... ¿Y Pancho, entretanto, qué hace? Esto me huele raro. (Vuelve lentamente a su lugar pero antes de llegar se detiene, gira y exclama).

MÁXIMO.— Ah, sí. De qué. (...)

NENA (Pausa, toma aire).— Ellos saben algo de Tomasito.

MÁXIMO.— ¿De dónde sacaste eso?



NENA.— Los miro (*Camina por ahí*). Cuando vienen por acá... cuando se van por allá... cuando están quietos... Los miro (*Se detiene*).

MÁXIMO.— Pero... ¿Cómo ellos van a tener noticias de Tomás y nosotros no?

NENA.— No sé. Pero seguro que saben algo. Y por eso ahora se fueron juntos. Andá a saber adónde. A lo mejor están con él. Y no nos dicen nada para darnos una sorpresa (*Nerviosa, va a su silla tejiendo con entusiasmo y se sienta*). Tengo que terminar esta bufanda enseguida. ¡Se va a poner de contento Tomasito cuando vea que la única lana que se usa en la casa es del color que nos gusta a los dos! Porque él siempre se acuerda de que yo le tejí un conjuntito celeste antes de que naciera. Aunque están viniendo partidas un poco diferentes, y de calidad inferior. Pero a Tomasito le va a gustar igual. Porque en Estados Unidos tendrán muchas cosas pero lanas como estas y tejidas por su hermana, seguro que no. (*Teje con afán*).

MÁXIMO (*Después de escuchar la pasivamente*).— Oíme, Nena. Sacate de la cabeza eso de que Tomás volvió. La primera en enterarse habrías sido vos. Él siempre te trató como si vos fueras su mamá.

NENA.— Justamente por eso. No querrá darme una sorpresa violenta. Tendrá miedo de que me haga mal. Por eso, primero les avisa a sus hermanos más jóvenes; para que ellos me vayan preparando y así la sorpresa no me resulte tan violenta. Como cuando se muere alguien.

MÁXIMO.— Pero todos los días pensás lo mismo, Nena. Todos los días pensás lo mismo. Todos los días pensás que llega Tomasito.

NENA.— No. Hoy es diferente. Hoy es su cumpleaños. Y además... mirá... (*Deja el tejido sobre la canasta, se pone de pie, toma la silla y con ella avanza hacia Máximo recorriendo todo el proscenio. Deja la silla*

junto a él y saca de su bolsillo una tarjeta postal ajada. Se la muestra. Mientras Máximo mira la foto, ella sigue). Es la última tarjeta que nos mandó. ¿Te acordás, no?

MÁXIMO.— Sí, la estatua de la Libertad. Ya la conozco. Nos mandó un montón de esas.

NENA (*Dándole vuelta la tarjeta*).— No. Lo que está escrito. Lee ahí lo que dice. ¿Qué dice?

MÁXIMO.— Ya leímos cuando llegó.

NENA.— Pero ahí. Mirá ahí, hay que saber leer también.

MÁXIMO (*Lee*).— “El día menos pensado los sorprende apareciendo allá sin avisar, y entonces voy a hacer que se muevan antes de que se queden paráliticos del todo y que...”, para qué querés que siga leyendo. Ya lo conocés a ese, que siempre encuentra algo para criticar. Además es un poco vieja. Me parece. Aquí dice “1976”.

NENA.— No. Lo que importa es la primera parte. Lee. “El día menos pensado los sorprende apareciendo allá sin avisar”. Bueno. (*Le toma la tarjeta*). Hoy apareció. Sin avisar. (*Queda mirándolo*).

MÁXIMO (*También la mira*).— ¿Estás segura?

NENA.— Sí.

MÁXIMO.— Bueno, si estás segura... Cuando se desea algo con todo el corazón... la fe mueve montañas. Así que a lo mejor...

NENA.— ¿No es cierto que sí?

MÁXIMO.— Sí, claro que sí. (...)

(*Aparece Clemen viniendo de la calle por el corredor. Se detiene al sorprender la escena (...) Nena, conteniendo los sollozos, lleva la silla a su lugar, se sienta y se pone a tejer*).

MÁXIMO (*De repente, totalmente normal*).— Nada. Charlábamos.

CLEMEN (*También sin darle mayor importancia*).— Tomá. (*Se acerca y le devuelve el dinero que Máximo le había dado*).

MÁXIMO.— ¿Y esto qué es?

CLEMEN.— La plata que me diste. ¿O querés que me la guarde?

MÁXIMO (*Desesperado*).— Pero, ¿y las pilas?

CLEMEN (*Yéndose*).— El kiosco estaba cerrado. Por duelo. Había un cartel. A lo mejor la gorda se murió. De tanto mirar televisión. Je. (*Se va yendo*). (...)

MÁXIMO.— ¿Pero no había otro negocio abierto? ¿Y no averiguaste quién ganó en la sexta?

CLEMEN.— No. No encontré a ningún conocido. (*Desaparece por la puerta que da al interior*).

MÁXIMO (*A Nena*).— ¿Pero te das cuenta? “No encontré a ningún conocido”. Mirá con lo que sale.

NENA (*Se acerca a la puerta y espía*).— ¿Viste? ¿Qué te dije? Y seguro que la gorda no se murió nada. Y que el kiosco está abierto. (...)

CLEMEN.— ¿Qué es ese ruido? (*Los cuatro escuchan con atención*).

PANCHO.— Un avión. (*Tiempo. Escuchan*).

MÁXIMO (*Vuelven a escuchar*).— Un helicóptero.

PANCHO (*Igual*).— Un avión.

CLEMEN.— Qué raro. Nunca pasan aviones por este barrio.

MÁXIMO.— Claro que no. Y ahora tampoco. Porque ese es un helicóptero.

PANCHO (*Buscando en el cielo*).— Ya se fue. Lástima que no pasó por aquí arriba para mostrártelo. Porque te iba a hacer callar la boca.

NENA.— ¡Bueno, basta por favor! (...). Ustedes no pueden discutir sobre el sonido de esas campanas. Nada de avión o de helicóptero; son campanas y ya está (...).

MÁXIMO.— Las ocho menos cuarto. Cómo pasa el tiempo. (...). Todos se han quedado como petrificados en mitad de sus frases. Porque acaba de oírse el sonido de un timbre que llega desde un lugar en el fondo del corredor que da a la calle. Todos quedan inmóviles mientras el timbre queda sonando. Cuando este cesa, todos quedan.

durante unos segundos, esperando la posible aunque no deseada repetición del sonido. Este, al fin, llega por segunda vez. Tiempo. La actitud general ha cambiado como por arte de magia. Todos han olvidado la situación anterior).

PANCHO.— Sonó... sonó el timbre, ¿no es cierto?

MÁXIMO (Ya no ríe).— ¿Sonó? Yo... yo no oí ningún timbre. Ustedes saben que yo no oigo bien.

NENA.— Yo tampoco oí un timbre. Lo que yo oí fue un ruido, nada más. Podía ser cualquier cosa.

CLEMEN.— Claro. Lo mismo digo yo. (Suenan los timbres por tercera vez. Todos se miran. Al fin).

CLEMEN.— Ahí tenés, ¿ves? Eso es un ruido. Nada más. (Se aleja a un lugar del sector izquierdo).

NENA.— Claro. Un ruido. Y si una se va a preocupar por todos los ruidos que hay por ahí... (Se aleja, se sienta en su lugar del sector derecho y se pone a tejer frenéticamente). (Suenan los timbres por cuarta vez. Todos se miran. Al fin).

PANCHO.— Bueno... Hay que reconocer que tiene cierto parecido a un timbre, ¿no? (Lo miran). Con un... bueno... Con un timbre.

NENA.— Bueno, sí. Un parecido nada más.

PANCHO.— Ah, no. Claro.

MÁXIMO.— Yo no sé. No oigo bien.

CLEMEN.— Y hay tantos ruidos parecidos. Se va una a guiar por eso...

NENA.— Claro.

(Suenan los timbres por quinta vez. El sonido cada vez les pesa más. Tiempo. Al fin).

PANCHO.— Bueno, parece que sí, ¿no?

NENA.— Que sí qué.

PANCHO.— Que se parece. A un timbre. (...)

NENA.— Hay tantas cosas que se parecen.

CLEMEN.— Además eso ya lo dijimos antes.

NENA.— Claro.

MÁXIMO.— Yo para ser franco, no oigo bien. Así que... (Vuelven a sonar timbres, ahora por novena vez).

CLEMEN (Fuerte, casi dirigiéndose al comedor).— Pero qué barbaridad, ¿no? Qué manera de hacer ruido. Sea quien sea el que está aquí tocando, si los viejitos de al lado no atienden es por algo, ¿no? Así que ya deberían irse.

MÁXIMO.— Bah. Ya sabemos cómo es la gente. No piensa si puede molestar o no a los vecinos. (De pronto se oye la primera campanada del reloj de la iglesia anunciando las ocho. De aquí en adelante las campanadas seguirán repitiéndose intercaladas con los timbrazos).

NENA.— ¡Eso sí! ¿Oyeron? Eso fue la campana de la iglesia. (Segunda campanada). Ahí está. Las campanas siempre son campanas. No hay nada que hacer. (Cuarta campanada). Y seguro que ya están dando las ocho. Qué barbaridad. Cómo corre el tiempo (Quinta campanada). Y ya estamos quedándonos sin luz. Con todo lo que yo tengo para tejer. (Nueva campanada, ahora seguida por dos timbrazos cortos).

PANCHO (Yendo hacia su lugar y sentándose).— De veras. Yo tengo que terminar esto. A ver si todavía me agarra la noche.

(...)
(La Nena teje afanosamente, murmurando su canción por lo bajo, Pancho también afanosamente "trabaja en su oficina". Clemén acaricia nerviosamente la jaula vacía. La tenue luz del anochecer ha ido inclinando. Las campanadas y el sonido furioso del timbre continúan y permanece aún después de que el último haz de luz se haya desvanecido).

Gorostiza, Carlos. El patio de atrás, Cántaro, Buenos Aires, 1999.

plegado y plisado. Técnicas para dar movimiento y forma a las telas.



Voces en actividad } Comprensión

1. Releé las acotaciones iniciales de la "Primera parte" de la obra y realizá las siguientes actividades.

- ¿Qué elementos del patio sugieren deterioro o dificultades económicas?
- ¿Qué objetos están asociados a cada personaje?

2. Describí a cada uno de los personajes según su aspecto y sus actitudes.

3. Revisá la "Segunda parte" del texto y escribí un texto narrativo que reconstruya la historia de la familia.

4. Explicá el sentido que tienen en el texto las siguientes palabras.

MÁXIMO (Lee).— "El día menos pensado los sorprende apareciendo allá sin avisar, y entonces voy a hacer que se muevan antes de que se queden paráliticos del todo y que..." para qué querés que siga leyendo. Ya lo conocés a ese, que siempre encuentra algo para criticar. Además es un poco vieja. Me parece. Aquí dice "1976".



Sobre el autor...

▪ Nació en el barrio porteño de Palermo en junio de 1920. Poeta y titiritero desde su adolescencia, se inició en la dramaturgia escribiendo obras para títeres. Por aquellos años se incorporó como actor al Teatro La Máscara, uno de los conjuntos más destacados del Movimiento de Teatros Independientes de Buenos Aires. Después de intervenir como actor interpretando varios roles, estrenó en 1949 su primera obra dramática como dramaturgo: *El puente*, dirigida por el mismo. En 1958 tuvo lugar su segundo gran éxito como autor y director con *El Pan de la Locura*. En 1960 se incorporó como profesor en la Escuela Nacional de Arte Escénico de Buenos Aires, de donde fue removido en 1976 por la dictadura que gobernó la Argentina durante el periodo 1976-1983.

▪ Gorostiza participó del documental *País cerrado, teatro abierto* (1990) sobre el movimiento de resistencia cultural de dramaturgos y actores de 1981 conocido como *Teatro Abierto*, un movimiento en favor de la democracia y del arte en tiempos dictatoriales.

Otras obras...

- *Los prójimos* (1966)
- *A qué jugamos* (1968)
- *El lugar* (1970)
- *Los hermanos queridos* (1978)
- *El acompañamiento* (1981)
- *Aeroplanos* (1990)
- *Vuelan las palomas* (1999)
- *La buena gente* (2001)

La soledad en compañía...

Teatro realista y realidad social

La estética realista y las temáticas sociopolíticas han sido una constante en el teatro argentino desde los inicios del siglo xx. Según el historiador y crítico teatral Osvaldo Pellettieri, en la década del 60, nuestro teatro desarrolló una nueva modalidad del realismo teatral denominada "realismo reflexivo" que se caracterizó por poner en escena los **conflictos de los sectores medios** de la sociedad, en su mayoría conformada por los descendientes de aquellos inmigrantes pobres cuyas penurias el sainete había mostrado con tono festivo en los años 20 y 30, quienes con esfuerzo habían logrado un cierto ascenso social pero no el sueño del éxito económico de "hacer l'America". Este conflicto fue llevado al teatro por el dramaturgo Armando Discépolo (1887-1971) en sus grotescos criollos *Mateo* (1923), *Stefano* (1928) y *Relojero* (1934).

El **realismo reflexivo** apostó fuerte a la **identificación** del público con los personajes **antihéroes**, la cotidianeidad y las referencias a los problemas que afectaban a la mayoría de los argentinos. Fue un **teatro militante y comprometido** que se propuso reflejar el lado oscuro de la clase media, sus sueños frustrados, sus falsas expectativas de ascenso social, sus rencores y sus imposibilidades y, al mismo tiempo, enfrentar a sus espectadores con este espejo, a fin de sacudirlos y hacerlos reflexionar sobre sí mismos con la esperanza de lograr una **toma de conciencia**.

El espacio en el realismo reflexivo

Varias décadas después, reaparece un nuevo patio en nuestra escena: el patio del realismo reflexivo. En la obra de Gorostiza se trata de un ámbito deteriorado por "el achique" de la clase media empobrecida, habitado por personajes solitarios e individualistas que no tienen trabajo ni ideales cooperativos de lucha ni deseos de un cambio social. Un patio que metaforiza el conformismo y la **parálisis social** de los sectores medios y contiene una dura crítica a su **falta de compromiso**.

Voces en actividad | Análisis

1. Luego de releer *El patio de atrás*, resolvé las siguientes consignas.

- a. Transcribí situaciones circulares o diálogos reiterativos que ejemplifiquen la incomunicación existente entre los personajes de la obra de Gorostiza.
- b. Enumerá con qué recursos se transmite al espectador la sensación del tiempo circular o detenido.

2. Escribí un texto breve en el que justifiques la pertenencia de *El patio de atrás* a la estética del realismo reflexivo.

rutina
temores
sueños frustrados
seguridad

Gorostiza y el realismo reflexivo

En los primeros años de los 90, nuevos fenómenos sociopolíticos como la globalización económica, la instrumentación de políticas neoliberales, las privatizaciones y el Plan de Convertibilidad llevaron a la clase media a una aparente prosperidad. Sin embargo, el deterioro de la capacidad económica del sector no tardó en manifestarse con la desocupación y la recesión.

En el campo teatral, para dar cuenta de estos procesos, surgieron **nuevas modalidades de teatro** joven o *under*: el teatro de la resistencia, el teatro de la parodia y el cuestionamiento y el teatro de la desintegración. No obstante, el realismo reflexivo siguió firme entre las preferencias del público y de la crítica. Prueba de esta permanencia fue el éxito del estreno de *El patio de atrás* en 1994.

Familia, incomunicación y exilio

La familia y los problemas de incomunicación son una constante en nuestro teatro. En el **conventillo** teatral, la comunicación se encuentra trabada por la coexistencia del español rioplatense y del cocoliche hablado por los inmigrantes. En los **grotescos de Discépolo**, los hijos nacidos en suelo criollo se avergüenzan del habla cocolichera de sus padres y el conflicto generacional se potencia.

En *El patio de atrás*, todos los personajes hablan una misma lengua y tienen un vocabulario y una historia en común; sin embargo, la comunicación entre ellos es escasa y sus diálogos tienden a ser insustanciales y repetitivos. La **incomunicación** se da en el seno de una familia signada por la orfandad. La trágica muerte de la madre y la dolorosa ausencia del padre son los fantasmas que siempre vuelven, por lo que los hermanos han quedado fijados en el pasado y son incapaces de modificar su entorno y sus vidas. Por otro lado, la obra de Gorostiza entabla un diálogo con los oscuros y repudiables sucesos de la última dictadura militar en la Argentina.

Para Tomasito, el menor de los hermanos, la salida ha sido el exilio. A través de este personaje, el dramaturgo introduce la problemática de la emigración, la de aquellos argentinos que debieron abandonar el país huyendo de la dictadura o a causa de las sucesivas crisis económicas.



3. Respondé las siguientes preguntas.

a. ¿Qué recursos escénicos (visuales y sonoros) utiliza el dramaturgo para acentuar la inacción de los hermanos?

b. ¿Qué sentido tienen las siguientes palabras del personaje de la Nena?

NENA.— Claro. Un ruido. Y si una se va a preocupar por todos los ruidos que hay por ahí... (Se aleja, se sienta en su lugar del sector derecho y se pone a tejer frenéticamente).

Años 90

Sobre la época...

En esta década, las nuevas tecnologías contribuyeron a la globalización económica mundial. Además, como consecuencia del auge de la videocasetera y otras tecnologías digitales, en todas las ciudades de nuestro país florecieron los videoclubes, locales que ofrecían todo tipo de películas en alquiler, por día, para ver en el hogar. Este elemento apareció en *El patio de atrás*.

Otros hechos

Literarios Artísticos Políticos

1990

1991

En Argentina, el ministro de economía Domingo Cavallo establece la paridad entre el dólar estadounidense y el peso, que dejó de llamarse "austral".
Se crea el Mercosur.

1992

El uruguayo Mario Benedetti publica *La borra del café*.

1993

Nace la Unión Europea (UE).

1994

Se estrenan las películas *Forrest Gump* y *El rey león*.

1995

El escritor argentino Tomás Eloy Martínez publica su novela *Santa Evita*.

1996

Se disuelve el grupo de rock argentino Soda Stereo.

1997

En Argentina, el radical Fernando de la Rúa es elegido presidente.

1998

1999

2000

del teatro en la Argentina | 97

Inmigración: del teatro al cine

Si el siglo xx se caracterizó por una gran producción teatral relacionada con la inmigración, el siglo xxi le dio un vuelco artístico por el lado de la gran pantalla. La reseña cinematográfica de Josefina Sartora nos acercará a una nueva forma de sainete, y el texto de Nora Parola echará luz sobre la evolución del teatro y su extensión hacia los medios audiovisuales.

20 de julio de 2005

EL ABRAZO PARTIDO

Daniel Burman está abocado a trabajar en su cine el tema de la mentalidad judeo-argentina, y lo hace cada vez mejor. Superando lo que hiciera en *Esperando al Mesías*, en *El abrazo partido* traza un cuadro ultracostumbrista, con distintos personajes muy dibujados, arquetípicos de la colectividad, que no llegan al estereotipo. Un micromundo concentrado en una de las tantas galerías decadentes del Once, donde los comerciantes conforman una familia: todos son buena gente, afuera el mundo no está bien, pero ellos tratan de sobrevivir, adentro (son muy pocas las tomas en exteriores).



Un par de primos hermanos que venden telas, la sexy encargada de un local de internet financiado por su amante, un matrimonio de hermanos coreanos refugiados tras la vidriera de su negocio de feng shui, una agencia de viajes que enmascara una mesa de dinero. Y nada termina de ser lo que parece en ese microcósmos... que es la Argentina. Nos guste o no —y creo que el costumbrismo, como la galería, atrasa varios años—, el libreto está plagado de momentos de humor que recuerdan al mejor Woody Allen pero con color local, y seguramente tendrán buen impacto en el público. La mirada costumbrista de Burman se detiene en el punto justo antes de caer en el sentimentalismo, gracias al guion que coescribió junto a Marcelo Birmajer, narrador cuyos trabajos también se concentran obsesivamente en la realidad judeo-porteña y del barrio del Once. (...)

Todo el elenco es ajustadísimo, desde la luminosa Adriana Aizemberg, quien sabe dar a la madre los matices de seducción y de temura de una mujer madura, pasando por Diego Korol hasta llegar a la veterana Rosita Londner, como la abuela con su inevitable recuerdo del Holocausto, quien después de los títulos y fuera de su personaje nos regala una canción tradicional judía.

Sartora, Josefina. "El abrazo partido". Disponible en: goo.gl/LhQyyI. Acceso: 27 de agosto de 2016.

El cine de Daniel Burman actualiza el sainete y lo sitúa en el barrio de Once a principios de 2000.

Voces en actividad } Reflexión

1. En su crítica de cine, la periodista Josefina Sartora considera que el film de Burman "traza un cuadro ultracostumbrista".

a. Investiga el significado del término *costumbrismo*.

b. Subraya en el texto la opinión de la periodista sobre el costumbrismo y respondé: ¿su valoración es positiva o negativa? ¿Por qué?

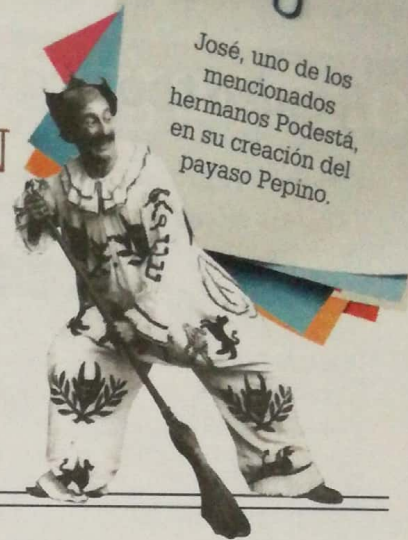
c. Explica el sentido de la siguiente afirmación: "La mirada costumbrista de Burman se detiene en el punto justo antes de caer en el sentimentalismo".

2. Indica qué significa la analogía establecida por Sartora entre la galería del barrio de Once y la Argentina.

3. ¿Qué similitudes encontrás entre las obras leídas en este capítulo y la película de Burman?

LA IMAGEN DE LA INMIGRACIÓN EN EL TEATRO ARGENTINO EN MOMENTOS DE CRISIS ECONÓMICAS Y POLÍTICAS

NORA PAROLA



José, uno de los mencionados hermanos Podestá, en su creación del payaso Pepino.

(...) El proceso de migración "al revés" se da como resultado de las crisis económicas y el éxodo involuntario provocado por las dictaduras de los sesenta y los setenta. En la década siguiente dos piezas marcarán este tipo de enfoque. *Gris de ausencia* sobresale por su temática y por su representación en el ciclo de Teatro Abierto 81, evento fundamental en relación con el período histórico conocido como "el Proceso". *Made in Lanús* aparece también en los ochenta, pero ya en democracia; se populariza esencialmente a partir de los noventa, cuando el país vuelve a sentir los efectos de emigración masiva. (...) El lugar que ocupan los diferentes personajes según su origen implicaría otro punto de referencia importante en cuanto a la migración. (...) Al hablar de los vecinos del conventillo, se los denominaba utilizando palabras del lunfardo —jerga local— como tanos (italianos), gallegos (españoles), rusos (judíos, polacos, rusos), turcos (armenios, árabes de Medio Oriente). Formaban parte de la clase baja o media emergente, con aspiraciones de ascenso social. La primera mitad del siglo muestra más bien el fracaso o frustración de esta inmigración. (...) Sin embargo, hay ciertas comunidades que no comparten el mismo estigma que las precedentes, como es el caso de la francesa y la inglesa. (...) El lugar ocupado por los ingleses en el imaginario teatral es mucho más definido. (...) Al igual que los norteamericanos, serán siempre los invasores, los usurpadores, los explotadores. (...) Estos ejemplos son los calificados como tradicionales, comunidades que se encuentran en el país desde hace mucho tiempo, asimilados y parte del paisaje cultural nacional. Falta definir la presencia o ausencia de las últimas masas migratorias como la latinoamericana (bolivianos, peruanos, paraguayos), asiática (coreanos, chinos) o de Europa del Este. Diferentes hipótesis son posibles. En el caso sudamericano, se lo relacionaría con el nivel socioeconómico alcanzado ya que, a pesar de haberse integrado plenamente al mundo laboral, su acceso al sistema educativo y cultural, salvo excepciones, es relativo. (...) En el caso asiático, estos grupos tienden a quedarse en comunidades cerradas, manteniendo la lengua de origen e integrándose relativamente poco a la realidad nacional, aunque la sufren de igual manera que el resto de los argentinos.

El siglo diecinueve marcó los inicios del personaje encarnando al extranjero en el circo (Hermanos Podestá, Pepino el Breve) y luego en el sainete. El siglo veintiuno trae sus características propias. Los avances tecnológicos logrados hacen que el cine haya suplantado al teatro en las opciones culturales o simplemente de ocio. En Argentina, este nuevo arte ha otorgado ya su lugar al inmigrante, o, dígame más concretamente, este mismo se ha ganado su propio espacio a través de la participación cotidiana en la vida pública. Se puede nombrar, entre otros, las películas *El abrazo partido* o *Bolivia*, donde pululan inmigrantes o descendientes de inmigrantes "antiguos" y "actuales". Así se continúa con la tradición, estos aportes migratorios siguen renovando la sociedad argentina y, al incorporarse su imagen en el mundo cultural, se confirma su presencia y su importancia.

Parola, Nora. "La imagen de la inmigración en el teatro argentino en momentos de crisis económicas y políticas". Disponible en: goo.gl/n5lTNr. Acceso: 27 de agosto de 2016.

Voces en actividad } Reflexión

4. Respondé las siguientes preguntas.

- ¿Cuáles son, según la autora, las causas del proceso de migración al revés en nuestro país?
- ¿Cuáles son las comunidades extranjeras no estigmatizadas en el teatro? ¿Cuáles pueden ser las causas de este fenómeno?
- ¿Cómo son representados los inmigrantes de origen estadounidense?

5. Redactá tu punto de vista sobre esta frase: "Estos aportes migratorios siguen renovando la sociedad argentina y, al incorporarse su imagen en el mundo cultural, se confirma su presencia y su importancia".

Repaso teórico

1. Según los textos analizados, completá en tu carpeta un cuadro de doble entrada como el que sigue.

	EL PATIO SAINETERO	EL PATIO REALISTA
CARACTERÍSTICAS DEL ESPACIO ESCÉNICO SEGÚN LAS ACOTACIONES		
ACTIVIDADES QUE SE LLEVAN A CABO EN ESE ÁMBITO		
PERSONAJES QUE LO HABITAN		
METÁFORA SOCIAL		

2. Escribí una entrada de enciclopedia para cada uno de los siguientes conceptos.

- Sainete.
- Realismo reflexivo.

Desde la imagen

3. Luego de ver la película *Un cuento chino* (2011), resolvé las siguientes consignas.

- Explicá las razones por las que Jun, un joven chino, viaja a nuestro país.
- Enumerá las situaciones en las que el ferretero Roberto y el joven Jun logran comunicarse sin palabras.
- Respondé las siguientes preguntas.
 - ¿Quién oficia de intérprete entre Jun y Roberto?
 - ¿Qué logran entender ambos a través de este improvisado traductor?
 - ¿Qué efectos positivos tienen para Jun y para Roberto las experiencias que comparten?
- Conversá con tus compañeros acerca del siguiente tema: según la propuesta de la película, ¿los argentinos integramos a los extranjeros o los discriminamos?



Otras miradas, otras voces

4. El motivo del patio no solo está presente en el discurso teatral: también puede encontrarse en producciones audiovisuales (como en la serie televisiva mexicana *El chavo del ocho*, donde numerosas escenas tienen lugar en el patio de la vecindad) y en otras artes como la música (por ejemplo, en muchas letras de tangos).

- Investigá sobre los orígenes del tango en nuestro país y sobre las características de esta danza porteña.
- Buscá letras de tangos en las que esté presente el motivo del patio.
- En cada texto, explicá cómo se nombra al patio y con qué sentimientos se lo asocia (amor, nostalgia, emoción, etcétera).
- Ahora, organizá la información para exponerla oralmente a tus compañeros. Podés acompañar la exposición con imágenes, audios, videos, cuadros u otros materiales que consideres pueden ayudarte.

Creación colectiva

5. Formen pequeños grupos para elegir e investigar un suceso histórico o periodístico que involucre personas en proceso de inmigración o emigración. Este será el punto de partida para escribir una escena teatral. Para ello, sigan las siguientes consignas.

- La escena debe transcurrir en un patio. Por lo tanto, conversen y acuerden las características de la escenografía, la iluminación y el sonido del patio donde transcurrirá la acción dramática.
- Luego, definan los personajes que intervendrán y sus rasgos más característicos. Por lo menos uno de ellos deberá ser inmigrante.
- Según las decisiones tomadas, en una hoja aparte, escriban las acotaciones iniciales, describan el patio imaginario y armen la lista de personajes participantes con sus vínculos.
- Redacten el primer borrador de la escena. Tengan en cuenta que debe respetar la siguiente estructura:

equilibrio • ruptura del equilibrio • nuevo equilibrio

- Lean lo escrito como si fueran actores y actrices que juegan las voces y la gestualidad. Luego, hagan los ajustes necesarios para elaborar la versión definitiva en un procesador de textos.
- Con el fin de socializar las producciones con todo el grupo, pueden representarlas en el aula o filmarlas en video y proyectarlas.

La parodia de un género

El policial argentino



» Ficha policial basada en el sistema dactiloscópico, creado por Juan Vucetich en 1891.

La voz de la imagen en tres preguntas

1. ¿Con qué objetivo fueron tomadas las huellas de la ficha que aparece en esta página?
2. ¿Qué relación podría establecerse entre las huellas y la fotografía?
3. ¿Quién podría ser la persona retratada en la fotografía?

La voz de un experto en una definición

Según Daniel Link, "el contenido social originario de las historias detectivescas es la difuminación de las huellas de cada uno en la multitud de la gran ciudad".

4. ¿Cómo pueden relacionar "la difuminación de las huellas de cada uno en la multitud" con la imagen de arriba?

La voz de la calle en una frase

"Es un lince, lo saca todo de una". Por analogía con el gran sentido de la vista de estos animales, coloquialmente se denomina *lince* a las personas muy observadoras, astutas, perspicaces.

5. ¿Qué otras palabras se utilizan para referirse a quienes ven lo que no todos ven?

Tu propia voz en dos consignas

6. Expliquen de qué modo podrían relacionarse los conceptos *lince* y *huellas*.
7. Enuncien una situación en la que aparezcan ambos conceptos.

Las doce figuras del mundo

Honorio Bustos Domecq*

Condenado a prisión por un crimen que no cometió, don Isidro Parodi recibe en su celda a todas las personas que precisan resolver crímenes. A pesar de que no puede salir a inspeccionar la escena del crimen, su razonamiento superior le permite deducir la verdad a partir de los relatos que le cuentan sus visitantes.

I

El Capricornio, el Acuario, los Peces, el Carnero, el Toro, pensaba Aquiles Molinari, dormido. Después, tuvo un momento de incertidumbre. Vio la Balanza, el Escorpión. Comprendió que se había equivocado; se despertó temblando.

El sol le había calentado la cara. En la mesa de luz, encima del Almanaque Bristol y de algunos números de *La Fija*, el reloj despertador *Tic Tac* marcaba las diez menos veinte. Siempre repitiendo los signos, Molinari se levantó. Miró por la ventana. En la esquina estaba el desconocido.

(...)

Hace catorce años, el carnicero Agustín R. Bonorino, que había asistido al corso de Belgrano disfrazado de cocoliche, recibió un mortal botellazo en la sien. Nadie ignoraba que la botella de Bilz que lo derribó había sido esgrimida por uno de los muchachos de la barra de Pata Santa. Pero como Pata Santa era un precioso elemento electoral, la policía resolvió que el culpable era Isidro Parodi, de quien algunos afirmaban que era ácrata,* queriendo decir que era espiritista. En realidad, Isidro Parodi no era ninguna de las dos cosas: era dueño de una barbería en el barrio Sur y había cometido la imprudencia de alquilar una pieza a un escribiente de la comisaría 8, que ya le debía un año. Esa conjunción de circunstancias adversas selló la suerte de Parodi: las declaraciones de los testigos (que pertenecían a la barra de Pata Santa) fueron unánimes; el juez lo condenó a veintiún años de reclusión. La vida sedentaria había influido en el homicida de 1919: hoy era un hombre cuarentón, sentencioso, obeso, con la cabeza afeitada y ojos singularmente sabios. Esos ojos, ahora, miraban al joven Molinari.

—¿Qué se le ofrece, amigo?

Su voz no era excesivamente cordial, pero Molinari sabía que las visitas no le desagradaban. Además, la

posible reacción de Parodi le importaba menos que la necesidad de encontrar un confidente y un consejero. Lento y eficaz, el viejo Parodi cebaba un mate en un jarrito celeste. Se lo ofreció a Molinari. Este, aunque muy impaciente por explicar la aventura irrevocable que había trastornado su vida, sabía que era inútil querer apresurar a Isidro Parodi; con una tranquilidad que lo asombró, inició un diálogo trivial sobre las carreras, que son pura trampa y nadie sabe quién va a ganar. Don Isidro no le hizo caso; volvió a su rencor predilecto: se despachó contra los italianos, que se habían metido en todas partes, no respetando tan siquiera la Penitenciaría Nacional.

—Ahora está llena de extranjeros de antecedentes de lo más dudosos y nadie sabe de dónde vienen.

Molinari, fácilmente nacionalista, colaboró en esas quejas y dijo que él ya estaba harto de italianos y drusos,* sin contar los capitalistas ingleses que habían llenado el país de ferrocarriles y frigoríficos. Ayer no más entró en la Gran Pizzería Los Hinchas y lo primero que vio fue un italiano.

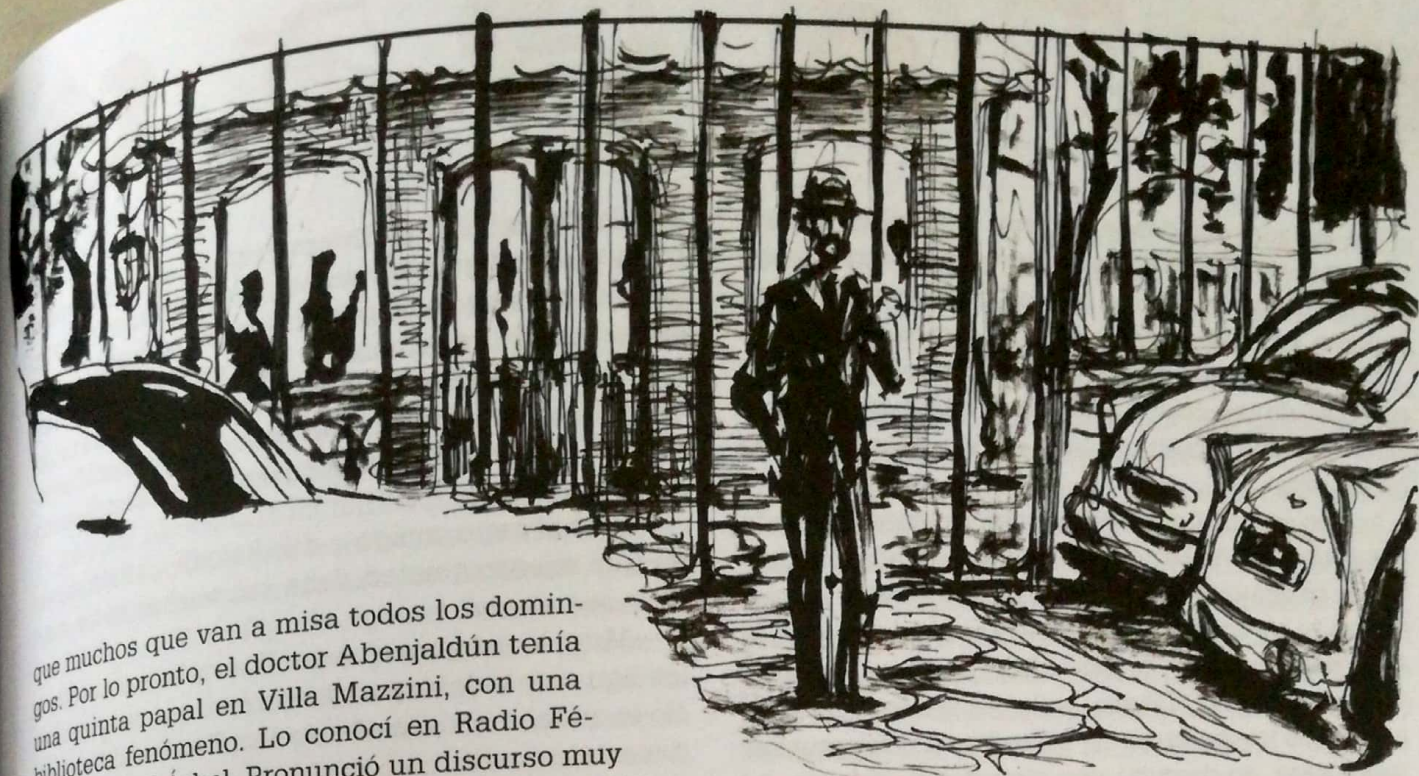
—¿Es un italiano o una italiana lo que lo tiene mal?

—Ni un italiano ni una italiana —dijo sencillamente Molinari—. Don Isidro, he matado a un hombre.

(...)

“Créame, yo soy un muchacho moderno, un hombre de mi época; he vivido, pero también me gusta meditar”.

“Créame, yo soy un muchacho moderno, un hombre de mi época; he vivido, pero también me gusta meditar. Comprendo que ya hemos superado la etapa del materialismo; las comuniones y la aglomeración de gente del Congreso Eucarístico me han dejado un rastro imborrable. Como usted decía vez pasada, y, créame, la sentencia no ha caído en saco roto, hay que despejar la incógnita. Mire, los laquies y los yoguis, con sus ejercicios respiratorios y sus macanas, saben una porción de cosas. Yo, como católico, renuncié al centro espiritista Honor y Patria, pero he comprendido que los drusos forman una colectividad progresista y están más cerca del misterio



que muchos que van a misa todos los domingos. Por lo pronto, el doctor Abenjaldún tenía una quinta papal en Villa Mazzini, con una biblioteca fenómeno. Lo conocí en Radio Fénix, el Día del Árbol. Pronunció un discurso muy conceptual,* y le gustó un sueltito* que yo hice y que alguien le mandó. Me llevó a su casa, me pres-
tó libros serios y me invitó a la fiesta que daba en la quinta; falta elemento femenino, pero son torneos de cultura, yo le prometo. Algunos dicen que creen en ídolos, pero en la sala de actos hay un toro de metal que vale más que un tramway. Todos los viernes se reúnen alrededor del toro los akils, que son, como quien dice, los iniciados.* Hace tiempo que el doctor Abenjaldún quería que me iniciaran; yo no podía negarme, me convenía estar bien con el viejo y no solo de pan vive el hombre. Los drusos son gente muy cerrada y algunos no creían que un occidental fuera digno de entrar en la cofradía.* Sin ir más lejos, Abul Hasán, el dueño de la flota de camiones para carne en tránsito, había recordado que el número de electos es fijo y que es ilícito hacer conversos; también se opuso el tesorero Izedín; pero es un infeliz que se pasa el día escribiendo, y el doctor Abenjaldún se reía de él y de sus libritos. Sin embargo, esos reaccionarios, con sus anticuados prejuicios, siguieron el trabajo de zapa y no trepido en afirmar que, indirectamente, ellos tienen la culpa de todo.

"El 11 de agosto recibí una carta de Abenjaldún, anunciándome que el 14 me someterían a una prueba un poco difícil, para la cual tenía que prepararme".

—¿Y cómo tenía que prepararse? —inquirió Parodi.

—Y, como usted sabe, tres días a té solo, aprendiendo los signos del zodiaco, en orden, como están en el Almanaque Bristol.

(...)

"Frente a la quinta había una fila de coches; la casa tenía más luces que un velorio y desde lejos se oía el rumor de la gente. Abenjaldún estaba esperándome en el portón.

"Lo noté envejecido. Yo lo había visto muchas veces de día; recién esa noche me di cuenta que se parecía un poco a Repetto, pero con barba. Ironías de la suerte, como quien dice: esa noche, que me tenía loco el examen, voy y me fijo en ese disparate. Fuimos por el camino de ladrillos que rodea la casa, y entramos por los fondos. En la secretaría estaba Izedín, del lado del archivo.

(...)

"Izedín estaba nervioso. Yo descubrí en seguida el porqué: había vuelto a la carga con su literatura. En la mesa había un enorme paquete de libros. El doctor, preocupado con mi examen, quería zafarse de Izedín, y le dijo:

"—Pierda cuidado. Esta noche leeré sus libros.

"Ignoro si el otro le creyó; fue a ponerse la túnica para entrar en la sala de actos; ni siquiera me echó una mirada.

"En cuanto nos quedamos solos, el doctor Abenjaldún me dijo:

"—¿Has ayunado con fidelidad, has aprendido las doce figuras del mundo?

.....
Honorio Bustos Domecq. Escritor de relatos policiales creado por Adolfo Bioy Casares y Jorge L. Borges.
ácrata. Anarquista, que niega la necesidad de la existencia de cualquier tipo de autoridad.
druso. Miembro de una minoría religiosa proveniente de Siria, Libano, Jordania e Israel.
conceptuoso. Sentencioso, lleno de conceptos.
suelto. Escrito inserto en un periódico sin extensión ni contenido de importancia.
iniciado. Quien comparte el conocimiento de algo reservado a un grupo religioso o intelectual.
cofradía. Gremio que persigue un determinado fin.



"Le aseguré que desde el jueves a las diez (esa noche, en compañía de algunos tigres de la nueva sensibilidad, había cenado una buseca liviana y un pesceto al horno, en el Mercado de Abasto) estaba a té solo.

"Después Abenjaldún me pidió que le recitara los nombres de las doce figuras. Los recité sin un solo error; me hizo repetir esa lista cinco o seis veces. Al fin me dijo:

"—Veo que has acatado las instrucciones. De nada te valdrian, sin embargo, si no fueras aplicado y valiente. Me consta que lo eres; he resuelto desoir a los que niegan tu capacidad: te someteré a una sola prueba, la más desamparada y la más difícil. Hace treinta años, en las cumbres del Libano, yo la ejecuté con felicidad; pero antes los maestros me concedieron otras pruebas más fáciles: yo descubrí una moneda en el fondo del mar, una selva hecha de aire, un cáliz en el centro de la tierra, un alfanje condenado al Infierno. Tú no buscarás cuatro objetos mágicos; buscarás a los cuatro maestros que forman el velado tetrágono* de la Divinidad. Ahora, entregados a piadosas tareas, rodean el toro de metal; rezan con sus hermanos, los akils, velados* como ellos; ningún indicio los distingue, pero tu corazón los reconocerá. Yo te ordenaré que traigas a Yusuf; tú bajarás a la sala de actos imaginando en su orden preciso las figuras del cielo; cuando llegues a la última figura, la de los Peces, volverás a la primera, que es Aries, y así, continuamente; darás tres vueltas alrededor de los akils y tus pasos te llevarán a Yusuf, si no has alterado el orden de las figuras. Le dirás: "Abenjaldún te llama", y lo traerás aquí. Después te ordenaré que traigas al segundo maestro; luego al tercero, luego al cuarto.

"Felizmente, de tanto leer y releer el Almanaque Bristol, las doce figuras se me habían quedado grabadas; pero basta que a uno le digan que no se equivoque, para que tema equivocarse. No me acobardé, le aseguro, pero tuve un presentimiento. Abenjaldún me estrechó la mano, me dijo que sus plegarias me acompañarían, y bajé la escalera que da a la sala de actos. Yo estaba muy atareado con las figuras; además esas espaldas blancas, esas cabezas agachadas, esas máscaras lisas y ese toro sagrado que yo no había visto nunca de cerca me tenían inquieto. Sin embargo, di mis tres vueltas como la gente, y me encontré detrás de un ensabanado*, que me pareció igual a todos los otros; pero, como estaba imaginando las figuras del zodiaco, no tuve tiempo de pensar, y le dije: "Abenjal-

"Felizmente, de tanto leer y releer el Almanaque Bristol, las doce figuras se me habían quedado grabadas; pero basta que a uno le digan que no se equivoque, para que tema equivocarse".

dún lo llama". El hombre me siguió; siempre imaginándome las figuras, subimos la escalera, y entramos en la secretaría. Abenjaldún estaba rezando; lo hice entrar a Yusuf al archivo, y casi en seguida volvió y me dijo: "Trae ahora a Ibrahim". Volví a la sala de actos, di mis tres vueltas, me paré detrás de otro ensabanado y le dije: "Abenjaldún lo llama". Con él volví a la secretaría".

—Pare el carro, amigo —dijo Parodi—. ¿Está seguro de que mientras usted daba sus vueltas nadie salió de la secretaría?

—Mire, le aseguro que no. Yo estaba muy atento a las figuras y todo lo que quiera, pero no soy tan sonso. No le quitaba el ojo a esa puerta. Pierda cuidado: nadie entró ni salió.

"Abenjaldún tomó del brazo a Ibrahim y lo llevó al archivo; después me dijo: "Trae ahora a Izedín". Cosa rara, don Isidro, las dos primeras veces había tenido confianza en mí; esta vuelta estaba acobardado. Bajé, caminé tres veces alrededor de los drusos y volví con Izedín. Yo estaba cansadísimo: en la escalera se me nubló la vista, cosas del riñón; todo me pareció distinto, hasta mi compañero. El mismo Abenjaldún, que ya me tenía tanta fe que en lugar de rezar se había puesto a jugar al solitario, se lo llevó a Izedín al archivo, y me dijo, hablándome como un padre:

"—Este ejercicio te ha rendido. Yo buscaré al cuarto iniciado, que es Jalil.

"La fatiga es el enemigo de la atención, pero en cuanto salió Abenjaldún me prendí a los barrotes de la galería

y me puse a espiarlo. El hombre dio sus tres vueltas lo más chato, agarró de un brazo a Jalil y se lo trajo para arriba. Ya le dije que el archivo no tiene más puerta que la que da a la secretaría. Por esa puerta entró Abenjaldún con Jalil; en seguida salió con los cuatro drusos velados; me hizo la señal de la cruz, porque son gente muy devota; después les dijo en criollo que se quitaran los velos; usted dirá que es pura fábula, pero ahí estaban Izedín, con su cara de extranjero, y Jalil, el subgerente de La Formal, y Yusuf, el cuñado del que es gangoso, e Ibrahim, pálido como un muerto y barbudo, el socio de Abenjaldún, usted sabe. ¡Ciento cincuenta drusos iguales y ahí estaban los cuatro maestros!

"El doctor Abenjaldún casi me abrazó; pero los otros, que son personas refractarias a la evidencia, y llenas de supersticiones y agüerías*, no dieron su brazo

a tercer y se le enojaron en druso. El pobre Abenjaldún quiso convencerlos, pero al fin tuvo que ceder. Dijo que me sometería a otra prueba, difficilísima, pero que en esa prueba se jugaría la vida de todos ellos y tal vez la suerte del mundo. Continuó:

—Te vendaremos los ojos con este velo, pondremos en tu mano derecha esta larga caña, y cada uno de nosotros se ocultará en algún rincón de la casa o de los jardines. Esperarás aquí hasta que el reloj dé las doce; después nos encontrarás sucesivamente, guiado por las figuras. Esas figuras rigen el mundo; mientras dure el examen, te confiamos el curso de las figuras: el cosmos estará en tu poder. Si no alteras el orden del zodiaco, nuestros destinos y el destino del mundo seguirán el curso prefijado; si tu imaginación se equivoca, si después de la Balanza imaginas el León y no el Escorpión, el maestro a quien buscas perecerá y el mundo conocerá la amenaza del aire, del agua y del fuego.

“Todos dijeron que sí, menos Izedín, que había ingerido tanto salame que ya se le cerraban los ojos y que estaba tan distraído que al irse nos dio la mano a todos, uno por uno, cosa que no hace nunca.

“Me dieron una caña de bambú, me pusieron la venda y se fueron. Me quedé solo. Qué ansiedad la mía: imaginarme las figuras, sin alterar el orden; esperar las campanadas que no sonaban nunca; el miedo que sonaran y echar a andar por esa casa, que de golpe me pareció interminable y desconocida. Sin querer pensé en la escalera, en los descansos, en los muebles que habría en mi camino, en los sótanos, en el patio, en las claraboyas, qué sé yo. Empecé a oír de todo: las ramas de los árboles del jardín, unos pasos arriba, los drusos que se iban de la quinta, el arranque del viejo Issota de Abd-el-Melek: usted sabe, el que se ganó la rifa del aceite Raggio. En fin, todos se iban y yo me quedaba solo en el caserón, con esos drusos escondidos quién sabe dónde. Ahí tiene, cuando sonó el reloj me llevé un susto.

“(…) Me pareció que me miraban todos los ojos de los cuadros al óleo —usted se reirá, tal vez; mi hermana siempre dice que tengo algo de loco y de poeta—. Pero no me dormí y en seguida lo descubrí a Abenjaldún: estiré el brazo y ahí estaba. Sin mayor dificultad, encontramos la escalera, que estaba mucho más cerca de lo que yo imaginaba, y ganamos la secretaría. En el trayecto no dijimos ni una sola palabra. Yo estaba ocupado con las figuras. Lo dejé y salí a buscar otro druso. En eso oí como una risa ahogada. Por primera vez tuve una duda: llegué a pensar que se reían de mí. En seguida oí un grito. Yo juraría que no

me equivoqué en las imágenes; pero, primero con la rabia y después con la sorpresa, tal vez me haya confundido. Yo nunca niego la evidencia. Me di vuelta y tanteando con la caña entré en la secretaría. Tropecé con algo en el suelo. Me agaché. Toqué el pelo con la mano. Toqué una nariz, unos ojos. Sin darme cuenta de lo que hacía, me arranqué la venda.

“Abenjaldún estaba tirado en la alfombra, tenía la boca toda babosa y con sangre; lo palpé; estaba calentito todavía, pero ya era cadáver. En el cuarto no había nadie. Vi la caña, que se me había caído de la mano; tenía sangre en la punta. Recién entonces comprendí que yo lo había matado. Sin duda, cuando oí la risa y el grito, me confundí un momento y cambié el orden de las figuras: esa confusión había costado la vida de un hombre. Tal vez la de los cuatro maestros... Me asomé a la galería y los llamé. Nadie me contestó. Aterrado, huí por los fondos, repitiendo en voz baja el Carnero, el Toro, los Gemelos, para que el mundo no se viniera abajo. En seguida llegué a la tapia y eso que la quinta tiene tres cuartos de manzana; siempre el Tullido Ferrarotti me sabía decir que mi porvenir estaba en las carreras de medio fondo. Pero esa noche fui una revelación en salto en alto. De un saque salvé la tapia, que tiene casi dos metros; cuando estaba levantándome de la zanja y sacándome una porción de cascotes de botella que se me habían incrustado por todos lados, empecé a toser con el humo. De la quinta salía un humo negro y espeso como lana de colchón. Aunque no estaba entrenado, corrí como en mis buenos tiempos; al llegar a Rosetti me di vuelta: había una luz como de 25 de Mayo en el cielo, la casa estaba ardiendo. ¡Ahí tiene lo que puede significar un cambio en las figuras!

(...)

“A mí no me asusta el trabajo, pero desde entonces no he vuelto al diario ni a las Obras, y ando con el ánimo por el suelo. A los dos días me vino a visitar un señor muy afable,* que me interrogó sobre mi participación en la compra de escobillones y trapos de rejilla para la cantina del personal del corralón de la calle Bucarelli; después cambió de tema y habló de las colectividades extranjeras y se interesó

tetrágono. Polígono de cuatro ángulos y cuatro lados.
velado. Cubierto con un velo, un manto que cubre el rostro.

ensabanado. Persona escondida detrás de una sábana.
agüerías. Presagios, señales de un acontecimiento predestinado.

afable. Agradable y dulce en el trato.

especialmente en la siriolibanesa. Prometió, sin mayor seguridad, repetir la visita. Pero no volvió. En cambio, un desconocido se instaló en la esquina y me sigue con sumo disimulo por todos lados. Yo sé que usted no es hombre de dejarse enredar por la policía ni por nadie. Sálveme, don Isidro, ¡estoy desesperado!"

—Yo no soy brujo ni ayunador para andar resolviendo adivinanzas. Pero no te voy a negar una manita. Eso sí, con una condición. Prométeme que me vas a hacer caso en todo.

—Como usted diga, don Isidro.

—Muy bien. Vamos a empezar en seguida. Decí en orden las figuras del almanaque.

—El Carnero, el Toro, los Gemelos, el Cangrejo, el León, la Virgen, la Balanza, el Escorpión, el Sagitario, el Capricornio, el Acuario, los Peces.

—Muy bien. Ahora decílos al revés.

Molinari, pálido, balbuceó:

—El Ronecar, el Roto...

—Salí de ahí con esas compadraditas.* Te digo que cambies el orden, que digas de cualquier modo las figuras.

—¿Que cambie el orden? Usted no me ha entendido, don Isidro, eso no se puede...

—¿No? Decí la primera, la última y la penúltima.

Molinari, aterrado, obedeció. Después miró a su alrededor.

—Bueno, ahora que te has sacado de la cabeza esas fantasías, te vas para el diario. No te hagas mala sangre.

Mudo, redimido, aturdido, Molinari salió de la cárcel. Afuera, estaba esperándolo el otro.

II

(...)

Una mañana de lluvia, Molinari tomó el ómnibus en la esquina de Humberto I. Cuando bajó en Palermo bajó también el desconocido, que había pasado de los anteojos a la barba rubia...

Parodi, como siempre, lo recibió con cierta sequedad; tuvo el tino de no aludir al misterio de Villa Mazzini: habló, tema habitual en él, de lo que puede hacer el hombre que tiene un sólido conocimiento de la baraja. Evocó la memoria tutelar del Lince Rivarola, que recibió un sillazo en el momento mismo de extraer un segundo as de espadas de un dispositivo especial que tenía en la manga. Para complementar esa anécdota, extrajo de un cajón un mazo grasiento, lo hizo barajar por Molinari y le pidió que extendiera los naipes sobre la mesa, con las figuras para abajo. Le dijo:

—Amiguito, usted que es brujo, le va a dar a este pobre anciano el cuatro de copas.

Molinari balbuceó:

—Yo nunca he pretendido ser brujo, señor. Usted sabe que yo he cortado toda relación con esos fanáticos.

—Has cortado y has barajado; dame en seguidita el cuatro de copas. No tengas miedo; es la primera carta que vas a agarrar.

Trémulo,* Molinari extendió la mano, tomó una carta cualquiera y se la dio a Parodi.

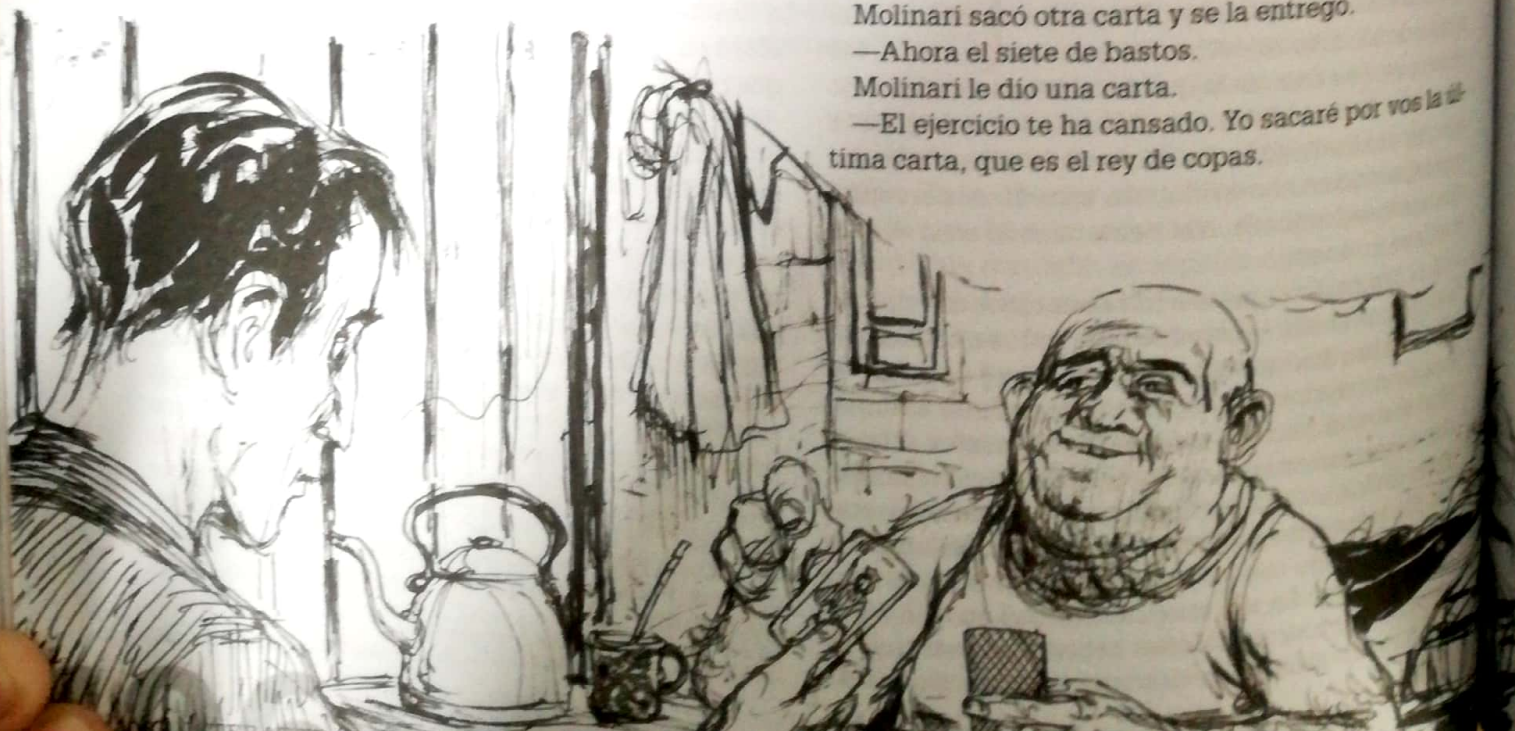
Este la miró y dijo:

—Sos un tigre. Ahora me vas a dar la sota de espadas. Molinari sacó otra carta y se la entregó.

—Ahora el siete de bastos.

Molinari le dio una carta.

—El ejercicio te ha cansado. Yo sacaré por vos la última carta, que es el rey de copas.



Tomó, casi con negligencia, una carta y la agregó a las tres anteriores. Después le dijo a Molinari que las diera vuelta. Eran el rey de copas, el siete de bastos, la sota de espadas y el cuatro de copas.

—No abras tanto los ojos —dijo Parodi—. Entre todos esos naipes iguales hay uno marcado; el primero que te pedi pero no el primero que me diste. Te pedi el cuatro de copas, me diste la sota de espadas; te pedi la sota de espadas, me diste el siete de bastos; te pedi el siete de bastos y me diste el rey de copas; dije que estabas cansado y que yo mismo iba a sacar el cuarto naipe, el rey de copas. Saqué el cuatro de copas, que tiene estas pintitas negras.

Abenjaldún hizo lo mismo. Te dijo que buscaras el druso número 1, vos le trajiste el número 2; te dijo que trajeras el 2, vos le trajiste el 3; te dijo que trajeras el 3, vos le trajiste el 4; te dijo que iba a buscar el 4 y trajo el 1. El 1 era Ibrahim, su amigo íntimo. Abenjaldún podía reconocerlo entre muchos... Esto les pasa a los que se meten con extranjeros. Vos mismo me dijiste que los drusos son una gente muy cerrada. Decías bien, y el más cerrado de todos era Abenjaldún, el decano de la colectividad. A los otros les bastaba desairar a un criollo; él quiso tomarlo para risa. Te dijo que fueras un domingo y vos mismo me dijiste que el viernes era el día de sus misas; para que estuvieras nervioso, te hizo tres días a puro té y Almanaque Bristol; encima te hizo caminar no sé cuántas cuadras; te largó a una función de drusos ensabanados y, como si el miedo fuera poco para confundirte, inventó el asunto de las figuras del almanaque. El hombre estaba de bromas; todavía no

había revisado (ni revisaría nunca) los libros de contabilidad de Izedín; de esos libros hablaban cuando vos entraste; vos creíste que hablaban de novelitas y de versos. Quién sabe qué manejos había hecho el tesoro; lo cierto es que mató a Abenjaldún y quemó la casa, para que nadie viera los libros. Se despidió de ustedes, les dio la mano —cosa que no hacía nunca—, para que dieran por sentado que se había ido. Se escondió por ahí cerca, esperó que se fueran los otros, que ya estaban hartos de la broma, y cuando vos, con la caña y la venda, estabas buscándolo a Abenjaldún, volvió a la secretaría. Cuando volviste con el viejo, los dos se rieron de verte caminando como un cieguito. Saliste a buscar un segundo druso; Abenjaldún te siguió para que volvieras a encontrarlo y te hicieras cuatro viajes a puro golpe, trayendo siempre la misma persona. El tesorero, entonces, le dio una puñalada en la espalda: vos oíste su grito. Mientras volvías a la pieza, tanteando, Izedín huyó, prendió fuego a los libros. Luego, para justificar que hubieran desaparecido los libros, prendió fuego a la casa.

Bioy Casares, Adolfo y Jorge Luis Borges.
"Las doce figuras del mundo", en *Seis problemas para don Isidro Parodi*, Buenos Aires, Emecé, 1984.

compadrad. Canchereada, hablar o actuar haciendo ostentación de las propias cualidades.
trémulo. Que tiembla o cuyo movimiento se parece al temblor.



Voces en actividad } Comprensión

1. Indicá cuál de los siguientes motivos responde mejor la pregunta "¿Con qué fin Molinari fue sometido a la prueba de iniciación?"

- ☐ Para formar parte de la comunidad drusa.
- ☐ Para hacerle una broma.
- ☐ Para encubrir el asesinato de Abenjaldún.

2. Identificá cuántos narradores hay en el cuento y luego respondé las siguientes preguntas.

- a. ¿Por qué "Las doce figuras..." es un relato enmarcado?
- b. ¿Qué personajes, además de estar adentro de la historia, también narran algo que pasó?
- c. ¿Qué relación hay entre los personajes-narradores y por qué se transmiten esos relatos?

3. Releé la explicación de don Isidro Parodi al final del cuento y señalá qué indicios del relato de Molinari le permitieron resolver el enigma.

- a. Revisá el relato de Molinari e identificá qué elementos no están relacionados con la resolución del crimen.
- b. Seleccioná el indicio central en la resolución del caso según tu punto de vista.

4. Respondé las siguientes preguntas.

- a. ¿Por qué Parodi lo obliga a Molinari a decir las figuras en un orden diferente al final de la segunda parte?
- b. Al comienzo de la segunda parte, Molinari dice que ya no cree en las falsedades de los drusos. ¿Estás de acuerdo? Extraé del cuento una cita que fundamente tu postura.



Sobre el autor...

Jorge Luis Borges (Buenos Aires, 1899 - Ginebra, 1986) y Adolfo Bioy Casares (Buenos Aires, 1914-1999)

■ Honorio Bustos Domecq es un autor ficticio inventado por Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares. Con este seudónimo, Borges y Bioy publicaron numerosos cuentos policiales que se encuentran reunidos en cuatro libros, editados entre 1942 y 1977. Sin embargo, resultaría injusto limitar su figura a la simple suma de las dos partes. Bustos Domecq posee un estilo llamativamente propio y muy diferente del de sus creadores. Difícilmente podríamos encontrar el tono socarrón y paródico de sus relatos en el autor de *Ficciones* o en el de *La invención de Morel*.

■ Durante la década del 40, Borges y Bioy integraban un grupo de intelectuales congregados alrededor de Victoria Ocampo, escritora y editora de la revista *Sur*. El proyecto de *Sur* consistía en la construcción de una cultura argentina en un sentido cosmopolita, en diálogo con las ideas europeas y enmarcada en la literatura universal. El policial inglés fue uno de los principales intereses de la publicación. También durante esos años, Borges y Bioy Casares dirigieron la colección *El séptimo círculo* en la que se tradujeron y difundieron célebres títulos de la literatura policial universal.

Un género bajo la lupa...

El policial en la Argentina

La introducción del género policial en la Argentina se puede remontar hasta la publicación del cuento "La pesquisa" del escritor franco-argentino Paul Groussac, director de la Biblioteca Nacional a fines del siglo XIX y habitué de las novedades de la literatura europea de entonces. El relato —publicado en 1884 con otro título y, luego, en 1889 en la revista *La Biblioteca*— plantea un crimen alrededor de una pequeña fortuna. Un investigador deberá resolver el caso a partir de deducciones lógicas y de su ingenio.

Más allá de ese precursor y de otros textos aislados, no podemos hablar de un desembarco definitivo del género hasta la década del 40. Gracias a las numerosas intervenciones de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, el género policial se convirtió en un componente central de la literatura argentina. Los autores detrás de Bustos Domecq no solo se encargaron de escribir cuentos policiales, sino que además tradujeron a autores extranjeros y reseñaron a compañeros generacionales como Manuel Peyrou. A partir de esta intervención, se empieza a considerar que el detective puede ser argentino y que el relato policial puede estar escrito en una lengua propia.

La tensión entre alta literatura y literatura de masas

La relación entre el género policial y la literatura es problemática en la Argentina y en el mundo. Si bien sus orígenes se pueden rastrear en autores consagrados como Edgar Allan Poe y Arthur Conan Doyle, se trata de un género que rápidamente se vuelve parte de la literatura de masas. Al igual que la ciencia ficción, a principios del siglo XX la literatura detectivesca aparece asociada a un lector "pasatista" y poco cultivado que lee revistas, historietas y la llamada *literatura pulp* (literatura de entretenimiento impresa en papel barato).

La operación que realizan Borges y Bioy es justamente la de romper esa distinción entre **alta literatura** y **literatura de masas** y trabajar de manera crítica sobre un material popular, indagando qué posibilidades no visitadas por los autores clásicos todavía podían ser exploradas. A partir de este trabajo, el panorama de la literatura argentina cambia y, en parte, gracias a ella contamos con una literatura que instala y discute géneros (el policial, el fantástico y, en los últimos tiempos, el terror).



{ Otras obras del género policial }

La espada dormida
Manuel Peyrou

1944



Variaciones en rojo
Rodolfo Walsh

1953



Rosaura a las diez
Marco Denevi

1955



Los suicidas
Adolfo Bioy Casares

Las características del policial

Como todo género, el **policial clásico** puede abordarse desde tres rasgos:

- **Rasgos temáticos:** se trata del **relato de una investigación**. El crimen, la ley, la verdad, la justicia son temas frecuentes en un relato policial; sin embargo, un cuento o novela es "policial" cuando su tema principal es la investigación. El policial argentino ha hecho especial hincapié en el **aspecto racional** de esa investigación, a tal punto que muchos detectives no van a la escena del crimen.
- **Rasgos estructurales:** cualquier relato policial contiene una doble narración. Por un lado, la **narración de la investigación** que lleva a cabo el narrador de la historia. Por el otro, la **narración del crimen** que el detective podrá formular al final. A lo largo de la narración, además, iremos accediendo a **indicios** que nos guiarán hacia la resolución y a otros que serán descartados como "pistas falsas". Si bien el **detective** es el personaje principal, normalmente asumimos un punto de vista testigo, encarnado por un **ayudante**. El policial argentino, además, ha introducido una serie de detectives menos ortodoxos: presos, periodistas, lingüistas, entre otros.
- **Rasgos retóricos:** el relato policial clásico se caracteriza por la **preeminencia de la razón** por encima de la acción física. Además, los crímenes no suelen presentar escenas violentas, de ahí la preferencia por el uso de armas blancas, venenos y otros homicidios más rebuscados. El policial argentino suele plantear escenarios particularmente extravagantes y exacerbar la importancia de la razón por sobre la experiencia.

Voces en actividad } Análisis

1. Identificá dos elementos propios de la idiosincracia argentina que aparezcan referidos en "Las doce figuras del mundo".

- ¿Qué aspectos de nuestro país muestran esos elementos seleccionados en el relato?
- Si el cuento de Bustos Domecq fuera de origen inglés, ¿podrían reemplazarse esos elementos?
- ¿Cuáles? Justificá tu respuesta.

2. Analizá algunos de los rasgos del policial en "Las doce figuras...". Para ello, respondé las siguientes preguntas.

- ¿Cuál es el tema central del cuento de Borges y Bioy Casares?
- ¿Qué punto de vista prevalece en la historia?
- ¿Cómo se caracteriza a la razón y al crimen? ¿Con qué tono se trata cada uno de esos elementos?

Sobre el género...

■ En 1841, el escritor estadounidense Edgar Allan Poe publicó el cuento "Los crímenes de la calle Morgue" que inaugura lo que hoy conocemos como **género policial**. Durante el siglo XIX, el éxodo masivo hacia las ciudades produjo un fenómeno nunca antes experimentado en la historia de la humanidad: la posibilidad del anonimato en la ciudad. La experiencia de la multitud produjo una consecuencia muy concreta: la dificultad para hacer cumplir la ley en el ámbito urbano. ¿Cómo descubrir al culpable de un crimen entre la masa ciudadana? La respuesta a esta pregunta inaugura al mismo tiempo la ciencia forense criminalística y las historias de detectives.

■ Poe solamente escribió tres relatos policiales: al ya mencionado le siguieron "El misterio de Mary Rogge" y "La carta robada". Escritores ingleses como Sir Arthur Conan Doyle y G. K. Chesterton hicieron que el género se desarrollara y cristalizara en lo que hoy llamamos su forma "clásica": la preferencia por crímenes de guante blanco, la primacía de la razón y el llamado *fair play*, el compromiso del autor de poner todos los indicios para que el lector pueda resolver el enigma antes que el detective.



Crímenes imperceptibles

Guillermo Martínez

Un joven matemático argentino viaja a Oxford becado para continuar sus estudios en Lógica. Allí alquila una habitación a una señora mayor llamada Mrs. Eagleton, que vive junto a su nieta Elizabeth. Sin quererlo, se verá envuelto en una trama repleta de enigmas para descubrir al autor de crímenes aparentemente perfectos.

Capítulo 2

(...)

El primer miércoles de mayo, en el camino de regreso del Instituto, retiré de un cajero automático el dinero para pagar el alquiler de mi cuarto. Toqué el timbre en la puerta de Mrs. Eagleton y mientras esperaba a que me abrieran vi que por el camino que ondulaba hasta la casa se aproximaba un hombre alto, dando largos pasos, con una expresión seria y reconcentrada. (...) Hubo un pequeño momento de incomodidad mientras esperábamos los dos junto a la puerta cerrada, hasta que se decidió a preguntarme, con un acento escocés grave y armonioso, si ya había tocado el timbre. Le respondí que sí y toqué por segunda vez. Dije que quizá mi primer timbre había sido demasiado corto y al oírme el hombre distendió sus facciones en una sonrisa cordial y me preguntó si yo era argentino.

—Entonces —me dijo, cambiando a un perfecto castellano con un gracioso dejo porteño— usted debe ser el alumno de Emily.

Respondí que sí, sorprendido, y le pregunté dónde había aprendido español. Sus cejas se arquearon, como si mirara a un pasado muy lejano y me dijo que había sido muchos años atrás.

—Mi primera esposa era de Buenos Aires —y me extendió la mano—. Yo soy Arthur Seldom.

Pocos nombres hubieran podido despertar en mí una admiración mayor en esa época. El hombre de ojos pequeños y transparentes que me estrechaba la mano era ya entre los matemáticos una leyenda. Yo había estudiado durante meses para un seminario el más famoso de sus teoremas: la prolongación filosófica de las tesis de Gödel de los años 30. Se lo consideraba una de las cuatro espadas de la Lógica y bastaba revisar la variedad en los títulos de sus trabajos para advertir que era uno de los raros casos de *summa** matemática: bajo esa frente despejada

"Seldom apoyó la mano en el picaporte y la puerta se abrió serenamente. Entramos en silencio; nuestros pasos hicieron crujir las tablas de madera del piso..."

y serena se habían agitado y reordenado las ideas más profundas del siglo. (...) Le dije que había expuesto sobre su teorema en un seminario y pareció agradecido por mi entusiasmo. Me daba cuenta, sin embargo, de que algo lo preocupaba y de que desviaba sin poder evitarlo su atención a la puerta.

—Mrs. Eagleton debería estar en la casa —me dijo—, ¿no es cierto?

—Yo hubiera creído que sí —dije—: allí está su silla a motor. A menos que la hayan venido a buscar en auto...

Seldom volvió a tocar el timbre, se acercó a escuchar contra la puerta, y caminó hasta la ventana que daba a la galería, esforzándose por mirar hacia adentro.

—¿Sabe si hay otra entrada por atrás? —y me dijo en inglés: —Tengo miedo de que le haya pasado algo.

Vi, por la expresión de su cara, que estaba verdaderamente alarmado, como si supiera algo que no lo dejaba pensar sino en una sola dirección.

—Si a usted le parece —le dije—, podemos probar la puerta: creo que no la cierran durante el día.

Seldom apoyó la mano en el picaporte y la puerta se abrió serenamente. Entramos en silencio; nuestros pasos hicieron crujir las tablas de madera del piso. Se oía adentro, como un latido amortiguado, el vaivén sigiloso de un reloj de péndulo. Avanzamos a la

sala y nos detuvimos junto a la mesa en el centro. Le hice un gesto a Seldom para señalarle la *chaise longue** junto a la ventana que daba al jardín. Mrs. Eagleton estaba tendida allí, y parecía dormir profundamente, con la cara vuelta hacia el respaldo. Una de las almohadas estaba caída sobre la alfombra, como si se le hubiera deslizado durante el sueño. (...) Seldom se

acercó y cuando le tocó con dos dedos el hombro, la cabeza se derrumbó pesadamente a un costado. Vi mos al mismo tiempo los ojos abiertos y espantados y dos huellas paralelas de sangre que le corrían desde la altura de la nariz por la barbilla hasta unirse en el cuello. Di involuntariamente un paso hacia atrás y

reprimí un grito. Seldom, que había sostenido la cabeza con un brazo, reacomodó como pudo el cuerpo y murmuró consternado algo que no alcancé a escuchar. Recogió la almohada y al alzarla de la alfombra, vimos aparecer una gran mancha roja ya casi seca en el centro. Quedó por un instante con el brazo colgada a un costado, sosteniendo la almohada, sumido en una honda reflexión, como si explorara las ramificaciones de un cálculo complejo. Parecía profundamente perturbado. Fui yo el que se decidió a sugerir que debíamos llamar a la policía.

Capítulo 3

—Me pidieron que esperásemos fuera de la casa —dijo Seldom lacónicamente* después de colgar.

Salimos al pequeño porche de la entrada, sin tocar nada a nuestro paso. Seldom apoyó la espalda contra la baranda de la escalera y armó un cigarrillo en silencio. Las manos se detenían cada tanto en un pliegue del papel o repetían interminablemente un movimiento, como si se correspondieran con las detenciones y vacilaciones de una cadena de pensamientos que debía verificar con cuidado. El abrumamiento de unos minutos atrás parecía reemplazado ahora por un esforzado intento de dar sentido o racionalidad a algo incomprensible. Vimos aparecer dos patrulleros, que se estacionaron en silencio junto a la casa. Un hombre alto y canoso, de traje azul oscuro y mirada penetrante, se acercó a nosotros, nos estrechó rápidamente la mano y nos preguntó los nombres.

(...)

—Yo soy el inspector Petersen —dijo y señaló a un hombre de guardapolvo verde que nos hizo al pasar una leve inclinación de cabeza—; él es nuestro médico forense. Entren por favor un momento con nosotros: tendremos que hacerles dos o tres preguntas.

El médico se colocó unos guantes de látex y se inclinó sobre la *chaise longue*; vimos a la distancia que revisaba cuidadosamente durante unos minutos el cuerpo de Mrs. Eagleton y tomaba algunas muestras de sangre y piel que pasaba a uno de sus ayudantes. Un fotógrafo disparó el flash un par de veces sobre la cara sin vida.

—Bien —dijo el médico y nos hizo una seña para que nos acercáramos—: ¿en qué posición exactamente la encontraron?

—La cara miraba contra el respaldo —dijo Seldom—; el cuerpo estaba de perfil... un poco más... Las piernas estiradas, el brazo derecho flexionado. Sí, creo que estaba así. —Me miró para que yo confirmara la posición.



—Y aquella almohada estaba en el suelo —agregué yo. Petersen recogió la almohada y le hizo notar al forense la mancha de sangre en el centro.

—¿Recuerdan dónde?

—Sobre la alfombra, a la altura de la cabecera, parecía que se le hubiera caído mientras dormía.

El fotógrafo tomó dos o tres fotos más.

—Yo diría —dijo el forense dirigiéndose a Petersen— que la intención era asfixiarla, sin dejar rastros, mientras dormía. La persona que hizo esto retiró con cuidado la almohada bajo la cabeza, sin desarreglar la redcilla, o bien, encontró la almohada ya caída en el suelo. Pero mientras la apretaba sobre la cara, la anciana se despertó, y tal vez intentó resistirse. Aquí nuestro hombre se asustó más de lo debido, hundió entonces el dorso de la mano o quizá incluso apoyó una rodilla para hacer más fuerza y aplastó sin darse cuenta la nariz por debajo de la almohada. La sangre es simplemente eso: un poco de sangre de la nariz; las venitas a esa edad son muy frágiles. Cuando retiró la almohada se encontró con la cara ensangrentada. Posiblemente volvió a asustarse y la dejó caer sobre la alfombra sin intentar recomponer nada. Tal vez decidió que ya daba lo mismo y se fue lo más rápido posible. Yo diría que es una persona que mata por primera vez, probablemente diestra —extendió los dos brazos sobre la cara de Mrs.

.....
teorema. En matemática, es una proposición que, partiendo de una hipótesis, afirma una verdad no evidente por sí misma.

summa. Expresión latina que refiere a la compilación enciclopédica de un saber.

chaise longue. Diván, tipo de sofá francés que tiene el largo suficiente para apoyar las piernas.

lacónicamente. De manera breve y concisa.
.....

Eagleton para hacer una demostración—: la posición final de la almohada sobre la alfombra corresponde a este giro, que sería el más natural para una persona que la hubiera sostenido con la mano derecha.

—¿Hombre o mujer? —preguntó Petersen.

—Eso es interesante —dijo el forense—. Podría ser un hombre fuerte que la lastimó al aumentar simplemente la presión de los metacarpianos,* o bien una mujer que se sintió débil y descargó sobre ella todo el peso de su cuerpo.

—¿Hora de la muerte?

—Entre las dos y las tres de la tarde. —El forense se dirigió a nosotros.

—¿A qué hora llegaron ustedes?

Seldom me consultó rápidamente con la mirada.

—Eran las cuatro y media —y dijo después, dirigiéndose a Petersen—: yo diría que más probablemente la mataron a las tres.

El inspector lo miró con un destello de interés.

—¿Sí? ¿Cómo lo sabe?

—Nosotros dos no llegamos juntos —dijo Seldom—. La razón por la que yo vine hasta aquí es una nota, un mensaje bastante extraño que encontré en mi casillero en Merton College. Desgraciadamente no le presté al principio mucha atención, aunque supongo que ya era tarde de todos modos.

—¿Qué decía el mensaje?

—El primero de la serie —dijo Seldom—. Solamente eso. En grandes letras mayúsculas. Debajo estaba la dirección de Mrs. Eagleton y la hora, como si fuera una cita: las 3 pm.

—¿Puedo verlo? ¿Lo trajo con usted?

Seldom negó con la cabeza.

—Cuando lo recogí de mi casillero eran casi las tres y cinco y yo estaba llegando tarde a mi seminario. Lo leí mientras iba camino a mi oficina y pensé, francamente, que era otro mensaje de un perturbado mental. Publiqué hace un tiempo un libro sobre series lógicas y tuve la mala idea de incluir un capítulo sobre crímenes en serie. Desde entonces recibo todo tipo de cartas con confesiones de crímenes... en fin, lo tiré en el cesto apenas entré en la oficina.

—¿Puede ser entonces que todavía esté allí? —dijo Petersen.

—Me temo que no —dijo Seldom—; cuando salí del aula volví a acordarme del mensaje. La dirección en Cunliffe Close me había dejado algo preocupado: recordé mientras daba la clase que Mrs. Eagleton vivía aquí, aunque no estaba seguro del número. Quise vol-

ver a leerlo, para confirmar la dirección, pero el ordenanza* había entrado a limpiar mi oficina y el cesto de papeles estaba vacío. Fue por eso que decidí venir.

—Podemos hacer de todos modos un intento —dijo Petersen y llamó a uno de sus hombres—. Wilkie, vaya a Merton College y hable por favor con el ordenanza... ¿cuál es el nombre?

—Brent —dijo Seldom—. Pero no creo que sirva: a esta hora ya debe haber pasado el camión recolector.

—Si no aparece, lo llamaremos para que le dé a nuestro dibujante una descripción de la letra; por ahora esto lo mantendremos en secreto: les pido a los dos máxima discreción. ¿Había algún otro detalle en el mensaje que usted pueda recordar? Tipo de papel, color de la tinta, o algo que le haya llamado la atención.

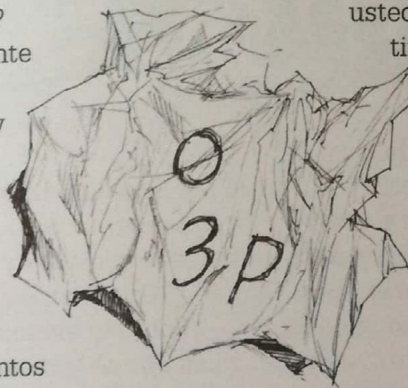
—La tinta era negra, yo diría que de lapicera fuente. El papel era blanco, común, tamaño carta. La letra era grande y clara. El mensaje estaba cuidadosamente doblado en cuatro en mi casillero. Y había, sí, un detalle intrigante: debajo del texto habían trazado prolijamente un círculo. Un círculo pequeño y perfecto, también en negro.

—Un círculo —repitió Petersen pensativo—; ¿como si fuera una firma? ¿Un sello? ¿O eso le dice a usted algo distinto?

—Tal vez tenga que ver con ese capítulo de mi libro sobre los crímenes en serie —dijo Seldom—; lo que yo sostengo allí es que, si uno deja de lado las películas y las novelas policiales, la lógica oculta detrás de los crímenes en serie —por lo menos de los que están históricamente documentados— es en general muy rudimentaria, y tiene que ver sobre todo con patologías mentales. Los patrones son muy burdos, lo característico es la monotonía y la repetición, y en su abrumadora mayoría están basados en alguna experiencia traumática o una fijación de la infancia. Es decir, son casos más apropiados para el análisis psiquiátrico que verdaderos enigmas lógicos. La conclusión del capítulo era que el crimen por motivaciones intelectuales, por pura vanidad de la razón, digamos, a la manera de Raskolnikov,* o en la variante artística de Thomas de Quincey,* no parece pertenecer al mundo real. O bien, agregaba en broma, los autores han sido siempre tan inteligentes que todavía no los hemos descubierto.

—Ya veo —dijo Petersen—; usted piensa que alguien que leyó su libro recogió el desafío. Y en ese caso el círculo sería...

—Quizás el primer símbolo de una serie lógica —dijo Seldom—. Sería una buena elección: es probablemente el símbolo que admitió históricamente mayor variedad de interpretaciones, tanto dentro como fuera de la matemática. Puede significar casi cualquier



cosa. Es en todo caso una manera ingeniosa de iniciar una serie: con un símbolo de máxima indeterminación al principio, de modo que estemos casi a ciegas sobre la posible continuación.

—¿Diría usted que esta persona es quizás un matemático?

—No, no: en absoluto. La sorpresa de mis editores fue justamente que el libro había llegado al público más variado. Y todavía no podemos ni siquiera decir que el símbolo deba interpretarse realmente como un círculo; quiero decir, yo vi antes que nada un círculo, posiblemente por mi formación matemática. Pero podría ser el símbolo de algún esoterismo, o de una religión antigua, o algo completamente distinto. Una astróloga hubiera visto posiblemente una luna llena, y su dibujante, el óvalo de una cara...

—Bien —dijo Petersen—, volvamos ahora por un momento a Mrs. Eagleton. ¿Usted la conocía bien?

—Harry Eagleton fue mi tutor de estudios y estuve algunas veces invitado a reuniones y a cenar aquí después de mi graduación. Fui amigo también de Johnny, el hijo de ellos, y de su esposa Sarah. Murieron juntos en un accidente, cuando Beth era una niña. Beth quedó desde entonces a cargo de Mrs. Eagleton. Últimamente veía bastante poco a las dos. Sabía que Mrs. Eagleton estaba luchando desde hacía tiempo con un cáncer, y que tuvo varias internaciones... la encontré algunas veces en Radcliffe Hospital.

—Y esta chica, Beth, ¿vive todavía aquí? ¿Cuántos años tiene ahora?

—Unos veintiocho, o quizá treinta... Sí, vivían juntas.

—Deberíamos hablar cuanto antes con ella, quisiera hacerle también algunas preguntas —dijo Petersen—. ¿Alguno de ustedes sabe dónde podríamos encontrarla ahora?

—Debe estar en el teatro Sheldonian —dije yo—. En el ensayo de la orquesta.

—Eso está en mi camino de regreso —dijo Seldom—; si a usted no le importa, me gustaría pedirle, como amigo de la familia, que me permita a mí darle esta noticia. Es posible que necesite ayuda también con los trámites del entierro.

—Seguro, no hay problema —dijo Petersen—; aunque el funeral tendrá que demorarse un poco: debemos hacer primero la autopsia. Dígame por favor a la señorita Beth que la esperamos aquí. Todavía tiene que trabajar el equipo de huellas, estaremos quizás un par de horas más. Fue usted el que avisó por teléfono, ¿no es cierto? ¿Recuerdan si tocaron algo más?

Los dos negamos con la cabeza. Petersen llamó a uno de sus hombres, que se acercó con un pequeño grabador.

—Solo les voy a pedir entonces que hagan una breve declaración al teniente Sacks sobre sus actividades a partir del mediodía. Es de rutina, luego podrán irse. Aunque me temo que quizá tenga que volver a molestarlos con algunas preguntas más en los próximos días.

Seldom contestó durante dos o tres minutos a las preguntas de Sacks y noté que, cuando me llegó el turno a mí, esperó discretamente a un costado a que yo me liberara. Pensé que quizá quería despedirse apropiadamente, pero cuando me volví a él me hizo una seña para que saliéramos juntos.

Martínez, Guillermo. *Crímenes imperceptibles*, Buenos Aires, Booket, 2007.

.....
metacarpianos. Huesos de la mano correspondientes a la palma.

Raskolnikov. Protagonista de *Crimen y castigo*, novela de Fiodor Dostoievski.

Thomas de Quincey. (1785-1859). Periodista y escritor británico, autor de *El asesinato considerado como una de las bellas artes*.
.....



Voces en actividad } Comprensión

1. Respondé las siguientes preguntas.

- ¿En qué idiomas hablan los personajes? ¿Cuándo te parece que cambian el idioma en el que hablan?
- ¿A qué saberes apela Seldom como posibilidades para interpretar el mensaje anónimo que le llegó? ¿Por qué refiere a personajes ficticios y reales para ilustrar su explicación?
- ¿Con qué objetivo el inspector Petersen les pide a los matemáticos que declaren ante Sacks? ¿Por qué Seldom se queda esperando al narrador?

2. La novela policial plantea un desafío implícito entre el autor y el lector. ¿Entre qué dos personajes de la novela pueden ver reflejado ese desafío?

3. Identificá al personaje que creas que cumple el rol de detective en la novela. Luego, respondé.

- ¿Cuál es la hipótesis propuesta para resolver el crimen?
- ¿En qué pistas se apoya dicha propuesta?
- ¿Qué otros personajes intervienen en el caso ocupando roles típicos del policial?

Sobre el autor...

■ Oriundo de Bahía Blanca, el escritor Guillermo Martínez ha dedicado su vida a dos pasiones que muchos encuentran antagónicas: la literatura y la matemática. Además de ser autor de prolíficos cuentos, ensayos y novelas, Martínez estudió la licenciatura en Matemáticas en la Universidad del Sur, se doctoró en Lógica en la Universidad de Buenos Aires y continuó sus estudios de posgrado en Oxford (Inglaterra). La mezcla entre matemática, lógica y trama policial en *Crímenes imperceptibles*, al igual que las referencias a Oxford, provienen de este cruce infrecuente en la escena literaria actual.

■ Sobre su novela, Guillermo Martínez ha comentado en artículos y reportajes que su intención era la de presentar un caso policial que planteara "otro modo de ver" dentro del abanico de detectives literarios como Auguste Dupin, Sherlock Holmes y Hércules Poirot. Su intención es la de trazar una serie no hacia atrás (como la del policial clásico) sino hacia adelante, de una forma parecida a la que trabajan los paradigmas científicos, mediante la prueba y el error.

Otras obras...

- *Acerca de Roderer* (1996)
- *La mujer del maestro* (1998)
- *Infierno grande* (2001)
- *Borges y la matemática* (2003)
- *La muerte lenta de Luciana B.* (2007)
- *La razón literaria* (2016)

Un género que perdura...

El policial actual en la Argentina

Luego de su desembarco en la década del 40, el policial se vuelve un género central en la literatura argentina y podemos decir que así se mantiene hasta nuestros días. Sin embargo, no podríamos sostener que durante todos estos años el género se haya mantenido igual; al contrario, para permanecer interesante y productivo ha atravesado varias transformaciones.

Durante las décadas de 1970 y 1980, el notable influjo de la **novela negra** —de la mano de autores estadounidenses que modificaron la forma del policial como Raymond Chandler y Dashiell Hammet— le dio un aire renovado al género, que se ocupó de cuestiones más vinculadas a la política y a la violencia dentro del tejido social. Con frecuencia, los autores de estas obras se opusieron a las ideas más lúdicas y a las reglas del período anterior.

Sin embargo, a mediados de los años 90, una nueva mirada sobre los orígenes del policial de enigma devolvió al centro de la escena a varios de los postulados más clásicos del género, por lo que se rompió con la dicotomía **policial clásico vs. policial negro**.

El panorama actual de la literatura policial en el país está marcado por el desborde del género. Nos encontramos con novelas que asumen la forma y la estructura del policial para derivarlas hacia otros terrenos literarios. En el caso de *Crímenes imperceptibles*, hay una búsqueda del texto que va hacia zonas de lo intraducible. El pasaje sin anuncios del castellano rioplatense al inglés construye una opacidad entre el narrador y el lector que nos hace preguntarnos cómo habrán dicho determinadas cosas los personajes.

Otras novelas policiales, como *Ropa de fuego*, de Marcos Herrera, abandonan la investigación policial en el medio de la narración y la dejan inconclusa para perseguir un exceso de puntos de vista narrativos sobre el hecho en cuestión. En *Gólgota*, Leonardo Oyola plantea una investigación por parte de un dúo de policías que se enfrenta a una banda de narcotraficantes y termina concentrándose en el conflicto social que desemboca en una guerra abierta.

Voces en actividad } Análisis

1. Releé el siguiente fragmento de *Crímenes imperceptibles* y resolvé.

"... lo que yo sostengo allí es que, si uno deja de lado las películas y las novelas policiales, la lógica oculta detrás de los crímenes en serie —por lo menos de los que están históricamente documentados— es en general muy rudimentaria, y tiene que ver sobre todo con patologías mentales".

a. ¿Cómo se relaciona lo que dice Seldom con el tratamiento del verosímil en la literatura policial?

b. ¿Qué implicancias puede tener que quien señala esto es justamente un personaje de una novela policial?



Las estrategias de verosimilitud

Ya señalamos que, en general, el policial clásico, al perseguir el objetivo de sorprender y provocar un desafío al lector, descuidaba la verosimilitud de muchos de sus casos.

Esta particularidad que Borges y Bioy Casares atacaron con la parodia fue revisada por la novela negra, a la cual generalmente se la considera "más realista". Podemos decir que la literatura policial contemporánea ha rescatado este valor de la novela negra y ha buscado diversas estrategias para recomponer la **verosimilitud** del policial de enigma.

Entre esos recursos podemos reconocer los siguientes:

- **Referencia a hechos reales o a problemáticas de público conocimiento:** se trata de enmarcar las historias en **escenarios y contextos reconocibles**: por ejemplo, barrios de la ciudad de Buenos Aires o de otras ciudades argentinas, momentos históricos particulares con **años reconocibles**, etcétera. Incluso a menudo se hacen reconstrucciones de casos reales utilizando un tratamiento como si fueran ficcionales (en una línea cuyo predecesor es Rodolfo Walsh en *Operación mosca*). También se retoman **temas polémicos actuales** vinculados con la seguridad, como la trata de blancas o el mundo del narcotráfico.

- **Referencia a un discurso científico validador:** la presencia de enunciados de una **disciplina científica** —como la matemática y la lógica— que excede al texto y que resulta novedosa para el lector puede ayudar a suavizar algunas de las resistencias que presenta una trama de enigma. Este es el caso de *Crímenes imperceptibles*, dado que, a medida que leemos la novela, nos vamos interiorizando en los razonamientos de Seldom y las series de sentido que se tejen a partir de sus razonamientos lógico-matemáticos.

- **Entrecruzamiento de géneros:** cuando una trama policial sucede en un mundo con componentes fantásticos o de ciencia ficción, el verosímil de ese género permite que el lector acepte cosas que de otro modo no aceptaría. Así, el enigma puede abandonar las exigencias de la realidad y aprovechar las licencias que esos mundos imaginarios permiten. Eso no quiere decir que como lectores aceptemos que ocurra cualquier situación, pero sí que cambiemos la vara con la que juzgamos los sucesos de la historia.

2. Además del discurso de la lógica, el fragmento que leíste apela a un saber médico forense. Respondé.

- ¿Qué deducciones permite ese saber?
- ¿Qué relación hay entre el discurso forense y el discurso lógico en el fragmento? ¿Se oponen? ¿Se completan?
- Escaneá el código QR, mirá el programa televisivo *Forenses*. Cuerpos que hablan y explicá qué elementos policiales aparecen y cómo la medicina forense colabora en los casos.



goo.gl/5XZhjC

Siglo XXI

Sobre la época...

Crímenes imperceptibles fue publicada en 2003. La primera década del siglo XXI estuvo atravesada por contradicciones: mientras el terrorismo se instalaba como la gran agenda de las potencias mundiales y nuestro país se recuperaba de la crisis económica y social, las victorias progresistas en el campo político cumplían con el postergado acceso de las minorías al poder.

Otros hechos

Literarios Artísticos Políticos

2000

2001

Se produce el atentado a las Torres Gemelas.
Estalla el Argentinazo.

2002
2003

2004

Se emite el primer episodio de la serie de televisión *Lost*.

2005
2006

2007

Con la victoria de Cristina Fernández, por primera vez una mujer es electa presidente en la Argentina.

2008

Se estrena *Los crímenes de Oxford*, del director español Alex de la Iglesia, versión cinematográfica de *Crímenes imperceptibles*.

Se publica *2666*, policial y última novela de Roberto Bolaño.

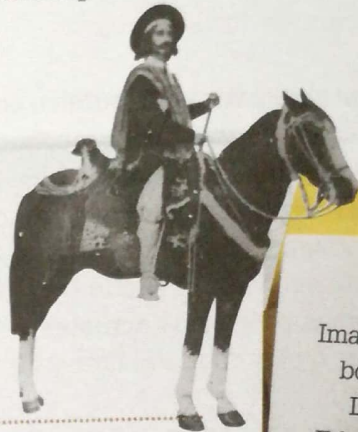
2009

Se estrena la película *El secreto de sus ojos*, del director argentino Juan José Campanella.

2010

El futuro del policial argentino: un enigma para resolver

No hay dudas de que el policial es uno de los ejes de la literatura argentina. Actualmente, el debate acerca de la dirección que toma el género se vuelve fundamental para entender la evolución de nuestra literatura. Carlos Gamerro, ensayista y escritor, señala un horizonte posible volviendo a las raíces; y Ezequiel De Rosso, crítico y profesor de la UBA, da su opinión sobre el rumbo que parecen tomar los autores contemporáneos.



Para una reformulación del género policial argentino

> por Carlos Gamerro

Si la concepción calvinista del lugar central de la ley y la ética es el centro de la policial negra y vuelve una y otra vez, es en parte porque la policial norteamericana —sobre todo en el cine— deriva del wéstern, donde el sheriff es “el bueno” y los criminales son “los malos”. En cambio, en nuestro equivalente —la gauchesca— la sociedad es una arcadia pastoril hasta que aparecen el juez y la policía. Más cerca (mucho más cerca) de Rousseau que de Hobbes, sus héroes son (mezclo, a propósito, ficción e historia mítica, que se parecen más entre sí que a la historia documentada) el gaucho renegado Martín Fierro, Juan Moreira, Hormiga Negra, Bairoletto, Facón Grande y —paradigmáticamente— el sargento Cruz, que se pasa de bando y lucha junto al desertor y contra sus propios hombres. Borges, a quien se ha cuestionado por defender la policial clásica contra la norteamericana, tenía sin embargo las cosas más claras que muchos de sus detractores, y todo autor argentino de novelas policiales haría bien en copiar estas palabras y colgarlas bien a la vista sobre su mesa de trabajo: “El argentino hallaría su símbolo en el gaucho y no en el militar, porque el valor cifrado en aquel por las tradiciones orales no está al servicio de una causa y es puro. El gaucho y el compadre son imaginados como rebeldes; el argentino, a diferencia de los americanos del Norte y de casi todos los europeos, no se identifica con el Estado. Los films elaborados en Hollywood repetidamente proponen a la admiración el caso de un hombre (generalmente, un periodista) que busca la amistad de un criminal para entregarlo luego a la policía; el argentino, para quien la amistad es una pasión y la policía es una mafia, siente que ese ‘héroe’ es un incomprensible canalla”.

En esto, el espíritu de la gauchesca sigue estando mucho más cerca de nuestra realidad que el de la policial negra norteamericana.

Imagen del legendario gaucho bonaerense Juan Moreira.

La novela homónima de Eduardo Gutiérrez, publicada como folletín entre 1879 y 1880, se basa en la crónica policial de este personaje histórico, muerto por la policía en 1874.

Voces en actividad } Reflexión

1. Carlos Gamerro recupera un pensamiento de Borges para atacar la cuestión del policial argentino. Respondé.

a. ¿Cuál es la diferencia entre la tradición estadounidense y la argentina que propone Borges?

b. ¿Por qué motivo el lector argentino no se pone de ese “lado”?

2. Según esta reflexión, ¿qué rol cumple la policía en el imaginario argentino?

3. Para el autor del artículo, ¿cuáles el punto de vista que debería asumir el escritor de policiales argentino?

Gamerro, Carlos. “Para una reformulación del género policial argentino”, en *El nacimiento de la literatura argentina y otros ensayos*, Buenos Aires, Norma, 2006.

"No existen los buenos libros"

ENTREVISTA A EZEQUIEL DE ROSSO

> por Victoria Berasaluce Guerra

¿Ves al policial argentino evolucionando en una línea determinada o una tendencia común en los últimos años?

Hacia su destrucción. Me parece que lo que pasa es esto: los géneros de masas como los conocemos funcionaban en un modelo de circulación de discursos; es decir, un género es una articulación de discursos y metadiscursos, que dicen, bueno, esto es policial, etc. y hay ciertos rasgos que pensamos que son de policiales y otros que pensamos que son de ciencia ficción, ¿sí? Lo saben los lectores, lo saben los escritores. Entonces uno escribe en género, o lee en género. Ahora, para que eso exista es necesario que haya pocos enunciadores y muchos receptores, que haya pocos escritores y muchos lectores. La sensación que uno tiene es que, en los últimos veinte años, cinco años, ese modelo empieza a hacer agua, entre otras cosas, por una expansión de medios digitales. Vos querés saber qué es un policial, una novela que sale y que no sabés qué es, en general el género me permitía seguir esa secuencia. La impresión que a mí me produce es que esta serie de efectos empieza a deshacer las fibras de lo que sostenía la estructura del género. Está bien, hay cosas que siguen siendo género y siguen funcionando como género y uno diría que, en muchos sentidos, el policial es un género muy vital. Por ejemplo, en los últimos quince años proliferaron las colecciones de policiales. Está, por una parte, esa especie de disolución y, por otra... el gesto fundante de armar colecciones de policiales, que hace treinta años no había en la literatura argentina. Entonces está ese doble gesto, como un gesto histérico, mientras que el género, por un lado, parece desaparecer, por el otro, no deja de crecer la marca, los festivales de policial, BAN (Buenos Aires Negra), todas esas cosas hace veinte años no pasaban. Pero hace veinte años estaba más claro qué era el policial. Ya que no hay acuerdo sobre qué es, armemos el acuerdo entre nosotros.

BAN!

banos negro

Afiche del festival Buenos Aires Negra realizado en 2014.

Un ejemplo serían esas novelas donde pasa de todo, como *Moncada* de Jorge Di Paola y Roberto Jacoby o las de Washington Cucurto.

Exactamente, que es un rasgo característico de nuestra contemporaneidad de la literatura argentina. Hay algo que es torrencial me parece, que el género esté desbordado. Creo que hay una voluntad de fijar el género en un momento en que a mí me parecía, tiende a desaparecer, que convive con un éxito inédito de masas del género policial en la Argentina, que no pasa te diría casi en ningún lado. El éxito de Claudia Piñeiro o el de Guillermo Martínez... eso no pasaba antes. Yo no digo que la novela de Martínez sea necesariamente buena o que Piñeiro sea una gran escritora; ahora, eso pasa y pasa en los últimos diez años. En ese sentido, ahí lo que está pasando con el policial, y que es excepcional en términos de literatura argentina, que hay una especie de éxito, de reconocimiento, de producción comunitaria y, a la vez, una creciente indefinición en aquellos que lo fijan, entonces nadie sabe qué es una novela policial o cualquier novela en que los pobres matan gente es una novela policial por ejemplo: antes, era realismo social; ahora, es policial.

Berasaluce Guerra, Victoria. "No existen los buenos libros", en *Metaliteratura*. Disponible en: <https://goo.gl/y9rMz7>. Acceso: 2 de septiembre de 2016.

Voces en actividad } Reflexión

4. Ezequiel De Rosso aventura que la novela policial se acerca a su destrucción. ¿A qué se refiere con esa palabra? ¿Qué cosas indican y qué cosas contradicen esa "destrucción"?

5. Según tu opinión, ¿en qué se parecen y en qué se diferencian las predicciones de Gamerro y De Rosso sobre el futuro de la novela policial argentina? ¿Cuál de las dos opiniones te parece más acertada? Justificá tu respuesta.

Recta final

Repaso teórico

1. Definí con tus palabras los siguientes conceptos clave del policial clásico.

detective • investigación •
indicios • fair play • enigma

2. Indicá cuáles de las siguientes afirmaciones son verdaderas (V).

- ☐ Si bien hay predecesores, el género policial se consolida recién en la segunda mitad del siglo XIX.
- ☐ La cristalización del género se debió al aumento de la tasa de homicidios a nivel mundial.
- ☐ El anonimato de las grandes ciudades es una condición para que surja el género.
- ☐ En las pequeñas poblaciones rurales, la ley se cumplía con facilidad.
- ☐ La comunidad, tal como existía en los pueblos, ya no existe en las ciudades y el hombre moderno desconfía de todos.
- ☐ El desorden de la ciudad es ordenado por un gran rizador, un individuo extraordinario.
- ☐ La experiencia de vivir en la ciudad lleva a los hombres a desconfiar de la razón.
- ☐ Borges y Bioy Casares no se acercaron al género policial por pertenecer a la cultura de masas.

Desde la imagen

3. En la historieta argentina *Sherlock Time*, de Oesterheld y Breccia, un misterioso hombre del futuro se enfrenta a una raza alienígena. Con la ayuda de Julio Luna, un jubilado de San Isidro, investigan distintos casos. Observá un fragmento de esta historieta. Para ello, escaneá el código QR o copió el enlace.

- a. ¿Qué papel cumplen *Sherlock Time* y Julio Luna dentro de la estructura del policial clásico?
- b. ¿Qué señala *Sherlock Time* sobre "el Viuda"?
- c. ¿Qué deduce a partir de ese dato?
- d. La escena transcurre en un lugar emblemático de San Isidro, ¿cuál es?



goo.gl/Bcs09U

Otras miradas, otras voces

4. Mirá la película *Tiempo de valientes* (2005), del cineasta argentino Damián Sziffrón, y luego resolvé las siguientes consignas.

- a. Explicá según qué necesidades de cada uno se establece la relación entre el investigador y el ayudante en la pareja protagonista.
- b. Según tu opinión, ¿cuál de los personajes principales representa la razón en esta historia policial?
- c. Marcá otras anomalías de la película con respecto a las reglas del género. Luego, argumentá a favor o en contra de la siguiente afirmación: "*Tiempo de valientes* es un policial clásico".



Creación colectiva

5. El policial argentino contemporáneo siempre parece buscar "ser más que un policial".

- a. Formen grupos y busquen en diarios o medios digitales una noticia policial. Elijan una historia que les llame la atención por algún detalle.
- b. Busquen más información y amplíen los datos que tengan sobre ese caso.
- c. Completen los datos de la nota con lo que imaginan que podría haber ocurrido. Apóyense en los indicios, pero empiecen a trabajar el material como literario.
- d. Armen una estructura de policial. Para eso, deberán idear un detective que investigue el caso que eligieron y ordenar los indicios con los que se va a cruzar.
- e. Elijan alguna de estas propuestas experimentales o propongan una propia.
 - Desviación de la trama hacia un conflicto social.
 - Relato del hecho a través de múltiples enfoques.
 - Reflexión acerca del lenguaje y la narración.
- f. Escriban un cuento policial con la estructura que armaron, el enfoque y la propuesta experimental que eligieron.

Mundos absurdos en la narrativa

El juego de las leyes



» El grito (1893), de Edvard Munch.

La voz de la imagen en tres preguntas

1. ¿Qué expresa el rostro de la imagen?
2. Munch escribió lo siguiente sobre su cuadro: "(...) sentí un grito infinito que atravesaba la naturaleza". ¿Con qué elementos se representa esa idea?
3. ¿Qué podría estar observando el personaje para reaccionar así?

La voz de un experto en una definición

El filósofo francés Michel Foucault sostiene: "El poder nos somete a la producción de la verdad y solo podemos ejercer el poder por la producción de verdad".

4. ¿Cómo explicarían la relación entre poder y verdad?

La voz de la calle en una frase

"Me falta poco para recibirme, pero no sé si esta carrera me gusta. Tengo una duda *existencial*". En nuestro uso común, la palabra *existencial* se asocia a problema o duda e indica que una persona se enfrenta a un conflicto que no le permite ser feliz.

5. ¿Se han formulado alguna vez este tipo de preguntas *existenciales*? ¿Cuáles?

Tu propia voz en dos consignas

6. ¿Creen que darle sentido a la vida depende exclusivamente de uno mismo?
7. ¿Cuáles son los límites que aceptamos como necesarios?

El proceso

Franz Kafka

Uno de los miedos más atroces es sentirnos atrapados en una pesadilla... y descubrir que no estamos soñando. Esto es lo que le sucede a Josef K en esta novela que nos cuenta una eterna postergación: los intentos del protagonista por poner fin a un proceso judicial que, sin saber por qué, se ha abierto en su contra.

La detención

Alguien tenía que haber calumniado a Josef K, pues fue detenido una mañana sin haber hecho nada malo. La cocinera de la señora Grubach, su casera, que le llevaba todos los días a eso de las ocho de la mañana el desayuno a su habitación, no había aparecido. Era la primera vez que ocurría algo semejante. K esperó un rato más. Apoyado en la almohada, se quedó mirando a la anciana que vivía frente a su casa y que lo observaba con una curiosidad inusitada.* Poco después, extrañado y hambriento, tocó el timbre. Nada más hacerlo, se oyó cómo llamaban a la puerta y un hombre al que no había visto nunca entró en su habitación. Era delgado, aunque fuerte de constitución, llevaba un traje negro ajustado, que, como cierta indumentaria de viaje, disponía de varios pliegues, bolsillos, hebillas, botones, y de un cinturón; todo parecía muy práctico, aunque no se supiese muy bien para qué podía servir.

—¿Quién es usted? —preguntó Josef K, y se sentó de inmediato en la cama. El hombre, sin embargo, ignoró la pregunta, como si se tuviera que aceptar tácitamente su presencia, y se limitó a decir:

—¿Ha llamado?

—Anna me tiene que traer el desayuno —dijo K, e intentó averiguar en silencio, concentrándose y reflexionando, quién podría ser

realmente aquel hombre. Pero este no se expuso por mucho tiempo a sus miradas, sino que se dirigió a la puerta, la abrió un poco y le dijo a alguien que presumiblemente se hallaba detrás:

—Quiere que Anna le traiga el desayuno.

Se escuchó una risa en la habitación contigua, aunque por el tono no se podía decir si la risa provenía de una o de varias personas. Aunque el desconocido no podía haberse enterado de nada que no supiera con anterioridad, le dijo a K con una entonación oficial:

—Es imposible.

—¡Es lo que faltaba! —dijo K, que saltó de la cama y se puso los pantalones con rapidez—. Quiero saber qué personas hay en la habitación contigua y cómo la señora Grubach me explica este atropello. Al decir esto, se dio cuenta de que no debería haberlo dicho en voz alta, y de que, al mismo tiempo, en cierta medida, había reconocido el derecho a vigilarle que se arrogaba el desconocido, pero en ese momento no le pareció importante. En todo caso, así lo entendió el desconocido, pues dijo:

—¿No prefiere quedarse aquí?

—Ni quiero quedarme aquí, ni deseo que usted me siga hablando mientras no se haya presentado.

—Se lo he dicho con buena intención —dijo el desconocido, y abrió voluntariamente la puerta. La habitación contigua, en la que K entró más despacio de lo que hubiera

deseado, ofrecía, al menos a primera vista, un aspecto muy parecido al de la noche anterior. Era la sala de estar de la señora Grubach. Tal vez esa habitación repleta de muebles, alfombras, objetos de porcelana y fotografías aparentaba esa mañana tener un poco más de espacio libre que de costumbre, aunque era algo que no se advertía al principio, como el cambio principal, que consistía en la presencia de un hombre sentado al lado de la ventana con un libro en las manos, del que, al entrar K, apartó la mirada.

—¡Tendría que haberse quedado en su habitación! ¿Acaso no se lo ha dicho Franz?

—Sí, ¿qué quiere usted de mí? —preguntó K, que miró alternativamente al nuevo desconocido y a la persona a la que había llamado Franz, que ahora permanecía en la puerta. A través de la ventana abierta pudo ver otra vez a la anciana que, con una auténtica curiosidad senil,* permanecía asomada con la firme resolución de no perderse nada.

—Quiero ver a la señora Grubach —dijo K, hizo un movimiento como si quisiera desasirse* de los dos hombres, que, sin embargo, estaban situados lejos de él, y se dispuso a irse.

—No —dijo el hombre de la ventana, arrojó el libro sobre una mesita y se levantó—. No puede irse, usted está detenido.

—Así parece —dijo K—. ¿Y por qué? —preguntó a continuación.

—No estamos autorizados a decirselo. Regrese a su habitación y espere allí. El proceso se acaba de iniciar y usted conocerá todo en el momento oportuno. Me excedo en mis funciones cuando le hablo con tanta amabilidad. Pero espero que no me oiga nadie excepto Franz, y él también se ha comportado amablemente con usted, infringiendo* todos los reglamentos. Si sigue teniendo tanta suerte como la que ha tenido con el nombramiento de sus vigilantes, entonces puede ser optimista. K se quiso sentar, pero ahora comprobó que en toda la habitación no había ni un solo sitio en el que tomar asiento, excepto el sillón junto a la ventana. Ya verá que todo lo que le hemos dicho es verdad —dijo Franz, que se acercó con el otro hombre hasta donde estaba K. El compañero de Franz le superaba en altura y le dio unas palmadas en el hombro. Ambos examinaron la camisa del pijama de K y dijeron que se pusiera otra peor, que ellos guardarían esa, así como el resto de su ropa, y que si el asunto resultaba bien, entonces le devolverían lo que habían tomado.

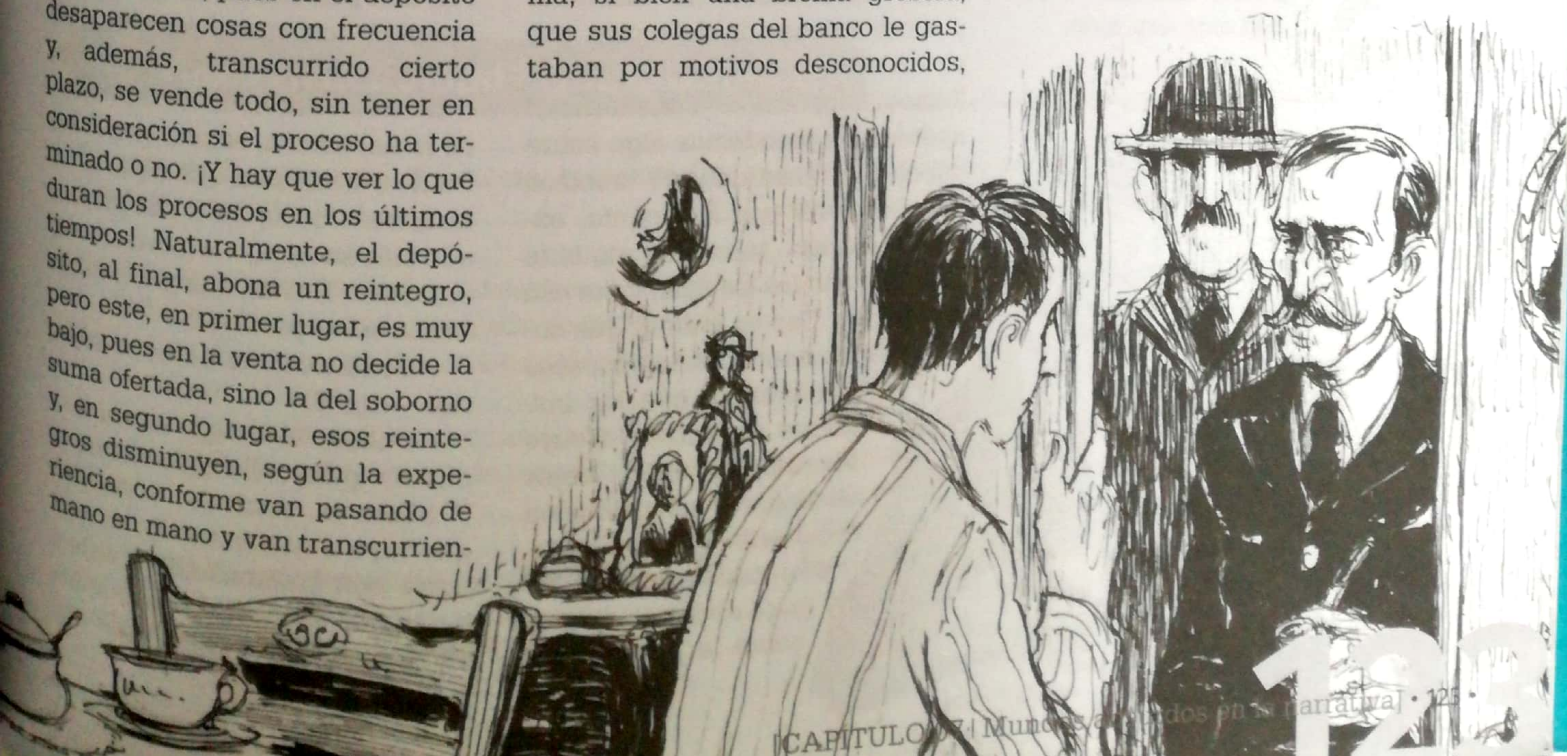
—Es mejor que nos entregue todo a nosotros en vez de al depósito —dijeron—, pues en el depósito desaparecen cosas con frecuencia y, además, transcurrido cierto plazo, se vende todo, sin tener en consideración si el proceso ha terminado o no. ¡Y hay que ver lo que duran los procesos en los últimos tiempos! Naturalmente, el depósito, al final, abona un reintegro, pero este, en primer lugar, es muy bajo, pues en la venta no decide la suma ofertada, sino la del soborno y, en segundo lugar, esos reintegros disminuyen, según la experiencia, conforme van pasando de mano en mano y van transcurrien-

do los años. K apenas prestaba atención a todas esas aclaraciones. Por ahora no le interesaba el derecho de disposición sobre sus bienes, consideraba más importante obtener claridad en lo referente a su situación. Pero en presencia de aquella gente no podía reflexionar bien, uno de los vigilantes —podía tratarse, en efecto, de vigilantes—, que no paraba de hablar por encima de él con sus colegas, le propinó una serie de golpes amistosos con el estómago; no obstante, cuando alzó la vista contempló una nariz torcida y un rostro huesudo y seco que no armonizaba con un cuerpo tan grueso. ¿Qué hombres eran éstos? ¿De qué hablaban? ¿A qué organismo pertenecían? K vivía en un Estado de Derecho, en todas partes reinaba la paz, todas las leyes permanecían en vigor, ¿quién osaba* entonces atropellarle en su habitación? Siempre intentaba tomarlo todo a la ligera, creer en lo peor solo cuando lo peor ya había sucedido, no tomar ninguna previsión para el futuro, ni siquiera cuando existía una amenaza considerable. Aquí, sin embargo, no le parecía lo correcto. Ciertamente, todo se podía considerar una broma, si bien una broma grosera, que sus colegas del banco le gastaban por motivos desconocidos,

o tal vez porque precisamente ese día cumplía treinta años. Era muy posible, a lo mejor solo necesitaba reírse ante los rostros de los vigilantes para que ellos rieran con él, quizá fueran los mozos de cuerda* de la esquina, su apariencia era similar, no obstante, desde la primera mirada que le había dirigido el vigilante Franz, había decidido no renunciar a la más pequeña ventaja que pudiera poseer contra esa gente. Por lo demás, K no infravaloraba el peligro de que más tarde se dijera que no aguantaba ninguna broma. Se acordó —sin que fuera su costumbre aprender de la experiencia— de un caso insignificante, en el que, a diferencia de sus amigos, se comportó, plenamente consciente, con imprudencia, sin cuidarse de las consecuencias, y fue castigado con el resultado. Eso no debía volver a ocurrir, al menos no esta vez; si era una comedia, seguiría el juego. Aún estaba en libertad.

—Permítanme —dijo, y pasó rápidamente entre los vigilantes para dirigirse a su habitación.

—Parece que es razonable —oyó que decían detrás de él. En cuanto llegó a su habitación se dedicó a sa-



car los cajones del escritorio, todo en su interior estaba muy ordenado, pero, a causa de la excitación, no podía encontrar precisamente los documentos de identidad que buscaba. Finalmente encontró los papeles para poder circular en bicicleta, ya quería ir a enseñárselos a los vigilantes cuando pensó que esos papeles eran insignificantes, por lo que siguió buscando hasta que encontró su partida de nacimiento. Cuando regresó a la habitación contigua, se abrió la puerta de enfrente y apareció la señora Grubach. Solo se vieron un instante, pues en cuanto reconoció a K pareció confusa, pidió disculpas y desapareció cerrando cuidadosamente la puerta.

—Pero entre —es lo único que K tuvo tiempo de decir. Ahora se encontraba en el centro de la habitación, con los papeles en la mano. Continuó mirando hacia la puerta, que no se volvió a abrir, y le asustó la llamada de los vigilantes, quienes permanecían sentados frente a una mesita al lado de la ventana abierta. Como K pudo comprobar, se estaban comiendo su desayuno.

—¿Por qué no ha entrado la señora Grubach? —preguntó K.

—No puede —dijo el vigilante más alto—. Usted está detenido.

—Pero ¿cómo puedo estar detenido, y de esta manera?

—Ya empieza usted de nuevo —dijo el vigilante, e introdujo un trozo de pan en el tarro de la miel—. No respondemos a ese tipo de preguntas.

—Pues deberán responderlas. Aquí están mis documentos de identidad, muéstrenme ahora los suyos y, ante todo, la orden de detención.

—¡Cielo santo! —dijo el vigilante—. Que no se pueda adaptar a su situación actual, y que parezca querer dedicarse a irritarnos inútilmente, a nosotros, que probablemente somos los que ahora estamos más próximos a usted entre todos los hombres. Así es, créalo —dijo Franz, que no se llevó la taza a los labios, sino que dirigió a K una larga mirada, probablemente sin importancia, pero incomprensible. K incurrió sin quererlo en un intercambio de miradas con Franz, pero agitó sus papeles y dijo: Aquí están mis documentos de identidad.

—¿Y qué nos importan a nosotros? —gritó ahora el vigilante más alto—. Se está comportando como un niño. ¿Qué quiere usted? ¿Acaso pretende al hablar con nosotros sobre documentos de identidad y sobre órdenes de detención que su maldito proceso acabe pronto? Somos empleados subalternos,* apenas comprendemos algo sobre papeles de identidad, no tenemos nada que ver con su asunto, excepto nuestra tarea de vigilarle diez horas todos los días, y por eso nos pagan. Eso es todo lo que somos. No obstante, somos capaces de comprender que las instancias superiores, a cuyo servicio estamos, antes de disponer una detención como esta se han informado a fondo sobre los motivos de la detención y sobre la persona del

detenido. No hay ningún error. El organismo para el que trabajamos, por lo que conozco de él, y solo conozco los rangos más inferiores, no se dedica a buscar la culpa en la población, sino que, como está establecido en la ley, se ve atraído por la culpa y nos envía a nosotros, a los vigilantes. Eso es ley. ¿Dónde puede cometerse aquí un error?

—No conozco esa ley —dijo K.

—Pues peor para usted —dijo el vigilante.

—Solo existe en sus cabezas —dijo K, que quería penetrar en los pensamientos de los vigilantes, de algún modo inclinarlos a su favor o ir ganando terreno. Pero el vigilante se limitó a decir:

—Ya sentirá sus efectos. Franz se inmiscuyó en la conversación y dijo:

—Mira, Willem, admite que no conoce la ley y, al mismo tiempo, afirma que es inocente. —Tienes razón, pero no se puede conseguir que comprenda nada —dijo el otro. K ya no respondió. “¿Acaso —pensó— debo dejarme confundir por la cháchara de estos empleados subalternos, como ellos mismos reconocen serlo? Hablan de cosas que no entienden en absoluto. Su seguridad solo se basa en su necesidad.* Un par de palabras que intercambie con una persona de mi nivel y todo quedará incomparablemente más claro que en una conversación larga con estos”. Paseó de un lado a otro de la habitación, seguía viendo enfrente a la anciana, que ahora había arrastrado hasta allí a una persona aún más anciana, a la que mantenía abrazada. K tenía que poner punto final a ese espectáculo.

—Condúzcanme hasta su superior —dijo K.

—Cuando él lo diga, no antes —dijo el vigilante llamado Willem—. Y ahora le aconsejo —añadió— que vaya a su habitación, se comporte con tranquilidad y espere hasta que se disponga algo sobre su situación. Le aconsejamos que



no se pierda en pensamientos inútiles, sino que se concentre, pues tendrá que hacer frente a grandes exigencias. No nos ha tratado con la benevolencia que merecemos. Ha olvidado que nosotros, quienesquiera que seamos, al menos fren- te a usted somos hombres libres, y esa diferencia no es ninguna nimiedad.* A pesar de todo, es- tamos dispuestos, si tiene dinero, a subirle un pequeño desayuno de la cafetería. K no respondió a la oferta y permaneció un rato en silencio. Tal vez no le impidieran que abriera la puerta de la habi- tación contigua o la del recibidor, tal vez esa fuera la solución más simple, llevarlo todo al extremo. Pero también era posible que se echaran sobre él y, una vez en el suelo, habría perdido toda la su- perioridad que, en cierta medida, aún mantenía sobre ellos. Por esta razón, prefirió a esa solución la seguridad que traería consigo el desarrollo natural de los aconte- cimientos, y regresó a su habita- ción, sin que ni él ni los vigilantes pronunciaran una palabra más. Se arrojó sobre la cama y tomó de la mesilla de noche una hermosa manzana que había reservado la noche anterior para su desayuno.

Ahora era su único desayuno y, como comprobó al darle el primer mordisco, resultaba, sin duda, mu- cho mejor que el desayuno que le hubiera podido subir el vigilante de la sucia cafetería. Se sentía bien y confiado. Ciertamente, estaba des- cuidando sus deberes matutinos en el banco, pero como su puesto era relativamente elevado podría disculparse con facilidad. ¿Debe- ría decir las verdaderas razones? Pensó en hacerlo. Si no le creían, lo que sería comprensible en su caso, podría presentar a la señora Grubach como testigo o a los dos ancianos de enfrente, que ahora mismo se encontraban en camino hacia la ventana de la habitación opuesta. A K le sorprendió, al adop- tar la perspectiva de los vigilantes, que le hubieran confinado en la ha- bitación y le hubieran dejado solo, pues allí tenía múltiples posibilida- des de quitarse la vida. Al mismo tiempo, sin embargo, se preguntó, esta vez desde su perspectiva, qué motivo podría tener para hacerlo. ¿Acaso porque esos dos de al lado estaban allí sentados y se habían apoderado de su desayuno? Habría sido tan absurdo quitarse la vida, que él, aun cuando hubiese queri- do hacerlo, hubiera desistido por

encontrarlo absurdo. Si la limita- ción intelectual de los vigilantes no hubiese sido tan manifiesta, se hu- biera podido aceptar que tampoco ellos, como consecuencia del mis- mo convencimiento, consideraban peligroso dejarlo solo. Que vieran ahora, si querían, cómo se acerca- ba a un armario, en el que guarda- ba un buen aguardiente, cómo se tomaba un vaso como sustituto del desayuno y cómo destinaba otro para darse valor, pero este último solo como precaución para el caso improbable de que fuera necesario. (...)

Kafka, Franz. *El proceso*.
Disponible en: goo.gl/XAOA53.
Acceso: 1 de diciembre de 2016.

.....
inusitada. Insólita, excepcional.
senil. Propio de los ancianos.
desasirse. Separarse.
infringir. Quebrantar.
osar. Atreverse.
mozo de cuerda. Persona que trabaja en un oficio para el que no se necesi- tan conocimientos especializados.
subalterno. Empleado de categoría inferior.
necedad. Estupidez.
nimiedad. Pequeñez, insignificancia.
.....

Voces en actividad } Comprensión

1. Luego de la lectura de *El proceso*, respondé las siguientes preguntas.

- ¿Cómo describirías la actitud de K durante su detención?
- ¿Qué preguntas se formula K respecto de los hombres encargados de detenerlo? ¿Por qué considerás que no las formula en voz alta?
- ¿Cuál es la reacción de los vecinos ancianos de K ante su detención? ¿Por qué creés que se comportan de ese modo?

2. Enumerá los argumentos que emplean ambos hom- bres para convencer a K de que su detención no es un error de las "instancias superiores".

3. Colocá una tilde en las afirmaciones que consideres verdaderas.

- ☐ K recuerda haber cometido un delito en el pasado.
☐ Una vez que K exhibe sus documentos de identidad, se descubre que todo fue un error.
☐ K piensa en escapar por una de las puertas latera- les, pero luego decide no resistirse al curso de los acontecimientos.
☐ Los encargados de detenerlo venían vigilando a K desde hacía tiempo.
☐ En esta novela, los lectores conocemos claramen- te por qué K está siendo detenido.
☐ K exige explicaciones para entender lo que sucede.



Sobre el autor...

Franz Kafka (Praga, 1883 - 1924)

▪ Nació en el seno de una familia judía en la ciudad de Praga, territorio por entonces del Imperio austrohúngaro. Fue el mayor de seis hermanos y su educación se vio signada, desde muy pequeño, por el autoritarismo y la severidad de su padre. En 1901 comenzó a estudiar Química; pronto abandonó la carrera y se inscribió en Historia del Arte y Filología Alemana, pero, obligado por su padre, finalmente estudió Derecho. Obtuvo el doctorado en Leyes en 1906. Mientras estudiaba, participó en la organización de actividades literarias y sociales y promocionó representaciones para el teatro judeoalemán. En 1912, Franz tomó conciencia de que quería ser escritor. Tres años más tarde, había escrito ya una de sus obras más reconocidas: *La metamorfosis*. Posteriormente, a causa de la Segunda Guerra Mundial, debió hacerse cargo de la empresa familiar —por entonces a cargo de su cuñado—, responsabilidad que lo alejó de la labor literaria. Tres de sus hermanos murieron víctimas de los campos de concentración del nazismo.

▪ Solo unas pocas obras de Kafka fueron publicadas en vida. La mayor parte fue dada a conocer por su amigo Max Brod, quien las reveló a pesar del pedido del autor de destruirlas.

La ley del sinsentido...

Kafka: literatura y angustia

El escritor checoslovaco Franz Kafka anticipó en sus relatos la opresión, la angustia y los totalitarismos del siglo xx. Es considerado una de las figuras más importantes de la literatura moderna. De hecho, el término *kafkiano* se emplea para designar **situaciones angustiosas o grotescas de la vida real**.

Kafka nació en Praga en 1883, en una familia pudiente de comerciantes que pertenecían a la minoría judía de lengua alemana. La influencia de un padre despótico estuvo siempre presente en su obra y agobió su existencia. En *Carta al padre*, escrita en 1919, Kafka expresa sus sentimientos de **inferioridad** y de **rechazo paterno**. Sin embargo, vivió con su familia la mayor parte de su vida. Nunca se casó, aunque estuvo comprometido en dos ocasiones.

El proceso, una novela sobre la justicia

A partir de su diario, sabemos que comenzó a escribir *El proceso* luego de romper el compromiso con Felice Bauer. Kafka muchas veces registró que las visitas que hacía a la familia de su prometida eran "como un juicio, en donde otros decidían el camino que mi vida debía tomar".

El proceso fue publicada un año después de su muerte, en 1925, por su gran amigo Max Brod. A pesar de que la narrativa kafkiana nos presenta un **mundo sombrío, absurdo, indiferente al sufrimiento humano**, los biógrafos del autor afirman que, en la vida real, Kafka fue un hombre alegre, bromista, afectuoso y hondamente comunicativo, que enfrentó con vitalidad y fortaleza su difícil relación familiar y la enfermedad que terminó con su vida.

Su literatura influyó a la **filosofía del absurdo** en una importante corriente de pensamiento del siglo xx, que veremos a continuación.

El absurdo

La palabra *absurdo* es de origen latino y se compone de la preposición *ab* (de) y el adjetivo *surdus* (sordo); su significado literal es 'disonante, propio de sordos y hacía referencia, en la Antigüedad, a los sonidos desagradables al oído. Por extensión, una idea se considera absurda cuando es **ilógica**, disparatada, contradictoria. A través de sus personajes, Kafka nos ofrece una visión del ser humano en la sociedad contemporánea: **una criatura indefensa ante una poderosa y anónima maquinaria que no alcanza a comprender**.

{ Otras obras
del absurdo y el
existencialismo }

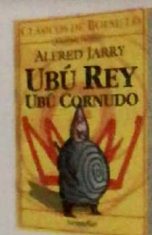
Diario de
un seductor
Søren
Kierkegaard

1843



Ubú rey
Alfred Jarry

1896



América
Franz Kafka

1927



Existencialismo y absurdo

Tras las traumáticas experiencias de la Primera y la Segunda Guerra Mundial, el pensamiento filosófico europeo deja de interesarse por el descubrimiento de un orden racional y legítimo dentro de la estructura observable del mundo, pues entiende que esta búsqueda está alejada de la vida. Los seres humanos debemos respondernos otras **preguntas**: ¿qué sentido tiene la vida?, ¿existe la libertad total?, ¿por qué y para qué existe el ser? Es decir, la filosofía intenta discutir y proponer soluciones a los **problemas propios de la condición humana**, el primero de los cuales es la justificación de la propia existencia.

Los seres humanos buscamos un significado en el mundo, deseamos que la realidad sea un proceso comprensible con un fin preestablecido y con un orden moral objetivo, en fin, buscamos certezas. Pero el mundo real es indiferente a estas ansias de totalidad, el mundo no es racional ni tiene un propósito determinado o, al menos, un propósito que pueda ser comprendido por nosotros. De ahí surge el sentimiento de lo absurdo: un divorcio entre el hombre y el mundo que provoca la **pérdida de toda esperanza**.

En palabras del escritor francés Albert Camus: "El absurdo surge de la confrontación entre la búsqueda del ser humano y el silencio irracional del mundo". La conciencia de esta "indiferencia" del mundo puede alentar la propia muerte como salida ante el dolor del sentimiento de lo absurdo. Sin embargo, el suicidio no es la opción predicada por Camus. Suicidarse es rendirse ante lo absurdo. La salida consiste en **rebelarse ante lo absurdo** a través de un compromiso con los propios valores. Por el contrario, en Kafka, los personajes se encuentran desorientados y la posibilidad de rebelión es remota.

Sobre el género...

■ Durante el siglo xx, los autores manifestaron una necesidad de apartarse del relato tradicional. Un cambio de carácter histórico y social acarreo la invalidación del relato decimonónico: la depresión económica, la crisis social y política, el período de entreguerras, el desarrollo industrial crean una nueva sensibilidad y los artistas buscan nuevas formas para dar cuenta de ella. En el centro de estas formas hay un tema en común: la pérdida de la identidad que lleva a crear personajes en crisis, a los que el mundo les resulta extraño. Franz Kafka es ejemplo de estos cambios en la narrativa europea, junto con Albert Camus y André Malraux.

■ En su ensayo *El existencialismo es un humanismo* (1946), el filósofo francés Jean-Paul Sartre sienta las bases para pensar la vida de otro modo, a partir de un nuevo sistema filosófico. En principio, para Sartre, la existencia precede a la esencia, es decir, ningún esquema moral, creencia o precepto puede determinarlos como personas. Somos libres de elegir y a partir de nuestras elecciones somos quienes somos. Por otro lado, entonces, estamos "condenados a la libertad", obligados a elegir para ser.

Voces en actividad } Análisis

1. Willem y Franz, los vigilantes que detienen a Josef, aparentan comportarse amablemente con él. Sin embargo, algunas de sus acciones y comentarios anticipan, de manera sutil, la crueldad con que K será ejecutado en el desenlace.

2. Escaneá el código QR o copiá el enlace para ver el video "¿Qué hace que algo sea kafkiano?" (*What makes something 'kafkaesque'?*), de Noah Tavlin. Podés activar los subtítulos en español en YouTube. Luego, realizá estas consignas.

a. Mencioná algunas de estas acciones y comentarios crueles.
b. Explicá cómo reacciona K.
c. ¿Cómo habrías reaccionado ante la misma situación?

a. Escribí una definición para la palabra *kafkiano*.
b. Proponé dos ejemplos concretos.



goo.gl/39WsPK

A puerta
cerrada
Jean Paul
Sartre

Jean Paul Sartre
A puerta
cerrada

La peste
Albert Camus

Albert Camus
La peste

Rayuela
Julio Cortázar



El obscuro pájaro
de la noche
José Donoso

DONOSO
El obscuro
pájaro de la noche

1944

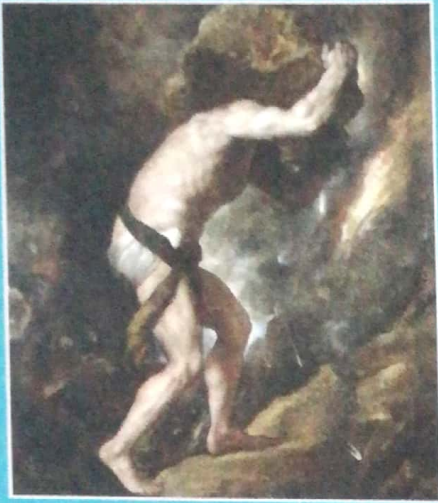
1947

1963

1970

Literatura y absurdo

Atelier de imágenes



Sísifo (1549)
Autor: Tiziano

En la pintura se escenifica el trabajo de Sísifo, quien, según la mitología griega, provocó el enojo de los dioses por su extraordinaria astucia. Como castigo, fue condenado a perder la vista y a empujar una gran roca hacia la cima de una montaña. Al llegar allí, la roca volvía a caer rodando hasta el valle, desde donde debía recogerla y empujarla nuevamente hasta la cumbre y así indefinidamente. En su obra *El mito de Sísifo*, Albert Camus se cuestiona acerca del valor de la vida y presenta a Sísifo como metáfora de la inutilidad del esfuerzo incesante del hombre.

Lo absurdo, en la literatura, no implica solo lo ilógico o lo humorístico: se integra como una situación en la que un personaje reconoce la falta de sentido de su propia vida o de la existencia humana en general. Es un estado de reflexión o de indiferencia ante los acontecimientos que le suceden.

El escritor español Claudio Guillén propone un modelo formal del **absurdo** como **procedimiento literario**, a partir de los siguientes elementos:

- Un **contexto realista**.
- Un **elemento extraño** a ese contexto que irrumpe de pronto en la vida del personaje.
- Una **aceptación, minimización o falta de asombro** por parte del personaje, del narrador o de ambos, en relación con dicho elemento, incompatible con el extrañamiento que debería producir.

Kafka y la burocracia

Para desarrollar su idea de lo absurdo, el escritor checo discurre acerca de las **estructuras invisibles del poder**, de la **burocracia deshumanizante** que consiente procesos judiciales irracionales como el de Josef K, de un sistema injusto que termina aniquilando al individuo. Josef es **víctima** de un sistema incomprensible sin haber cometido falta alguna ni entender por qué se lo somete a juicio.

En la visión que Kafka nos propone en esta novela, los seres humanos vivimos en una **situación paradójica**: ansiamos una sociedad ordenada y racional, pero creamos sistemas sociales irracionales y destructivos. Refiriéndose a *El proceso*, el crítico Roberto Vélez Correa afirma: "El castigo busca la falta". Esta inversión de la relación lógica occidental de "la falta busca el castigo" aparece con especial énfasis en la situación de Josef K al ser acusado una mañana de un delito que ignora.

El laberinto que debe recorrer de allí en adelante para testificar ante el exótico tribunal termina por engendrar en la conciencia del personaje la necesidad de una "culpa (...)" que alivie su ansiedad, porque es preferible ser culpable (...) que continuar en la incertidumbre de no saber de qué se le acusa".

El realismo metafísico

Algunos críticos han calificado al estilo de Kafka de "realismo metafísico", dado que en sus obras se mezclan con naturalidad lo real y lo fantástico para crear un **clima asfixiante**, en el que los personajes viven, **desesperanzados**, el absurdo del mundo. En relatos como "En la colonia penitenciaria", "Informe para una academia", "La condena" o "Preocupaciones de un padre de familia", Kafka traza **escenas extrañas** a partir de objetos o sentencias que complican la vida cotidiana de los personajes.



Expresionismo y surrealismo

Si bien los críticos coinciden en que la obra de Kafka es inclasificable por su originalidad, reconocen también en ella influencias de movimientos artístico-culturales contemporáneos del autor: el expresionismo alemán y el surrealismo francés.

• **El expresionismo:** pone en primer plano la expresión de los sentimientos más que la descripción objetiva de la realidad. De ahí que esta aparezca "deformada", en un intento de comunicar la experiencia humana frente a la naturaleza y el prójimo. Sus temas se centraban con frecuencia en **la soledad, la pobreza y la desdicha** y reflejaron la amargura de la sociedad alemana, luego de la derrota en la Primera Guerra Mundial. De esa pesadumbre nació un deseo de buscar nuevas expresiones de la imaginación y nuevos lenguajes artísticos. Los expresionistas defendían la libertad individual, la preeminencia de la expresión subjetiva, el irracionalismo y el gusto por temas considerados "prohibidos" (lo fantástico, lo sexual, lo perverso). La **visión trágica** del ser humano que presentaron artistas como Otto Mueller y Ernst Ludwig Kirchner los convierte en precursores de una concepción existencialista, desarrollada en la Europa posterior a la Segunda Guerra. Kafka comparte con estos artistas una **visión pesimista** de la sociedad, la **angustia** del individuo frente a lo absurdo de la existencia, y la tremenda soledad e incomunicación de los habitantes de las grandes ciudades industrializadas, su aislamiento y alienación.

• **El surrealismo:** fue un movimiento artístico nacido en la Francia posterior a la Primera Guerra Mundial. Kafka comparte con él la intención de bucear en los campos más profundos del pensamiento para develar la esencia de la realidad, la **exploración del subconsciente** (incorporando elementos extraños, irracionales o maravillosos en contextos realistas) y el empleo de recursos "antisentimentales", como el **humor** o la **crueledad**, para crear un distanciamiento que evite la identificación emocional del lector con los personajes o las situaciones. Pueden leer más información sobre esta y otras vanguardias en el capítulo 3.

Un motivo, otras expresiones



En su obra *La metamorfosis* (1925), Kafka nos ofrece una particular visión del ser humano: una criatura indefensa ante una poderosa y anónima maquinaria que no acierta a comprender y termina por arrastrarlo a la alienación. La originalidad del autor reside en su forma de mostrarlo: muchas veces a través de lo fantástico, que en su escritura se combina de manera natural con lo cotidiano; otras, mediante el absurdo. *La metamorfosis* nos acerca la historia de Gregor Samsa, un viajante de comercio que despierta una mañana y descubre que se ha convertido en un insecto. A partir de dicha transformación, la vida cotidiana se complica.

Voces en actividad } Análisis

1. Claudio Guillén enumera los elementos del absurdo como procedimiento literario. Respondé las siguientes preguntas.

- ¿Qué elementos reconocés en el fragmento de la novela de Kafka, *El proceso*?
- ¿Cómo se vincula la crítica a la burocracia con los aspectos del absurdo, según Guillén?

2. Josef experimenta sentimientos de culpa al verse amenazado por fuerzas que no comprende ni controla. Subrayá fragmentos que muestren indicios de ese sentimiento.

3. La exageración y la distorsión de la realidad son características del expresionismo. En el fragmento, podemos observarlas en la descripción de los vigilantes, tal como aparecen ante los ojos de K.

- Buscá ejemplos de estas descripciones casi caricaturescas y señalá qué sensaciones te transmiten.

4. ¿Cómo describirían a Josef K, a partir de sus pensamientos y comportamientos? Redacten este retrato del personaje. Incluyan algún rasgo exagerado, distorsionado o caricaturesco de K.

Menos Julia

Felisberto Hernández

El protagonista se reencuentra con un viejo y extraño amigo de la infancia. Él ha pasado la mayor parte de su vida en Francia pero, actualmente, está rodeado de cuatro muchachas en un peculiar bazar.

(...) La que venía del fondo traía un vaso de agua y una pildora para mi amigo. Después él agregó:

—Ellas son muy buenas conmigo; y me disculpan mis...

Aquí hizo un silencio y su mano empezó a revolotear sin saber dónde posarse; pero su cara había hecho una sonrisa. Yo le dije un poco en broma:

—Si tienes alguna... rareza que te incomode, yo tengo un médico amigo...

Él no me dejó terminar. Su mano se había posado en el borde de un jarrón; levantó el índice y parecía que aquel dedo fuera a cantar. Entonces mi amigo me dijo:

—Yo quiero a mi... enfermedad más que a mi vida. A veces pienso que me voy a curar y me viene una desesperación mortal.

—¿Pero qué... cosa es esa?

—Tal vez un día te lo pueda decir. Si yo descubriera que tú eres de las personas que pueden agravar mi... mal, te regalaría esa silla nacarada que tanto le gustó a tu hija.

Yo miré la silla y no sé por qué pensé que la enfermedad de mi amigo estaba sentada en ella.

El día que él se decidió a decirme su mal era sábado y recién había cerrado el bazar. Fuimos a tomar un ómnibus que salía para afuera y detrás de nosotros venían las cuatro muchachas y un tipo de patillas que yo había visto en el fondo del bazar entre libros de escritorio.

—Ahora todos iremos a mi quinta —me dijo—, y si quieres saber aquello tendrás que acompañarnos hasta la noche.

Entonces se detuvo hasta que los demás estuvieron cerca y me presentó a sus empleados. El hombre de las patillas se llamaba Alejandro y bajaba la vista como un lacayo.

Cuando el ómnibus hubo salido de la ciudad y el viaje se volvió monótono, yo le pedí a mi amigo que me adelantara algo... Él se rió y por fin dijo:

—Todo ocurrirá en un túnel.

—¿Me avisarás antes que el ómnibus pase por él?

—No; ese túnel está en mi quinta y nosotros entraremos en él a pie. Será para cuando llegue la noche. Las muchachas estarán esperándonos dentro,

hincadas en reclinatorios* a lo largo de la pared de la izquierda y tendrán puesto en la cabeza un paño oscuro. A la derecha habrá objetos sobre un largo y viejo mostrador. Yo tocaré los objetos y trataré de adivinarlos. También tocaré los objetos de las muchachas y pensaré que no las conozco.

(...)

—¿Comprendes?

Yo apenas pude contestarle:

—Trataré de comprender.

(...)

Cuando mi amigo y yo llegamos a la quinta, Alejandro y las muchachas estaban empujando un porrón de hierro. Las hojas de los grandes árboles habían caído encima de los arbustos y los habían dejado como papeleras repletas. Y sobre el portón y las hojas, parecía haber descendido una cerrazón de herrumbre. Mientras buscábamos los senderos entre plantas chicas, yo veía a lo lejos una casa antigua. Al llegar a ellas las muchachas hicieron exclamaciones de pesar: al costado de la escalinata había un león hecho pedazos: se había caído de la terraza. Yo sentía placer en descubrir los rincones de aquella casa; pero hubiera deseado estar solo y hacer largas estadias en cada lugar.

Desde el mirador vi correr un arroyo. Mi amigo me dijo:

—¿Ves aquella cochera con una puerta grande cerrada? Bueno; dentro de ella está la boca del túnel; corre en la misma dirección del arroyo. ¿Y ves aquella glorieta cerca de la escalinata del fondo? Allí está escondida la cola del túnel.

—¿Y cuánto tardas en recorrerlo? Me refiero a cuando tocas los objetos y las caras...

—¡Ah! Poco. En una hora ya el túnel nos ha digerido a todos. Pero después yo me tiro en un diván y empiezo a evocar lo que he recordado o lo que ha ocurrido allí. Ahora me cuesta hablar de eso. Esta luz fuerte me daña la idea del túnel. Es como la luz que entra en las cámaras de los fotógrafos cuando las imágenes no están fijadas. Y en el momento del túnel me hace mal hasta el recuerdo de la luz fuerte. Todas las cosas quedan tan desilusionadas como algunos decorados de teatro al otro día de mañana.

El me decía esto y nosotros estábamos parados en un recodo oscuro de la escalera. Y cuando seguimos descendiendo, vimos desde lo alto la penumbra del comedor; en medio de ella flotaba un inmenso mantel blanco que parecía un fantasma muerto y acribillado de objetos.

Las cuatro muchachas se sentaron en una cabecera y los tres hombres en la otra. Entre los dos bandos había unos metros de mantel en blanco, pues el viejo sirviente acostumbraba a servir toda la mesa desde la época en que habitaba allí la gran familia de mi amigo. Únicamente hablábamos él y yo. (...) En la otra cabecera las muchachas hablaban y se reían sin hacer mucho barullo. Y de este lado mi amigo me decía:

—¿Tú no necesitas, a veces, estar en una gran soledad?

Yo empecé a tragar aire para un gran suspiro y después dije:

—Frente a mi pieza hay dos vecinos con radio; y apenas se despiertan se meten con las radios en mi cuarto.

—¿Y por qué los dejas entrar?

—No, quiero decir que las encienden con tal volumen que es como si entraran en mi pieza.

Yo iba a contar otras cosas; pero mi amigo me interrumpió:

—Tú sabrás que cuando yo caminaba por mi quinta y oía chillar una radio, perdía el concepto de los árboles y de mi vida. Esa vejación me cambiaba la idea de todo: mi propia quinta no me parecía mía y muchas veces pensé que yo había nacido en un siglo equivocado.

A mí me costaba aguantar la risa porque en ese instante Alejandro, siempre con sus párpados bajos, tuvo una especie de hipo y se le inflaron las mejillas como a un clarinetista. Pero enseguida le dije a mi amigo:

—¿Y ahora no te molesta más esa radio?

La conversación era tonta y me prometí dedicarme a comer. Mi amigo siguió diciendo:

—El tipo que antes me llenaba la quinta de ruido vino a pedirme que le saliera de garantía para un crédito...

Alejandro pidió permiso para levantarse un momento, le hizo señas a una muchacha y mientras se iban le volvió el hipo que le hacía mover las patillas: parecían las velas negras de un barco pirata. Mi amigo seguía:

Entonces yo le dije: "No solo le salgo de garantía, sino que le pago las cuotas. Pero usted me apaga esa radio sábados y domingos". Después, mirando la silla vacía de Alejandro, me dijo: "Este es mi hombre; compone el túnel como una sinfonía. Ahora se levantó para no olvidarse de algo. Antes yo derrochaba mucho su trabajo, porque cuando no adivinaba una cosa se la preguntaba; y él se deshacía todo para conseguir otras nuevas. Ahora, cuando yo no adivino un objeto lo dejo



para otra sesión y cuando estoy aburrido de tocarlo sin saber qué es, le pego una etiqueta que llevo en el bolsillo y él lo saca de la circulación por algún tiempo".

Cuando Alejandro volvió, nosotros ya habíamos adelantado bastante en la comida y los vinos.

(...)

Terminada la comida, Alejandro y las muchachas salieron a pasear; pero mi amigo y yo nos recostamos en los divanes que había en su cuarto. Después de la siesta, nosotros también salimos y caminamos todo el resto de la tarde. A medida que iba oscureciendo mi amigo hablaba menos y hacía movimientos más lentos. Ahora la luz era débil y los objetos luchaban con ella. La noche iba a ser muy oscura; mi amigo ya tanteaba los árboles y las plantas y pronto entraríamos al túnel con el recuerdo de todo lo que la luz había confundido antes de irse. Él me detuvo en la puerta de la cochera y antes que me hablara yo oí el arroyo. Después mi amigo me dijo:

—Por ahora tú no tocarás las caras de las muchachas: ellas te conocen poco. Tocarás nada más que lo que esté a tu derecha y sobre el mostrador.

Yo había oído los pasos de Alejandro. Mi amigo hablaba en voz baja y me volvió a encargar:

—No debes perder en ningún momento tu colocación, que será entre Alejandro y yo.

Encendió una pequeña linterna y me mostró los primeros escalones, que eran de tierra y tenían pastitos desteñidos. Llegamos a otra puerta y él apagó la linterna. Todavía me dijo otra vez:

—Ya sabes, el mostrador está a la derecha y lo encontrarás apenas camines dos pasos. Aquí está el borde, y, aquí encima, la primera pieza: yo nunca la adiviné y la dejo a tu disposición.

Yo me inicié poniendo las manos sobre una pequeña caja cuadrada de la que sobresalía una superficie curva. No sabía si aquella materia era muy dura; pero no me atreví a hincarle la uña. Tenía una canaleta suave, una parte un poco áspera y cerca de uno de los bordes de la caja había lunares... o granitos. Yo tuve una mala impresión y saqué las manos. Él me preguntó:

—¿Pensaste en algo?

—Esto no me interesa.

—Por tu reacción veo que has pensado alguna cosa.

—Pensé en los granitos que cuando era niño veía en el lomo de unos sapos muy grandes.

—¡Ah!, sigue.

—Después me encontré con un montón de algo como harina. Metí las manos con gusto. Y él me dijo:

—Al borde del mostrador hay un paño sujeto con una chinche para que después te limpies las manos.

Y yo le contesté, insidiosamente:

—Me gustaría que hubiera playas de harina...

—Bueno, sigue.

Después encontré una jaula que tenía forma de pagoda.* La sacudí para ver si tenía algún pájaro. Y en ese instante se produjo un ligero resplandor; yo no sabía de dónde venía ni de qué se trataba. Oí un paso de mi amigo y le pregunté:

—¿Qué ocurre?

Y él a su vez me preguntó:

—¿Qué te pasa?

—¿No viste un resplandor?

—Ah, no te preocupes. Como las muchachas son poco para un túnel tan largo, tienen que estar repartidas a mucha distancia; entonces, con esta linterna cada una me avisa donde está.

Me di vuelta y vi encenderse varias veces el resplandor como si fuera un bichito de luz. En ese instante mi amigo dijo:

—Espérame aquí.

Y al ir hacia la luz la cubrió con su cuerpo. Entonces yo pensé que él iba sembrando sus dedos en la oscuridad; después los recogería de nuevo y todos se reunirían en la cara de la muchacha.

De pronto le oí decir:

—Ya va la tercera vez que te pones la primera, Julia.

Pero una voz tenue le contestó:

—Yo no soy Julia.

En ese momento oí acercarse los pasos de Alejandro y le pregunté:

—¿Qué tenía aquella primera caja? Tardó en decirme:

—Una cáscara de zapallo.

Me asusté al oír la voz enojada de mi amigo:

—Sería conveniente que no le preguntaras nada a Alejandro.

Yo pasé aquellas palabras con un trago de saliva y puse las manos en el mostrador. El resto de la sesión lo hicimos en silencio. Los objetos que yo había reconocido, estaban en esta orden: una cáscara de zapallo, un montón de harina, una jaula sin pájaro, unos zapatitos de niño, un tomate, unos impertinentes, una media de mujer, una máquina de escribir, un huevo de gallina, una horquilla* de primus,* una vejiga inflada, un libro abierto, un par de esposas y una caja de botines conteniendo un pollo pelado. Lamenté que Alejandro hubiera colocado el pollo como último número, pues fue muy desagradable la sensación al tantear su cuero frío y granuloso. Apenas salimos del túnel Alejandro me alumbró los escalones que daban a la glorieta. Al llegar a la luz de un corredor mi amigo me puso cariñosamente la mano en el cuello como para decirme: "perdona mi brusquedad de hoy", pero al mismo tiempo dio vuelta la cabeza para otro lado como diciendo: "sin embargo ahora estoy en otra cosa y tendré que seguir con ella".

Antes de ir a su habitación me hizo señas con el índice para que lo siguiera; y después se llevó el mismo dedo a la boca para pedirme silencio. En su pieza empezó a acomodar los divanes de manera que cada uno mirara en sentido contrario y nosotros no nos viéramos las caras. Él fue descargando su cuerpo en un diván y yo en el otro. Me entregué a mis pensamientos y me juré internarme, todo lo posible, en aquel asunto.

Al rato me sorprendió la voz más baja de mi amigo, diciéndome:

—Me gustaría que pasaras todo el día de mañana aquí; pero siento tener que ofrecértelo con una condición...

Yo esperé unos segundos y le contesté:

—Si yo aceptara, tendría que ser, también, con una condición...

Al principio él se rió, y después dijo:

—Mira, cada uno apuntará en un papel la condición. ¿Aceptas?

—Muy bien.

Yo saqué una tarjeta. Después, como nuestras caceras estaban cerca, nos alargamos los papeles sin mirarnos. El de mi amigo decía: "Necesito andar solo, por la quinta, durante todo el día". Y el mío: "Quisiera pasarlo encerrado en una habitación". Él se volvió a reír. Después se levantó y salió unos minutos. Al volver, dijo:

—Tu habitación estará encima de ésta. Y ahora vamos a la mesa.



(...)

Esa noche él no me dijo nada más y cuando yo estuve solo en mi pieza, empecé a pasearme por ella; me sentía en una excitación dichosa y pensaba que el gran objeto del túnel era mi amigo. Precisamente, en ese momento él subía apresuradamente la escalera. Abrió la puerta, asomó la cabeza con una sonrisa y me pidió:

—Tus pasos no me dejan tranquilo; se oyen demasiado allá bajo...

—¡Oh, discúlpame!

Apenas se fue yo me saqué los zapatos y me empecé a pasear en medias. Y él no tardó en volver a subir:

—Ahora peor, querido. Tus pasos parecen palpitaciones. Y he sentido otras veces el corazón como si me anduviera un rengu en el cuerpo.

—¡Ah! Cuánto te habrás arrepentido de ofrecerme tu casa.

—Al contrario. Estaba pensando que en adelante me disgustaría saber que está vacía la habitación donde estuviste tú.

Yo le contesté con una sonrisa artificial y él se fue enseguida.

Me dormí pronto pero me desperté al rato. Había relámpagos y truenos lejanos. Me levanté pisando despacio y fui a abrir la ventana y a mirar la luz blancuzca de un cielo que quería echarse encima de la casa con sus nubes carnosas. Y de pronto vi sobre un camino un hombre agachado buscando algo entre plantas rastreas. Pasados unos instantes dio unos pasos de costado, sin levantarse y yo decidí ir a avisarle a mi amigo. La escalera crujía y yo tenía miedo de que él se despertara y creyera que era yo el ladrón. La puerta de su cuarto estaba abierta y su cama vacía. Cuando volví arriba no vi al hombre. Me acosté y volví a dormir. Al otro día, mientras bajé a lavarme, el sirviente me subió el servicio del mate; y mientras lo tomaba, recordé lo que había soñado: Mi amigo y yo estábamos parados frente a una tumba; y él me dijo: "¿Sabes quién yace aquí? El pollo en su caja". Nosotros no teníamos ningún sentimiento de muerte. Aquella tumba era como una heladera que imitara graciosamente a un sepulcro y nosotros sabíamos que allí se alojaban todos los muertos que después comeríamos.

Recordaba esto, miraba la quinta a través de cortinas amarillentas y tomaba mate. De pronto vi a mi amigo cruzar un sendero y sin querer hice un gesto de espía. Después me decidí a no mirarlo; y al pensar que él no me oía empecé a caminar por la habitación. En una de las veces que llegué hasta la ventana vi que mi amigo iba hacia la cochera; creí que fuera al túnel y me llené de sospechas; pero después él dobla para un lugar donde había ropa tendida y puso una mano abierta en medio de una sábana que yo supuse húmeda.

Nos vimos únicamente a la hora de la cena. Él me decía:

—Cuando estoy en el bazar de-seo este día; y aquí sufro aburrimientos y tristezas horribles. Pero necesito de la soledad y de no ver ningún ser humano. ¡Oh, perdóname!...

Entonces yo le dije:

—Anoche deben haber andado perros por la quinta... esta mañana vi violetas tiradas en un camino.

Él sonrió:

—Fui yo; me gusta buscarlas entre las hojas un poco antes del amanecer —entonces me miró con una nueva sonrisa y me dijo:

—Había dejado la puerta abierta, y al volver la encontré cerrada.

Yo también me sonreí:

—Temí que fuera un ladrón y bajé a avisarte.

(...)

A la hora de costumbre entramos en el túnel. Yo volví a encontrar la cáscara de zapallo; pero ya mi amigo le había pegado una etiqueta para que la sacaran del mostrador. Después empecé a tocar una gran masa de material arenoso. Aquello no me interesó; me distraje pensando que pronto se encendería la luz de la primera mujer; pero mis manos seguían distraídas en la masa. Después toqué unos géneros con flecos y de pronto me di cuenta de que eran guantes. Me quedé pensando en el significado que eso tenía para las manos y en que se trataba de una sorpresa para ellas y no para mí. Mientras tocaba un vidrio se me ocurrió que las manos querían probarse los guantes. Me dispuse a hacerlo; pero me detuve de nuevo; yo parecía un padre que no quisiera consentirle a sus hijas todos los caprichos. Y enseguida me empezó a crecer otra sospecha. Mi amigo estaba demasiado adelantado en aquel mundo de las manos. Tal vez él les habría hecho desarrollar inclinaciones que le permitieron vivir una vida demasiado independiente. Pensé en la harina que con tanto gusto mis manos habían tocado en la sesión anterior y me dije: "a las manos les gusta la harina cruda". Entonces hice lo posible por dejar esa idea y volví al vidrio que había tocado antes; detrás tenía un soporte. ¿Aquello sería un retrato? ¿Y cómo podía saberse? También podría ser un espejo... Peor todavía. Me encontraba con la imaginación engañada y con cierta burla de la oscuridad. Casi enseguida vi el resplandor de la primera muchacha. Y no sé por qué, en ese instante, pensé en la masa de material que toqué al principio y comprendí que era la cabeza del león. Mi amigo le estaba diciendo a una muchacha: —¿Qué es esto? ¿Una cabeza de muñeca?... ¿un perro?... ¿una gallina?



—No —le contestaron—; es una de aquellas flores amarillas que...

Él la interrumpió:

—¿Ya no les he dicho que no traigan nada?...

La muchacha dijo:

—¡Estúpido!

—¿Cómo? ¿Quién eres tú?

—Yo soy Julia —dijo una voz decidida.

—Nunca más traigas nada en las manos —contestó débilmente mi amigo.

Cuando él volvió al mostrador, me dijo:

—Me gusta saber que entre esta oscuridad hay una flor amarilla.

En ese momento sentí que me rozaban el saco y mi primer pensamiento fue para los guantes y como si ellos pudieran andar solos. Pero casi simultáneamente pensé en alguna persona. Entonces le dije a mi amigo:

—Alguien me ha rozado el saco.

—Absolutamente imposible. Es una alucinación tuya. ¡Suele ocurrir eso en el túnel!

Y cuando menos lo esperábamos oímos un viento tremendo. Mi amigo gritó:

—¿Qué es eso?

Lo curioso era que oíamos el viento pero no lo sentíamos en las manos ni en la cara. Entonces Alejandro dijo:

—Es una máquina para imitar el viento que me prestó el utilero de un teatro.

—Muy bien —dijo mi amigo—, pero eso no es para las manos...

(...)

Yo fui a mi cuarto y antes de dormir pensé en unos guantes de gamuza apenas abultados por unas manos de mujer. Después yo sacaría los guantes como si desnudara las manos. Pero mientras pasaba al sueño los guantes iban siendo cáscaras de bananas. Y ya haría mucho rato que estaba dormido cuando sentí que unas manos me tocaban la cara. Me desperté gritando, estuve unos instantes flotando en la oscuridad y por fin me di cuenta que había tenido una pesadilla. Mi amigo subió corriendo la escalera y me preguntó:

—¿Qué te pasa?

Yo le empecé a decir:

—Tuve un sueño...

Pero me detuve; no quise contarle el sueño porque temí que pudiera ocurrírsele tocarme la cara. Él se fue enseguida y yo me quedé despierto; pero al poco rato oí abrir despacito la puerta y grité con voz descompuesta:

—¿Quién es?

Y en ese mismo instante oí pezuñas que bajaban la escalera. Cuando mi amigo subió de nuevo le dije que él había dejado la puerta abierta y que había entrado un perro. Él empezó a bajar la escalera.

El sábado siguiente, apenas habíamos entrado al túnel, se sintieron unos quejidos mimosos y yo pensé en un perrito. Alguna de las muchachas se empezó a reír y enseguida nos reímos todos. Mi amigo se enojó mucho y dijo palabras desagradables; todos nos llamamos inmediatamente; pero en un intervalo que se produjo entre las palabras de mi amigo, se oyeron con más fuerza los quejidos del perrito y todos nos volvimos a reír. Entonces mi amigo gritó:

—¡Váyanse todos! ¡Afuera! ¡Que salgan todos!

Los que estábamos cerca le oímos jadear; y enseguida, con voz más débil, y como escondiendo la cara en la oscuridad, le oímos decir:

—Menos Julia.

A mí se me ocurrió algo que no pude dejar de hacer: quedarme en el túnel. Mi amigo esperó que salieran todos. Después, desde lejos, Julia empezó a hacer señales con su linterna. La luz aparecía a intervalos regulares, como la de un faro, mi amigo caminaba pisando fuerte y yo trataba de hacer coincidir el ruido de mis pasos con los de él. Cuando estuve cerca de Julia, ella decía:

—¿Usted recuerda otras caras cuando toca la mía?

Él hizo zumbir un rato la "s" antes de decir "sí". Y enseguida agregó:

—...es decir... Ahora pienso en una vienesa que estaba en París.

—¿Era amiga suya?

—Yo era amigo del esposo. Pero una vez a él lo tiró un caballo de madera...

—¿Usted habla en serio?

—Te explicaré. Resulta que él era débil y una tía rica que vivía en provincias le pedía que hiciera gimnasia. Ella lo había criado. Él le enviaba fotografías vestido en traje de deportes; pero nunca hacía otra cosa que leer. Al poco tiempo de casado quiso sacarse una fotografía montado a caballo. Él estaba muy orgulloso con su sombrero de alas anchas; pero el caballo era de madera carcomida por la polilla; de pronto se le rompió una pata, y enseguida se cayó el jinete y se rompió un brazo.

Julia se rió un poco y él siguió:

—Entonces, con ese motivo, fui a la casa y conocí a la señora... Al principio ella me hablaba con una sonrisa burlona. El marido estaba con el brazo colgado y rodeado de visitas. Ella le trajo caldo y él dijo que estando así no tenía ningún apetito. Todas las visitas dijeron que realmente ocurría eso cuando se estaba así. Yo pensé que todos los concurrentes habían tenido fracturas y me los imaginé en la penumbra que había en aquella pieza con piernas y brazos de blanco y abultados por la vendas.

(Cuando menos lo esperábamos volvimos a oír los gemidos del perrito y Julia se rió. Yo temí que mi amigo lo fuera a buscar y tropezara conmigo. Pero a los pocos instantes siguió el relato).

—Cuando él pudo levantarse caminaba despacio y con el brazo en cabestrillo. Visto de atrás, con una manga del saco puesta y la otra no, parecía que llevara un organillo y adivinara la suerte. El me invitó a ir al sótano para traer una botella del mejor vino. La señora no quiso que fuera solo. Adelante iba él, llevaba una vela; la llama quemaba las telas y las arañas buían; detrás iba ella, y después iba yo...

Mi amigo se detuvo y Julia le preguntó:

—Usted dijo hace unos instantes que esa señora, al principio, tenía para usted una risa burlona. ¿Y después? Mi amigo empezó a incomodarse:

—No era burlona solamente conmigo; ¡yo no dije eso!

—Usted dijo que era así al principio.

—Bueno... y después siguió como al principio.

El perrito gimíó y Julia dijo:

—No crea que eso me preocupa; pero... me ha dejado la cara ardiendo.

Oí arrastrar el reclinatorio y los pasos de ellos al salir y cerrar la puerta. Entonces yo corrí y me apresuré a golpear la puerta con los puños y con un pie. Mi amigo abrió y preguntó:

—¿Quién es?

Yo le contesté y él tartamudeó para decirme:

—No quiero que vengas nunca más al túnel...

Iba a agregar algo, pero prefirió irse.

Esa noche yo tomé el ómnibus con las muchachas y Alejandro; ellos iban adelante y yo detrás. Ninguno de ellos me miraba y yo viajaba como un traicionero.

A los pocos días mi amigo vino a mi casa; era de noche y yo ya me había acostado. Él me pidió disculpas por hacerme levantar y por lo que me había dicho a

la salida del túnel. A pesar de mi alegría, él estaba preocupado. Y de pronto me dijo:

—Hoy fue al bazar el padre de Julia: no quiere que le toque más la cara a la hija; pero me insinuó que él no me diría nada si hubiera compromiso. Yo miré a Julia y en ese momento ella tenía los ojos bajos y se estaba raspando el barniz de una uña. Entonces me di cuenta que la quería.

—Mejor —le contesté yo—. ¿Y no te puedes casar con ella?

—No. Ella no quiere que toque más caras en el túnel.

Mi amigo estaba sentado con los codos apoyados en las rodillas y de pronto escondió la cara; en ese instante me pareció tan pequeña como la de un cordero. Yo le fui a poner mi mano en un hombro y sin querer toqué su cabeza crespa. Entonces pensé que había rozado un objeto del túnel.

Hernández, Felisberto. "Menos Julia". En *Cuentos reunidos*, Buenos Aires, Corregidor, 2014.

reclinatorio. Mueble empleado para reclinarse y rezar.
pagoda. Templo de los dioses de pueblos de Oriente.
horquilla. Pieza de un mecanismo en forma de Y.
primus. Aparato portátil para cocinar.



Voces en actividad } Comprensión

1. Respondé las siguientes preguntas.

- ¿Dónde se habían conocido el narrador y el amigo?
- ¿Por qué creés que el amigo se negaba a aprender?
- Según tu opinión, ¿por qué la maestra desconfía de ambos?

4. ¿Qué similitudes establece el relato entre el narrador y su amigo? ¿Creés que el narrador se va identificando progresivamente con su amigo de la infancia? En caso afirmativo, buscá en el texto ejemplos que lo demuestren.

2. En la historia se da una alternancia entre el narrador-protagonista y el amigo, que también se convierte en narrador. Subrayá en el texto ejemplos de dicha alternancia.

3. Leé la siguiente explicación del amigo al narrador y, luego, respondé.

"Pero yo después me tiro en un diván y empiezo a evocar lo que he recordado".

a. ¿Cómo continuaba el "juego" al salir del túnel?

4. Explicá qué efecto produce la luz sobre los protagonistas cuando están en el túnel.

5. Buscá en el texto las referencias a la cabeza del amigo. Luego, respondé: ¿por qué se le da tanta importancia a ese elemento?



Sobre el autor...

■ Antes de dedicarse a escribir, fue pianista; se ganaba la vida componiendo e interpretando temas musicales como acompañamiento para películas mudas. En 1940 abandonó su carrera de pianista y compositor para ser escritor. En 1942 publicó *Por los tiempos de Clemente Colling* y en 1943, *El caballo perdido*. Tres años después viajó a París con una beca del gobierno francés. En 1947 publicó *Nadie encendía las lámparas*, volumen que agrupa varios cuentos, entre ellos "Menos Julia". A fines de ese año, su mentor y amigo, Jules Supervielle, lo presentó en el Pen Club de París y en el anfiteatro Richelieu de La Sorbonne, centros culturales destacados en París. También apareció en *La Licorne* la primera traducción del cuento "El balcón". En 1948 regresó a Montevideo. En 1962 salió la primera edición de *El cocodrilo* y póstumamente, en 1965, *Tierras de la memoria*.

■ Su vida sentimental incluyó tres matrimonios y varios romances. Una de sus mujeres fue una famosa espía soviética, África de Las Heras, aunque curiosamente Felisberto nunca se enteró de las actividades clandestinas que su mujer llevaba adelante.

Otras obras...

- *Fulano de tal* (1925)
- *Libros sin tapas* (1929)
- *La cara de Ana* (1930)
- *El caballo perdido* (1943)
- *La casa inundada* (1960)

Entre los sueños y la locura...

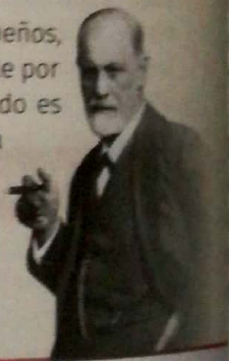
Felisberto Hernández, las vanguardias y el psicoanálisis

El cuento "Menos Julia" integra el volumen *Nadie encendía las lámparas* publicado en 1947 por Felisberto Hernández, quien estuvo en contacto con las corrientes artísticas que caracterizaron los inicios del siglo XX: las vanguardias. Estos nuevos modos de concebir los lenguajes artísticos aportaron diversos procedimientos a su escritura, por ejemplo: la actitud de "escapar" a una escuela o movimiento literario, privilegiando la **libertad**; la valoración de la **fantasía** como modo de expresar su **subjetividad**; desandar los caminos más transitados del lenguaje metafórico, buscando la **libre asociación de ideas**; la construcción de **imágenes oníricas**.

Felisberto también se interesó por el psicoanálisis, disciplina que abordaba a través de un amigo suyo, el doctor Cáceres, a quien acompañaba, de vez en cuando, para sus visitas médicas. Se sentía atraído por el mundo de **la mente y la locura**, materia de la psiquiatría. Los **sueños**, tan importantes para el psicoanálisis, ocupan un lugar relevante en sus cuentos, y especialmente en "Menos Julia".

Carlos Vaz Ferreira, filósofo y catedrático uruguayo que formaba parte de su círculo de amigos, también influyó en su escritura al ponerlo en contacto con otras ideas de pensadores europeos: por un lado, Henri Bergson, filósofo francés, quien da a la **memoria** un lugar privilegiado como entidad constitutiva de lo que tenemos de humano; por el otro, el filósofo William James, quien, junto con Bergson, aporta la valoración de la **experiencia vital** por sobre lo que produce nuestro intelecto.

Felisberto nos introduce en los caminos del misterio, los sueños, la fantasía y la locura para expresar lo que no es aprehensible por el intelecto. El autor mismo expresa: "Lo más seguro de todo es que yo no sé cómo hago mis cuentos", alejándose así de una escritura muy premeditada, y resaltando **lo espontáneo** de su acto creativo.



Voces en actividad | Análisis

1. Hacé una lista con los personajes de "Menos Julia". Luego, respondé.

- ¿Hay descripciones de ellos? ¿Todos tienen nombre?
- ¿Cuál es la función de Alejandro en el túnel?
- ¿Qué comportamientos diferencian a Julia de las otras muchachas?
- ¿Qué semejanzas podés encontrar en el cuento entre Julia y la mujer vienesa?

2. En el relato, el amigo y el narrador necesitan de la soledad. ¿Por qué creen que la buscan? Justificá con algún pasaje.

"Menos Julia" o el juego de los rituales

En "Menos Julia", Hernández construye una anécdota, en apariencia simple, a partir de los siguientes ejes:

- **Los recuerdos:** en este cuento, juegan un rol fundamental tanto los recuerdos de un **pasado lejano** (la infancia) como los de otro más **reciente** ("una mañana del año pasado..."). El pasado **valioso**, recuperado en el túnel, no abarca solamente ese momento.

- **El juego y sus rituales:** permiten **acceder a "otra" realidad** (en este caso, adivinar al tacto y la prohibición de la palabra como reglas del juego). Quien transgrede las **reglas**, queda excluido. Ya adulto, el amigo conserva este juego que él llama "enfermedad". Se niega a renunciar a él. Ese resabio de infancia —el placer que le produce tocar— es el modo privilegiado a través del cual los niños comienzan a conocer el mundo: el sentido del tacto.

- **La oscuridad:** es un ámbito propicio para estas experiencias de juego y descubrimiento, que deja margen a la **fantasía**, que permite "ver" esa realidad "otra". En oposición, la luz impide entrar en esa otra dimensión ("...esa luz fuerte me daña la idea del túnel").

- **El túnel:** como metáfora del espacio abierto a los recuerdos, a los sueños, a otros modos de conocer, al juego, que permite la evasión de la realidad cotidiana. Este túnel corre paralelo a un arroyo: en uno se encauzan las aguas; en el otro, las **evocaciones**. El túnel también ha sido interpretado por algunos críticos como el escenario de un **rito de pasaje**: de la mente del narrador al mundo de los recuerdos de su amigo.

- **La transformación de los objetos:** el objeto "pollo", por ejemplo, en el túnel es algo frío, muerto, desagradable; fuera de este, es una comida que comparten y es, además, materia de un sueño del narrador.

- **El espacio de ambos tiempos:** también está construido de manera ritual. En el bazar, el mostrador con los objetos a la derecha y las empleadas a la izquierda. Estas posiciones se invierten en el túnel, con otra finalidad. El orden fijo de los movimientos en el túnel, los objetos, la prohibición de la palabra nos hablan de alguien que está aferrado a **caprichos o pulsiones que le impiden aceptar la ley**.

3. Explica por qué te parece que el cuento se llama "Menos Julia".

4. Identifica ejemplos en el texto de cómo los personajes perciben objetos o partes del cuerpo que tienen consciencia y vida propia.

5. Escanea el código QR o copia el enlace para ver obras del artista francés Marc Chagall.

6. Relaciona alguna de las pinturas con el cuento de Felisberto Hernández y los temas puestos en juego.



goo.gl/Pf0jSf

Años **40**

Sobre la **época...**

Durante esta década, los EE. UU. y la URSS se convirtieron en las nuevas y únicas potencias del mundo. En nuestro país, a causa de la Segunda Guerra Mundial, la industria tuvo un importante desarrollo y millones de migrantes rurales se trasladaron del campo a la ciudad para trabajar en las fábricas. El país asistía a un cambio económico, social, político y cultural.

Otros hechos

■ Literarios ■ Artísticos ■ Políticos

1940

1941

Comienza la deportación masiva de la población judía a campos de concentración. Seis millones de judíos mueren en ellos.

1942

1943

Se publica *El juego de los abalorios*, de Herman Hesse.

1944

1945

Concluye la Segunda Guerra Mundial con la victoria de los aliados y la derrota del nazismo alemán y del fascismo italiano.

Se estrena en la Argentina *La casa de Bernarda Alba*, de Federico García Lorca.

1946

1947

El Congreso argentino sanciona la ley del voto femenino. Más de un millón de mujeres eligen autoridades por primera vez.

1950

{ Medios y crítica }

Apuntes sobre la condición humana

En su artículo *Kafka, visionario del totalitarismo*, el escritor checo Milan Kundera analiza los profundos dilemas de la condición humana sobre los que habla *El proceso*: la soledad, la injusticia, la incomunicación, la existencia humana y su sentido. Por su parte, en Uruguay, un espectáculo teatral recupera los cuentos de Felisberto Hernández y sus atmósferas de sueños y recuerdos.

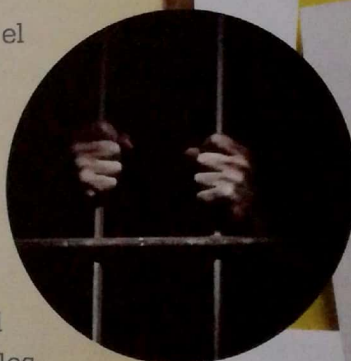
Kafka, visionario del totalitarismo

Milan Kundera

(...)

Joseph K es arrestado un día sin saber por qué. El arresto, que en un principio tiene el carácter de una mala broma, se vuelve rápidamente muy serio y K es hipnotizado por el tribunal que lo ve y lo sigue a todas partes, no puede rechazar el juicio. Mientras más absurdo se torna el juicio, más quiere K encontrarle un sentido. Pero, como el sentido del juicio contra K no puede encontrarse más que en la falta de K, entonces él mismo se pone a la búsqueda de su falta. (...) En el capítulo 7, K quiere preparar un reporte escrito para su defensa y enviarlo al tribunal. Quiere acordarse de su vida hasta en sus detalles ínfimos, explicando todos sus pliegues, discutirlo bajo todos sus aspectos. (...) Él sabe que esto constituye un trabajo casi interminable, pero está decidido a hacerlo cueste lo que cueste. (...) En el mundo kafkiano, el castigo precede a la falta. El que está castigado no puede soportar lo absurdo del castigo y quiere encontrarle una justificación. (...) La sociedad totalitaria conoce esta situación: puesto que todas las áreas de la vida, política, económica, cultural, son organizadas y controladas por el mismo poder, el que está excluido no tiene lugar donde esconderse y es lanzado a la nada. El poder del totalitarismo consiste en la virtualidad de la exclusión, que está suspendida sobre cada ciudadano como una amenaza perpetua. Todo el mundo puede ser excluido y todo el mundo teme serlo.

Kundera, Milan. *Kafka, visionario del totalitarismo*. Disponible en: goo.gl/EuVQ7M. Acceso: 19 de septiembre de 2016.



Kundera es autor de una polémica novela titulada *La insostenible levedad del ser* (1984). En esta propuso algunos tópicos del absurdo en el marco de un evento histórico revolucionario: la Primavera de Praga.

Voces en actividad } Reflexión

1. Kundera propone una interpretación política de la novela. ¿Estás de acuerdo con la descripción de sociedad totalitaria que plantea el autor del ensayo?
2. Nuestro país vivió bajo un poder totalitario durante la última dictadura (1976-1983). A partir de lo que conocés sobre este periodo de nuestra historia, ¿qué semejanzas podrías establecer entre esos sucesos reales, la situación de K y el análisis de Kundera?

Diciembre 4, 2013 17:18

La materialización del universo fascinante de Felisberto Hernández

Proyecto Felisberto, de Mariana Percovich, es una obra excepcional que recrea los cuentos del autor uruguayo.

por Fernanda Muslera



El espectador ingresa a una casa de esas de pasillo, con un salón central que se conecta con varias habitaciones. La primera impresión es que se encuentra en una vivienda que habita en sus recuerdos: la casa de una abuela, la de una vecina anciana, la vista en una foto ajada por el caudal del tiempo.

Algunos de los concurrentes (denominados bajo el nombre de "socios") se acomodan en las sillas disponibles, otros conversan de pie en el living, de empapelado violeta rococó y repleto de objetos (vajilla, un piano, pequeños animales disecados, fotos, espejos, bebés de juguete de aspecto siniestro, lámparas de araña que cuelgan de los techos). De pie entre los espectadores se encuentra un hombre de traje, barba y aspecto agobiado, que va y viene y se apoya contra las paredes. De repente comienza hablar y, a medida que lo hace, aparece de uno de los extremos de la sala un grupo de personas de indumentaria antigua, que se mezcla con el público.

Pero no son personas, son recuerdos. Los habitantes de los recuerdos del narrador-autor que interpreta Gustavo Saffores. Al principio son seres confusos, que se pasean inquietos y solitarios, que quieren hablar pero apenas balbucean y miran al público como pidiendo ayuda. Pronto, van pudiendo formar palabras y comunicarse, independizándose así de su creador, contrariado por esta repentina independencia.

Así comienza *Proyecto Felisberto*, el último trabajo de la directora Mariana Percovich, con dramaturgia del grupo Complot, que recrea el universo de Felisberto Hernández (1902-1964). La puesta, que se estrenó el domingo pasado, estará en cartel todos los días hasta el 15 de diciembre.

Se trata de una obra excepcional, en la que el espectador es invitado a formar parte de una especie de recreación tridimensional del universo del escritor uruguayo. La obra se siente como la materialización de un sueño, pues traslada la experiencia de lectura a un espacio tangible.

(...) *Proyecto Felisberto* logra de manera asombrosa recrear no solo los personajes felisbertianos, sino urdir el entramado del pensamiento del creador, en el que los recuerdos adquieren independencia del sujeto, los objetos toman vida propia en contacto con los personajes y en el que las asociaciones mentales del escritor permean el límite entre lo real y lo fantástico.

Reconocida por su uso de espacios no convencionales para hacer teatro, Percovich elige la casa ("el ambiente felisbertiano por excelencia") y la opresión que surge de ella en los cuentos del autor para poner en escena el mundo lleno de imágenes y asociaciones de Hernández.

Pero acaso lo fundamental de la puesta de la directora es la cercanía del público-participante con los 10 actores, que constantemente interpelan al espectador a través de sus palabras, pero especialmente de sus miradas (vuelcan su ojos en quienes los miran, cuentan cara a cara sus obsesiones cual personajes que intentan escapar de su perpetua circularidad). La sensación es tan potente como la de presenciar la manifestación material del subconsciente del autor. (...)

Muslera, Fernanda. "La materialización del universo fascinante de Felisberto Hernández", *El Observador*, 4/12/2013
 Disponible en: goo.gl/5tRGgw.
 Acceso: 19 de septiembre de 2016.

Voces en actividad } Reflexión

3. Respondé las siguientes preguntas.

- ¿Qué es *Proyecto Felisberto*?
- ¿Qué características resalta la periodista sobre este espectáculo teatral?

4. Transcribí dos frases de la reseña periodística que señalen los temas típicos de la narrativa de Felisberto Hernández. Luego, justificá tu elección.

Repaso teórico

1. Redactá una breve reseña sobre una de las obras trabajadas en este capítulo. Incluí los siguientes términos.

novela • soledad • actual • absurdo • imposibilidad • injusticia • angustia • miedo • verdad

2. Decidí si las siguientes afirmaciones son verdaderas (V) o falsas (F). Luego, escribí una justificación para cada una de tus elecciones.

- ☐ En los relatos leídos aparece una fuerza que el protagonista no puede controlar. En un caso, esa fuerza es externa al personaje. En el otro, proviene de su propio interior.
- ☐ Ambos textos presentan hechos sobrenaturales que, al final, tienen una resolución lógica.
- ☐ Desde el absurdo se observa la realidad regida por el sinsentido, la falta de lógica y los caprichos de un mundo cuyas reglas se desconocen.

Desde la imagen

3. Este óleo del artista surrealista René Magritte fue realizado en 1937. Se titula *La reproducción prohibida*. Luego de observarlo, resolvé.

- a. ¿Qué aparece representado en la imagen?
- b. ¿Encontrás alguna contradicción entre el título y lo que está representado? ¿Por qué?
- c. La relación entre el narrador y su amigo en "Menos Julia" se muestra a través de referencias a las cabezas de ambos. ¿Qué asociaciones podés establecer entre estos personajes del cuento de Hernández y la imagen de Magritte?
- d. Mirá la película *¿Quieres ser John Malkovich?* (1999), de Spike Jonze. Vinculala con las cabezas en el cuadro de Magritte y en el relato de Felisberto Hernández. ¿Qué semejanzas y diferencias encontrás?



Creación colectiva

4. En grupos de cuatro integrantes, narren una historia a partir de uno de los siguientes comienzos.

- Siempre supe que ese vecino enigmático guardaba un oscuro secreto.
- En medio de la fiebre y la locura del carnaval, lo reconocí a pesar de su máscara.
- Ese verano fue un verano negro: papá sin trabajo, cortes de luz y un calor insoportable. Por eso nos reuníamos con las chicas, en la madrugada, en el sótano fresco de mi casa, hasta que una noche...

Otras miradas, otras voces

5. En 1983, el grupo de humor británico Monty Python realizó el film *El sentido de la vida*. Escaneá el código QR o copiá el enlace para ver el inicio de la película. Luego, resolvé.



goo.gl/n2a2yi

a. A pesar de tratar el tema con humor, las imágenes representan muchos de los conceptos tratados en este capítulo con respecto al existencialismo y el absurdo. Comenten en grupos qué imágenes les impactaron más y expliquen cómo se relacionan con lo aprendido sobre dichos temas.

- b. ¿Por qué las preguntas existenciales y las dudas trágicas que aparecen en ella nos provocan una sonrisa en lugar de angustia o tristeza?
- c. ¿Les parece que los productos de la cultura de masas banalizan las ideas profundas o las cuestiones trascendentes de los seres humanos?

6. Elegí uno de los siguientes dibujos animados.

Looney Tunes • Hora de aventura • Bob Esponja

- a. Explicá cómo aparece lo absurdo en ese dibujo animado.
- b. Seleccioná dos ejemplos concretos para justificar el punto anterior.

{Capítulo especial} Voces académicas

• Géneros argumentativos.....	142
Oralidad y escritura	
La estructura argumentativa	
El ensayo: un género híbrido	
• Características del ensayo.....	144
El ensayo y su multiplicidad	
• Tipos de ensayo.....	145
El ensayo literario	
• El ensayo científico.....	146
• Partes de un ensayo.....	147
Recursos del lenguaje	
• Otros recursos del lenguaje.....	148
• ¿Cómo escribir un ensayo?.....	149
Lectura y escritura de borradores	
• La escritura del ensayo.....	150
Los conectores	
Después de la escritura	
Preguntas para finalizar	
• El debate.....	152
Cómo y para quiénes	
Las etapas de un debate	
La planificación del debate	
La elección del tema	
La investigación	
La elaboración de los argumentos	
• La ejecución del debate	154
El rol del moderador	
• La evaluación del debate.....	155
La comunicación no verbal	
• Nuevas tecnologías y cruces genéricos	156
Del ensayo al blog	
Del debate al foro	
Los foros en internet	

Géneros argumentativos

Oralidad y escritura

Como todos los textos lingüísticos, aquellos que circulan en los ámbitos académicos pueden ser transmitidos en forma escrita. Tal es el caso de la monografía, el informe o la reseña. También pueden ser presentados en forma oral, como sucede con la defensa de un trabajo (tesis, tesina, trabajo de campo, etcétera), el coloquio, la conferencia o la exposición de una ponencia.

En este capítulo nos ocuparemos del **ensayo** y el **debate**. Antes de iniciar la caracterización de cada uno de ellos, es preciso determinar cuáles son los elementos que definen y diferencian el lenguaje oral del escrito, con el fin de entender las características particulares de cada uno de los géneros.

LENGUAJE ORAL	LENGUAJE ESCRITO
Estructura dinámica: el acto comunicativo es espontáneo, no suele estar planificado, es abierto y se va construyendo en el acto mismo de comunicarse. Sin embargo, como veremos luego, algunos textos orales requieren previamente de la escritura.	Estructura planificada: la lengua escrita se propone de manera que el mensaje sea claro y organizado. En este sentido, los textos se construyen siguiendo una estructura particular, con reglas más rígidas y características más evidentes que en el lenguaje oral.
Lenguaje coloquial.	Lenguaje especializado.
Uso de oraciones simples.	Uso de oraciones más complejas.
Baja densidad léxica: se usan más palabras con menos contenido semántico.	Alta densidad léxica: se usan las palabras de modo que tengan alto contenido semántico.
Presencia de recursos no verbales, tales como gestos, tonos de voz, proxemia, etcétera.	Presencia de recursos verbales: tipografía, títulos y subtítulos, signos de puntuación, organización en párrafos, etcétera.

La estructura argumentativa

Tanto el ensayo como el debate presentan una **estructura de tipo argumentativa**: su autor se propone que los interlocutores acepten como válida la idea que defiende o que refuercen sus propias ideas. En ocasiones, la argumentación puede generar una acción determinada. La estructura de los textos argumentativos consta de cuatro partes fundamentales:

- **Presentación:** de manera breve, se indica el tema sobre el que se argumentará.
- **Tesis:** es la perspectiva o posición personal del autor de la argumentación. Es una postura y un compromiso del enunciador; orienta el discurso y, por lo tanto, la lectura cuando se trata de una argumentación escrita.
- **Demostración:** aquí se exponen los argumentos para apoyar la tesis.
- **Conclusión:** en general, todo texto argumentativo tiene un cierre. Es el resultado acabado de una serie de argumentos.

Historicamente, puede situarse la aparición del ensayo durante el siglo XVI. Se puede considerar que surge, exactamente, en el año 1580, con la obra *Essais (Ensayos)* del pensador francés Michel de Montaigne (1533-1592). Pero fue Francis Bacon (1561-1626), filósofo y político de origen inglés, quien empleó por primera vez el término **ensayo** bajo el concepto de género, reconociendo el antecedente de la obra de Montaigne. El ensayo encuentra sus predecesores en la Antigüedad grecolatina, en textos tales como los diálogos de Platón, algunos tratados de Cicerón, las epístolas de Séneca o las *Meditaciones* de Marco Aurelio.

El ensayo: un género híbrido

Entre los textos de circulación en los ámbitos académicos, se encuentran aquellos que requieren de un aparato crítico exhaustivo y cuyas verdades intentan ser presentadas como irrefutables para un momento y una comunidad científica determinados.

En cambio, existen otros géneros que, a pesar de desarrollar las ideas de su autor, no contemplan como obligatoria la existencia de una bibliografía específica ni consideran que las afirmaciones expresadas en el texto estén ajenas a cualquier controversia. Entre estos géneros se encuentra el **ensayo**.

El *Diccionario de la Real Academia Española* define al ensayo como "un escrito en prosa en el cual un autor desarrolla sus ideas sobre un tema con un carácter y estilo personales". Los dos aspectos destacados en esta definición hacen del ensayo un texto de **carácter híbrido**: desarrolla un tema, tal como cualquier otro texto académico, pero lo hace desde la mirada particular del autor.

Por eso, algunos críticos consideran que el ensayo se encuentra a medio camino entre un **tratado de carácter científico** y una **producción artística o literaria**. En él conviven la emoción y la razón y, como veremos más adelante, su autor puede emplear en la redacción recursos propios de un texto literario y de un texto científico al mismo tiempo. En conclusión, en un ensayo se analizan **datos o hechos objetivos** desde una visión personal, es decir, adoptando una **perspectiva subjetiva**.

El carácter híbrido ha hecho que se aparte al ensayo de otros géneros puramente especulativos o científicos como la monografía, la tesis o el informe. Sus diferencias se centran en el modo de exposición, su finalidad, la actitud del autor respecto de esa finalidad o respecto de su texto y el lenguaje empleado.

Acerca de su hibridez, el teórico alemán Theodor Adorno, en su texto "El ensayo como forma", sostiene que el ensayo depende de una **mirada subjetiva** del autor, incluso ligada con su parte más caprichosa e infantil. Así, Adorno subraya la falta de estructura clara y evidente y la **falta de sistematicidad** del ensayo como género. En el siguiente fragmento, se leen dichas ideas:

En vez de producir científicamente algo o de crear algo artísticamente, el esfuerzo del ensayo refleja aún el ocio de lo infantil, que se inflama sin escrúpulos con lo que ya otros han hecho. El ensayo refleja lo amado y lo odiado en vez de presentar el espíritu, según el modelo de una ilimitada moral del trabajo, como creación a partir de la nada. Fortuna y juego le son esenciales. No empieza por Adán y Eva, sino por aquello de que quiere hablar; dice lo que a su propósito se le ocurre, termina cuando él mismo se siente llegado al final, y no donde no queda ya resto alguno: así se sitúa entre las "di-ersiones". Sus conceptos no se construyen a partir de algo primero ni se redondean en algo último. Sus interpretaciones no están filológicamente fundadas y medidas, sino que son por principio hiperinterpretaciones —para el veredicto automatizado de ese despierto entendimiento que se contrata como alguacil de la tontería contra el espíritu—. Por eso se estigmatiza como cosa ociosa el esfuerzo del sujeto en el ensayo por penetrar lo que se esconde como objetividad detrás de la fachada: se le estigmatiza por puro miedo a la negatividad. Se arguye que todo es mucho más sencillo. Se adjudica la ciega mancha amarilla a aquel que interpreta en vez de aceptar sin más y limitarse a ordenar...

1. En los capítulos precedentes se han mencionado algunos ensayos escritos por los autores trabajados.

- *El mito de Sísifo*, Albert Camus
- *Uno y el universo*, Ernesto Sábato

a. Podés buscar alguno de esos textos en bibliotecas o en formato digital para observar sus características.

b. ¿Alguno de los temas que plantean esos ensayos son de tu interés? ¿Coincidís con la postura de su autor? Justificá tus respuestas.

2. Rastreá otros temas desarrollados en este manual con el fin de seleccionar uno y exponer tu visión personal.



Características del ensayo

Según María Elena Arenas Cruz, estudiosa del género, el ensayo se define y aparta de otros textos académicos por presentar las siguientes características:

- Su autor no utiliza una **bibliografía** específica que le permita alcanzar un fin determinado de acuerdo con un método, sino que trabaja con sus **lecturas personales** sin necesidad de dar cuenta de ellas en el empleo de notas o de una bibliografía sistematizada.
- El texto del ensayo no está redactado en un lenguaje especializado, sino en una **lengua natural**, por lo que, en general, no se encontrarán en él tecnicismos (palabra que tiene un sentido preciso dentro de una ciencia, un arte, profesión o determinada actividad o rama del saber).
- El autor de un ensayo reflexiona sobre **lo particular y lo contingente**, aunque ello se relacione con lo universal. En otros trabajos académicos, en cambio, se intenta acceder a las verdades universales y permanentes.
- Si bien el ensayo posee una **armazón lógico-argumentativa**, sus pruebas no se basan en verdades necesarias, sino en **opiniones verosímiles** que pueden abarcar vivencias personales y valoraciones de tipo subjetivo por parte de su autor. Esto hace que el ensayista sepa que su opinión individual no es única ni definitiva: los argumentos presentados en su escrito pueden ser sometidos a juicio por los lectores e, incluso, por otros autores.
- A diferencia de la demostración científica, cuyo lector acepta sus verdades como irrefutables, el ensayista reconoce la **libertad de pensamiento**: propone sus propias ideas y da espacio a que el lector esgrima las propias.
- Los **temas** abordados en un ensayo pueden ser de diversa índole (filosóficos, históricos, literarios, científicos, sociales, etcétera) y se presentan de modo original, con una **extensión variable** (un ensayo puede ser un escrito breve, o constar de varias páginas e incluso conformar un libro).
- El **tono** adoptado por el autor de un ensayo depende del modo particular con que este ve e interpreta la realidad a la que se refiere; por lo tanto, puede ser serio, pero también puede adoptar un tono humorístico y, en ocasiones, hasta satírico.

El ensayo y su multiplicidad

Debido a sus múltiples temas, el ensayo permite **múltiples abordajes y clasificaciones**. Para abordar un texto, se suele tomar en consideración dos elementos básicos del género: el contenido y el modo en el que el ensayista aborda sus textos. Así, los ensayos pueden agruparse por el **contenido** (históricos, literarios, filosóficos, etcétera) y por el **modo del tratamiento** (informativos, críticos, irónicos, polémicos, entre otros).

Archivo adjunto

Muchos autores de la literatura de todos los tiempos han empleado el ensayo como género literario; entre ellos, podemos citar a Thomas Mann, Albert Camus, Mario Vargas Llosa, Octavio Paz, Ernesto Sábato, Alejo Carpentier y Jorge Luis Borges. En ocasiones, han combinado las formas del género con elementos propios de la autobiografía, como sucede en las siguientes obras: *Respuesta a Sor Filotea*, de Sor Juana Inés de la Cruz; *Recuerdos de provincia*, de Domingo Faustino Sarmiento; *Formas breves*, de Ricardo Piglia; y *Entre paréntesis*, de Roberto Bolaño.

Tipos de ensayo

El ensayo literario

Este tipo de ensayo se caracteriza por la **libertad y variedad** de los temas que aborda. Se observa el mundo a través de la sensibilidad del autor. En el ensayo literario **predomina la forma sobre lo conceptual**.

A continuación, presentamos como ejemplo un fragmento de un ensayo del escritor italiano Ítalo Calvino:

Hay una persona que colecciona arena. Viaja por el mundo y cuando llega a una playa marina, a las orillas de un río o de un lago, a un desierto, a una landa, recoge un puñado de arena y se la lleva. A su regreso le esperan, alineados en largos anaqueles, centenares de frasquitos de vidrio en los cuales la fina arena gris del Balatón, la blanquísima del Golfo de Siam, la roja que en su curso el Gambia va depositando en el Senegal, despliegan su no vasta gama de colores esfumados, revelan una uniformidad de superficie lunar, no obstante las diferencias de granulosis y consistencia, desde el sablón blanco y negro del Caspio, que parece empapado todavía de agua salada, hasta los minúsculos guijarros de Maratea, también blancos y negros, hasta la fina arena blanca punteada de caracolutos violetas de Turtle Bay, cerca de Malindi, en Kenia. En una exposición de colecciones raras presentada hace poco en París –colecciones de cencerros de vaca, juegos de lotería, cápsulas de botella, silbatos de terracota, billetes ferroviarios, trompos, envolturas de rollos de papel higiénico, distintivos colaboracionistas de la Ocupación, ranas embalsamadas–, la vitrina de la colección de arena era la menos llamativa, pero quizá la más misteriosa, la que parecía tener más que decir, aun a través del opaco silencio aprisionado en el vidrio de los frasquitos.

Calvino, Ítalo. "Colección de arena". En *Colección de arena*, Madrid, Siruela, 2001.

Como se puede apreciar en el fragmento de Calvino, el ensayo literario se caracteriza por:

- El **estilo**: el autor intenta proponer un modo de escribir determinado. En este caso, como en la narrativa del autor italiano, se parte de una historia mínima para avanzar hacia la reflexión. En los ensayos en general, el estilo puede ser **objetivo** (distanciado y en tercera persona) o **subjetivo** (cercano y en primera persona).
- La **narración**: el ensayo literario suele presentar algún tipo de escena narrativa para, a partir de dicho relato, producir una reflexión o sostener una postura, como se advierte en el final del fragmento leído.



1. Respondé las siguientes preguntas a partir de la lectura del fragmento del ensayo literario "Colección de arena":
 - ¿Cómo interpretás el ensayo de Calvino?
 - ¿Cuál es el sentido de la historia que cuenta?
 - ¿Para qué la cuenta?
2. Organizá un punteo breve de las características típicas del ensayo según Mana Elena Arenas Cruz.

Sugerencias prácticas

El ensayo científico

El **ensayo científico** combina el razonamiento propio de la ciencia y la imaginación. Comparte con la ciencia uno de sus propósitos esenciales: explorar la realidad y develar la verdad de las cosas, pero sin dejar de lado las cualidades que lo hacen un hecho artístico, a saber, la originalidad, la intensidad y la belleza de sus modos de expresión. El concepto de **científico** no se refiere solo a temas propios de las **ciencias naturales**, sino que involucra también a las **ciencias sociales**, tal como puede verse en el siguiente ejemplo:



Archivo adjunto

El **ensayo argumentativo** tiene como propósito defender una tesis con argumentos para persuadir o convencer al lector. Dicha opinión debe sustentarse por medio de argumentos que pueden basarse en citas o referencias; datos concretos de experiencias investigativas; alusiones históricas, políticas u otras; comparaciones, definiciones, entre otros recursos. De este tipo de ensayo nos ocuparemos aquí. Pero, además del ensayo argumentativo, que nos interesa en este capítulo, podemos reconocer otros dos tipos:

- El **ensayo expositivo** comunica al lector ideas sobre un tema de carácter filosófico, político, social, cultural, etcétera. Presenta información al respecto y la matiza con la interpretación del autor y opiniones personales sobre el tema en cuestión.
- El **ensayo crítico-analítico** describe o analiza un hecho, fenómeno, obra o situación, emitiendo un juicio profundo y fundamentado.

El presente ensayo se refiere a un fenómeno central para la sociedad chilena, y en efecto, no es una crónica, como género, sino más bien una argumentación, una disertación, nacida al calor de las propias circunstancias. Está elaborado con el material crudo de la vida social misma. Muchas otras voces son recogidas en la voz que se transfigura aquí en una escritura.

En tiempos posmodernos, la historia misma rompe con sus propios límites. Los agentes sociales desbordan sus propios cauces, y en las instituciones vienen a alojarse otros tipos de discursos que los inmediatamente previstos. En el fragor de un proceso social que se va construyendo en el presente, el ensayista reúne desesperadamente las palabras en los hechos, en la inmediatez cruda de las experiencias personales.

(...)

Como dicen en Chile, en una frase curiosa, uno no es quién para estudiar, en el momento actual de las humanidades una revuelta estudiantil. Si en estos momentos algunos comparan a Francia de 1968 con el Chile del 2001, sobre bases de ingresos económicos, es que estamos completamente perdidos. Allá, en la Francia, el Partido Comunista se negó a la revolución estudiantil robespierriana pero diderotiana, a la vez. Aquí ningún partido entiende lo que está pasando. Pero todos tienen su opinión. (...)

En el actual movimiento social sobre la educación está el anhelo de democratizar, liberar y construir. La educación chilena –¡qué paradoja!– ha sido verdaderamente exitosa en cuanto ha producido sujetos críticos y alternativos que ahora abren el futuro. No sabrán sobre los corpúsculos de Malpighi ni podrán resolver una ecuación en segundo grado pero rompieron el silencio, la rutina y la corrupción. (...)

Jofré, Manuel. *Silencio. Nace una semilla: La movilización estudiantil*. Pílo Diez ediciones, Chile, 2013.

partes de un ensayo


Si bien el ensayo es un género que no se caracteriza por adecuarse a una estructura rígida, puede considerarse que sus ideas se organizan en tres partes:

- **Introducción o planteamiento:** es una de las partes fundamentales, ya que se trata de la puerta de entrada al texto y la que permite captar la atención del lector sobre el **tema** en cuestión. En esta parte del escrito se presentarán, además del tema, los **objetivos** que se propone el escritor, una **tesis** en torno a la cual se expondrán los argumentos y la **organización** que seguirá el ensayo.
- **Desarrollo o cuerpo:** aquí se presentan los **argumentos** que sustentan la hipótesis. Como veremos más adelante, el autor de un ensayo suele utilizar, para tal fin, determinados **procedimientos o recursos** de estilo.
- **Conclusión o cierre:** si en la introducción se presentó una tesis y en el desarrollo se dio cuenta de los argumentos necesarios para comprobarla, en esta sección final se requiere dar **cierre** al proceso argumentativo a través de una **síntesis** en la que se destaquen los puntos más importantes del escrito.

Recursos del lenguaje

Como hemos dicho, el ensayo es un tipo de escrito que está a medio camino entre un texto científico y un texto literario. Como tal, el autor de un ensayo puede hacer uso de los recursos del lenguaje que son específicos de la literatura. Entre ellos podemos encontrar los que se mencionan a continuación, que ejemplificamos con fragmentos de *Facundo. Civilización y barbarie*, de Domingo Faustino Sarmiento, texto trabajado en el capítulo 2:

- **Pregunta retórica:** se trata de una pregunta que no espera ser respondida por el interlocutor, pero se emplea con el fin de intensificar el contenido. Ejemplo: "Tirano sin rival hoy en la tierra, ¿por qué sus enemigos quieren disputarle el título de Grande que le prodigan sus cortesanos?".
- **Comparación:** consiste en relacionar un término con otro a partir de una semejanza mediante un nexo (como - cual). De este manera, se resaltan propiedades similares entre ambos términos para que el lector obtenga nueva información a partir de la ya conocida. Ejemplo: "Es el bramido del tigre un gruñido como el del cerdo, pero agrio, prolongado, estridente (...)"
- **Metáfora:** se identifica un elemento con otro pero, a diferencia de la comparación, no hay un nexo y, en ocasiones, el primer elemento aparece elidido. Ejemplo: "(...) las almas generosas que en quince años de lid sangrienta no han desesperado de vencer al monstruo que nos propone el enigma de la organización política de la República".

- 
1. Si ya seleccionaste el tema sobre el cual vas a escribir tu ensayo, podés determinar si se va a tratar de un ensayo literario o científico.
 2. Conversá con tu profesor acerca de la conveniencia y las posibilidades que te brinda el tema elegido.
 3. Buscá datos sobre el tema que puedan ayudarte a construir una visión personal acerca de este.
 4. Adoptá una posición respecto del tema, que sostendrás a lo largo del trabajo.
 5. Escribí un borrador en el que consignes qué información vas a presentar en cada una de las partes del ensayo (introducción - desarrollo - conclusión).



Otros recursos del lenguaje

Por su cercanía con un texto científico, en un ensayo pueden encontrarse también los siguientes recursos:

- **Definición:** se expone de manera precisa y unívoca la comprensión de un concepto o término. Ejemplo: "Facundo Quiroga, empero, es el tipo más ingenuo de carácter de la guerra civil de la República Argentina, es la figura más americana que la revolución presenta".

- **Ejemplificación:** se trata de presentar un caso particular que sirva para ilustrar el punto de vista del autor. Ejemplo: "(...) nadie a mi juicio ha comprendido todavía al inmortal Bolívar, por la incompetencia de los biógrafos que han trazado el cuadro de su vida. En la Enciclopedia Nueva he leído un brillante trabajo sobre el general Bolívar (...); pero en esta biografía, como en todas las otras que de él se han escrito, he visto al general europeo (...) pero no he visto al caudillo americano (...)"

- **Enumeración:** se trata de una sucesión de elementos que pertenecen, en general, a una misma clase gramatical. Este recurso también es típico de otros géneros como la narración ficcional. Ejemplo: "Facundo, provinciano, bárbaro, valiente, audaz fue reemplazado por Rosas (...)"

- **Hipérbole:** consiste en aumentar o disminuir de modo exagerado un hecho, cualidad o circunstancia. Se exagera un rasgo para hacer énfasis en él. Ejemplo: "(...) en quince años de lid sangrienta no han desesperado de vencer al monstruo que nos propone el enigma de la organización política de la República".

- **Cita de autoridad:** consiste en transcribir las palabras de una autoridad reconocida o especialista en una materia o tema. Se emplea con el objetivo de dar credibilidad a determinado argumento, poniendo como prueba la palabra de una persona reconocida. Ejemplo: "Oigamos al célebre Déan Funes describir la enseñanza y espíritu de esta famosa Universidad (...): 'El curso teológico duraba cinco años y medio... La Teología participaba...'"

- **Generalización:** se habla de manera general con respecto a determinada característica compartida por un grupo. Es decir, se parte de dicha propiedad para que abarque a un conjunto. Ejemplo: "Facundo, expresión fiel de una manera de ser de un pueblo, de sus preocupaciones e instintos (...)"

- **Refutación:** se expone una idea como verdadera y luego se la rechaza a través de una nueva idea contraria a la anterior. De este modo, el ensayista concede un argumento contrario para luego negarlo. Ejemplo: "El que haya leído las páginas que preceden creerá que es mi ánimo trazar un cuadro apasionado de los actos de barbarie que ha deshonrado al nombre de D. Juan Manuel de Rosas. Que se tranquilicen los que abriguen este temor. Aún no se ha formado la última página de su biografía inmoral (...)"

Archivo adjunto

La ironía puede ser un recurso que permita al autor de un ensayo argumentar a favor de su tesis y refutar otras. Este recurso implica dar a entender lo contrario de lo que se piensa, dejando a quien lee o escucha la posibilidad de dar a las palabras su verdadero sentido. Por ello, se trata de una figura del discurso que depende del contexto, de las intenciones del locutor y de la capacidad interpretativa del interlocutor. Si no se capta la ironía, se pueden malinterpretar ciertas ideas.

¿Cómo escribir un ensayo?

En el caso del ensayo no se puede hablar de un estilo definido, ya que depende de cada autor, pero sí pueden señalarse algunas condiciones que deberían ser tenidas en cuenta a la hora de escribir este tipo de texto:

- Es necesario que el contenido sea expresado con **claridad**, para que el pensamiento de su autor pueda ser comprendido sin esfuerzo por el lector.
- Los términos y conceptos utilizados deben elegirse con **precisión**, evitando cualquier tipo de ambigüedad.
- Las oraciones y los párrafos deben articularse en forma lógica, de modo que el escrito se destaque por su **coherencia**.
- Un ensayo debe distinguirse por su **consistencia**, es decir, que al presentar los argumentos no se incurra en contradicciones.

Lectura y escritura de borradores

Todo escritor —sea profesional o no— cumple con una serie de etapas previas antes de llegar a la versión final de su texto. Los pasos que hay que tener en cuenta en la redacción de un ensayo pueden resumirse en:

PASO 1 | Tener en claro cuál va a ser el tema que guiará al autor. Se trata de generar ideas sobre una pregunta concreta y no sobre un tema muy amplio. Por lo tanto, habrá que limitar el tema y organizarlo de acuerdo con una cierta perspectiva y mediante una serie de preguntas que el autor del ensayo puede hacerse a sí mismo. Al elegir el tema, debemos considerar que despierte nuestro interés, que nos permita tomar una postura y argumentar a favor o en contra, que pueda ser centro de diversas opiniones o motivo de debate.

PASO 2 | Buscar información sobre el tema, con el fin de conocer diversos puntos de vista y llegar a una postura personal desde la cual argumentar.

PASO 3 | Leer el material seleccionado y destacar aquellas ideas que consideramos pueden servirnos a la hora de escribir.

PASO 4 | Escribir una lista de ideas en torno al tema, a las que habrá que darles un orden lógico.

PASO 5 | En ocasiones, se pueden volcar esas ideas y los argumentos que las sostendrán en algún esquema, tal como una red conceptual, que permita acceder a ellos de un modo visual.

PASO 6 | Escribir el primer borrador, y luego todos los que sean necesarios hasta considerar que estamos en condiciones de escribir la versión final.

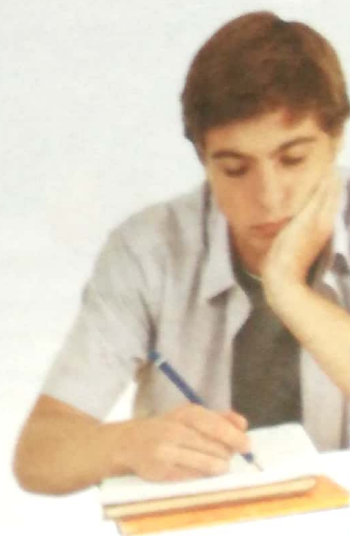
1. Tomá el borrador en el que consideraste la información pertinente para cada una de las partes de tu ensayo. Intentá ampliar aquella correspondiente al desarrollo.

2. Revisá los recursos del lenguaje que te permitirán presentar una redacción más atractiva para un posible lector.

3. Escribí sucesivos borradores. Podés intercambiar el escrito con tus compañeros para que te den su opinión al respecto. También solicitá ayuda a tu profesor.



Sugerencias prácticas



La escritura del ensayo

Como hemos visto, un ensayo consta de tres partes (Introducción - Desarrollo - Conclusión) y es importante saber qué información se presentará en cada una de ellas. El texto debe tener un **orden lógico** que depende principalmente de la organización y presentación de las ideas. Para lograr esto, el escritor puede utilizar dos tipos de razonamiento: la lógica inductiva o la lógica deductiva.

- **La lógica inductiva:** el ensayista comienza su escrito con ejemplos concretos para luego deducir de ellos las afirmaciones generales. Cuando un autor presenta sus ideas siguiendo este tipo de lógica, quien lee participa activamente en el proceso de razonamiento y es más fácil que adhiera a las ideas y argumentos que se le presentan.
- **La lógica deductiva:** el autor comienza su escrito brindando afirmaciones generales, las cuales documenta progresivamente por medio de ejemplos concretos. Si el lector acepta la afirmación general y los argumentos están bien contruidos, por lo general aceptará las conclusiones a las que el autor arribe. Este tipo de lógica suele resultar más interesante para el lector cuando el asunto del que le es resulta familiar o conocido.

Los conectores

El empleo de conectores es fundamental para dar fluidez y claridad al escrito, porque permiten **orientar al lector**. Estas palabras o expresiones facilitan el paso de una idea a otra pues señalan los **elementos clave** y las **conexiones** entre las ideas.

A continuación se presentan algunos conectores que pueden ser de utilidad a la hora de redactar tu ensayo:

CLASIFICACIÓN SEMÁNTICA	CONECTORES
De causa / efecto	de modo que, ya que, dado que, visto que, debido a, a causa de, así que, por lo tanto, en consecuencia
De condición	si, incluso si, de lo contrario, en caso de que, a menos que, a condición de que
De contraste	sin embargo, aunque, en cambio, a pesar de que, tampoco
De adición	además, incluso, encima, también
De orden	a continuación, en primer lugar, por una parte, por otra parte, finalmente
De ejemplificación	por ejemplo, mejor dicho, es decir, tal es el caso
De referencia	en cuanto a, en lo que respecta a
De finalidad	para, con el fin de
De tiempo	después, anteriormente, posteriormente, al mismo tiempo, luego, entonces
De certeza	por supuesto, sin duda, obviamente, claro que

Además de los conectores, existen otros marcadores discursivos entre los que se pueden destacar aquellos que señalan la organización informativa de los discursos, ya sea para introducir un nuevo comentario (pues, bien, etcétera), para agrupar diversos miembros del discurso como partes de un único comentario (en primer lugar, por último, etcétera), o para introducir un comentario lateral en relación con el tema principal del discurso (por cierto).



Después de la escritura

Una vez terminado el ensayo, debe tenerse en cuenta que una revisión final permitirá considerar dos aspectos fundamentales:

- Observar el **contenido** y la organización del ensayo, ver si comunica su propósito al lector y si hay cohesión entre las partes.
- Corregir los **aspectos gramaticales**: signos de puntuación, tildación y ortografía en general, concordancia entre género y número, etcétera.

Finalmente, el trabajo debe ser presentado siguiendo ciertas formalidades, tales como consignar el título del ensayo y el nombre de su autor al inicio del trabajo y, al final, la posible bibliografía consultada durante el proceso de escritura.

Preguntas para finalizar

Es conveniente seguir una serie de consejos para terminar de corregir el texto redactado y para confirmar que lo propuesto coincida con lo planeado. Estas son algunas de las preguntas que podrían servirte para terminar tu ensayo. Podés responderlas por escrito o tenerlas en mente durante la relectura final del texto:

▪ Después de leer el texto, ¿se entiende el objetivo?

▪ ¿La estructura ha quedado equilibrada o conviene volver a trabajar alguna sección?

▪ ¿Las ideas planteadas son claras e identificables?

▪ ¿Se podría resumir el ensayo fácilmente?

▪ ¿Es complicado reconstruir el sentido del texto?

▪ ¿El vocabulario es el adecuado para el tema tratado?

▪ ¿La ortografía y la redacción podrían mejorarse con una nueva lectura detenida?

▪ ¿Fueron utilizados suficientes conectores para guiar al lector?

1. Revisá tus borradores hasta llegar a la versión definitiva.

2. Controlá la coherencia y cohesión de tu texto, así como la ortografía y puntuación.

3. Corroborá que el desarrollo del escrito coincida con el tema propuesto en una primera instancia, así como con la postura que adoptaste respecto de ese tema.

4. Pasá en limpio el borrador final y presentalo de acuerdo con las formalidades del caso. Si vas a redactarlo en computadora, lo conveniente es emplear:

- Hoja blanca tamaño A4, escrita en una sola de las caras.
- Emplear una tipografía Times New Roman o Arial tamaño 11 o 12.

Sugerencias prácticas

El debate

El debate puede ser definido como un **desafío formal y organizado** en el que se enfrentan dos partes en torno a un tema determinado.

Las partes que intervienen en el debate pueden ser dos personas, o bien dos grupos que se enfrentan. Cualquiera sea el caso, los participantes deben limitarse al **tema establecido**, ya sea para respaldar o defender una determinada postura o para refutar los argumentos del individuo o del contrincante.

La calidad y fluidez del debate dependen de la capacidad de **escuchar y contraargumentar**, así como del **conocimiento** de los participantes sobre el tema en cuestión.

Cómo y para quiénes

A diferencia de lo que ocurre en una simple discusión o en cualquier otro género académico oral, el debate requiere de la presencia de una tercera parte compuesta por dos actores:

- **Un moderador:** su presencia resulta indispensable para llevar a cabo un buen debate, dado que en él recae la responsabilidad de dirigir la discusión y la posibilidad de que esta se desarrolle de acuerdo con las reglas previamente establecidas y aceptadas por los oponentes. El moderador también es responsable de dar inicio al debate y concluirlo. Por ello, es importante que también sepa sobre el tema, tenga capacidad de análisis y mantenga imparcialidad y tolerancia en relación con los oponentes.
- **Un público:** ante la audiencia, los contrincantes deben exponer su tesis y sustentarla por medio de argumentos y contraargumentos sólidos y claros, con el fin de que esta forme su opinión y, finalmente, contribuya en forma indirecta o no en las conclusiones del debate. Las reacciones del público orientan a los participantes en sus argumentos; es decir, si el público reacciona de manera positiva, quienes debaten saben que sus argumentos van en la dirección correcta y viceversa. También dependen del público tanto la orientación y el enfoque del debate como el tipo de argumentos y el lenguaje que se utilizará. La búsqueda de aprobación del auditorio señala al debate como un género argumentativo o con fines persuasivos.

Las etapas de un debate

En todo debate pueden reconocerse tres instancias: **planificación, ejecución y evaluación**. A continuación se verán detalladamente qué pasos deben seguirse durante cada una de las etapas mencionadas, ya que cada una implica un trabajo detenido sobre las ideas y la oralidad.

Es importante tener en cuenta que cada una de estas etapas resulta fundamental para que el intercambio oral de posiciones e ideas sea exitoso.

La planificación del debate

La elección del tema

Allí donde hay una duda, surge una pregunta o tiene lugar una discusión espontánea hay un posible tema de debate. El tema debe ser expresado como una proposición, es decir, de manera acotada y redactada de modo tal que sea debatible. El profesor Guillermo González Prieto propone algunas preguntas para evaluar si el tema elegido es factible de ser debatido o no:

- ¿Es interesante para quienes debaten?
- ¿Es actual o se ha actualizado en alguno de sus aspectos?
- ¿Resulta oportuno?
- ¿Se puede cubrir en el tiempo disponible?
- ¿Resulta adecuado para una presentación oral?
- ¿Provoca desacuerdo entre las partes?

La investigación

Para elaborar los argumentos que sostendrán una determinada postura en torno al tema de debate, se puede emprender una investigación en bibliotecas o sitios de internet para buscar pruebas o datos y entender ciertos procesos y conceptos. Resulta imprescindible evaluar las fuentes para determinar cuáles son confiables y cuáles no. Esta investigación, además, sirve para relacionar el **conocimiento obtenido** con ciertos **finés persuasivos**.

La elaboración de los argumentos

Los participantes del debate deben pensar en argumentos que afirmen o nieguen la proposición a partir de la información recopilada y analizada.

Todo argumento es producto de una postura razonada frente a un tema específico, es la razón en la que basamos una determinada postura. En él se reconocen dos partes: una premisa y una conclusión. Por ejemplo:

Las obras clásicas no despiertan el interés de los jóvenes.
El desconocimiento de los jóvenes de las obras clásicas de la literatura.
La escasa transmisión de los adultos hacia los jóvenes acerca del valor de las obras clásicas de la literatura en la cultura.

Los argumentos deben ser ordenados en función de la planificación del debate. Es importante **redactar el discurso** con el que se va a debatir y decidir el **tipo de lenguaje** que se va a emplear al hablar.

Una vez redactado el discurso, puede practicarse con el fin de ganar confianza y controlar el tiempo del que se dispone para debatir.

1. Conversen en clase acerca de un tema que les resulte interesante debatir. Pueden pensar uno en relación con la materia y con los temas que han sido desarrollados en los capítulos precedentes de este libro.
2. Una vez decidido el tema, dividan la clase en dos grupos de modo que cada uno defienda una postura contraria en relación con el tema elegido.
3. Designados los integrantes de cada equipo, busquen información sobre el tema y escriban borradores que les permitan elaborar los argumentos con que sostener su idea. Recuerden que, a pesar de que el debate se desarrollará en forma oral, necesita de la escritura previa para ordenar la información con la que se defenderá la postura correspondiente.

Sugerencias

La ejecución del debate

La realización del debate en sí puede dividirse en tres instancias: la presentación de una postura por cada una de las partes, un espacio en el que esas partes serán sometidas a preguntas sobre el tema y la conclusión del debate.

- **Presentación de posturas:** esta primera instancia está a cargo de los participantes y es la fase que se asigna a la discusión del tema. Es el momento en que se exponen los **argumentos** y **contraargumentos**, así como toda la información adicional que contribuya a la discusión del tema. Por lo general, se divide en dos bloques: en uno de ellos se defiende una de las posiciones y en el segundo, la otra.

- **Sesión de preguntas y respuestas:** la interacción entre los antagonistas es una parte fundamental dentro del debate. En esta, el público termina por inclinarse **a favor o en contra** de una postura. Además, es la oportunidad de los participantes para clarificar los puntos principales de sus argumentos, así como reforzar los puntos débiles. Las preguntas pueden estar a cargo del moderador, del público o de los mismos participantes, pero siempre deben realizarse en forma ordenada.

- **Conclusión o cierre:** finalmente, se hace un breve **resumen** de las posturas y se anuncia la postura que prevaleció o el grupo ganador del debate, si fuera necesario decirlo. Esta parte está a cargo del moderador.

El rol del moderador

Como hemos dicho ya, el moderador cumple un papel muy importante durante el desarrollo del debate. Entre sus funciones, podemos indicar las siguientes:

- Informar a las partes el **tiempo** que tienen para exponer sus argumentos. El moderador no debe dudar al momento de interrumpir a una parte que se extendió demasiado. Puede usar un **cronómetro o reloj** que le permita ser equitativo con los tiempos.

- Cuando fuere necesario, debe recordar acerca de la importancia de **no interrumpir** a la parte opuesta. En este sentido, el nombre de su rol hace hincapié en su capacidad para **moderar** entre dos posturas confrontadas.

- Es aconsejable hacer una **lista de los puntos principales** expuestos por cada uno de los participantes para poder realizar preguntas que definan las conclusiones del debate.

- En el cierre del debate, el moderador debe **ser ecuánime** y realizar un **cierre imparcial** para determinar qué postura prevaleció en el debate o para dictaminar el equilibrio argumentativo entre ambas posturas. También puede realizar un **resumen** de lo discutido e intercambiado entre las dos posturas para que la audiencia saque sus propias conclusiones.

Archivo adjunto

Entre las áreas de estudio acerca de los signos no verbales del ser humano, se encuentra la **proxemia**. Esta disciplina investiga la organización del espacio, las relaciones de proximidad o lejanía de las personas y los objetos mientras tiene lugar el acto comunicativo. También tiene en cuenta las posturas del cuerpo y la existencia o no de contacto físico. En ocasiones, la distribución del espacio o la cercanía o lejanía de las personas está determinada previamente de acuerdo con lo que se pretende comunicar, quiénes interactúan, etcétera.

postura lenguaje no verbal respuestas

La evaluación del debate

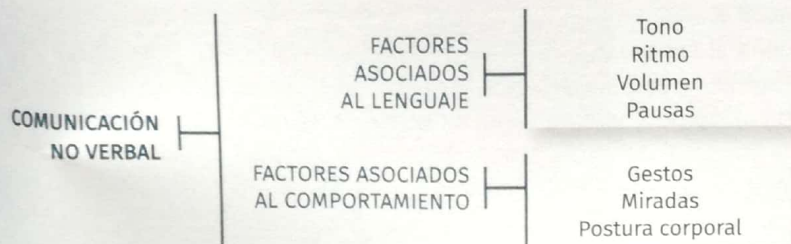
Al momento de debatir, es importante tener en cuenta algunos lineamientos que hacen que su desarrollo sea el adecuado:

- **Respetar** el tema asignado, el turno para hablar y toda indicación por parte del moderador.
- **Haber preparado** con anticipación los argumentos que se van a emplear en la defensa de una de las posturas en que se centra el debate, así como mantener una coherencia en el proceso de argumentación.
- Ante la necesidad de contraargumentar, **destacar** las debilidades en la presentación de los argumentos del adversario.
- Al **preguntar o responder** los cuestionamientos del contrincante, ser claro, conciso y ordenado.
- **Usar adecuadamente** el lenguaje verbal y no verbal: evitar las groserías, emplear los términos que hacen a la temática en cuestión de modo correcto, no elevar en exceso el tono de voz, tener una postura corporal correcta. La actitud de quien habla debe revelar convicción y confianza.

La comunicación no verbal

La comunicación no verbal, también denominada *paralingüística*, es aquella que tiene en cuenta los **gestos**, el **movimiento de las manos**, las **miradas**, el **tono de la voz**, la **velocidad al hablar**, entre otros componentes. Los signos de la comunicación no verbal varían según el contexto en el que se encuentran quienes se comunican.

Como se ve en el siguiente esquema, algunos elementos de la comunicación no verbal están asociados al comportamiento y otros, al lenguaje verbal.



Estos signos de la comunicación no verbal tienen las siguientes funciones:

- Dar énfasis al lenguaje verbal.
- Sustituir palabras.
- Orientar la forma en que el mensaje verbal debe interpretarse.
- Contradecir lo que decimos.
- Organizar y regular la comunicación.

1. Decidan el lugar, la fecha y la duración que tendrá el debate escolar.
2. Asignen a alguien el rol de moderador. Puede ser el profesor de la materia u otra persona que consideren adecuada para desempeñar esa función.
3. Inviten a otras personas a participar como público. Informen acerca de las condiciones que los equipos deberán cumplir a fin de que el debate sea exitoso.
4. Lleven a cabo el debate.
5. Una vez finalizado, pidan que el público evalúe las dos posturas presentadas para determinar qué equipo ha sido más convincente en su defensa, así como quién ha cumplido de mejor manera con las condiciones pautadas.

Sugerencias prácticas



Nuevas tecnologías y cruces genéricos

Algunos críticos sostienen que el ensayo se enfrenta a un desafío con la llegada de las nuevas tecnologías de la comunicación y la información. En el ciberespacio, los textos escritos se multiplican. Históricamente, cuando surge un nuevo medio, al principio se lo tiende a asimilar a otro ya existente: por ejemplo, el cine mudo de comienzos del siglo xx tenía deudas con el teatro (hubo que esperar hasta fines de la década del 20 para que hallara su propio lenguaje y se distanciara del teatro).

Los textos virtuales son relativamente nuevos, pero el lenguaje todavía pertenece a otros medios y a otros géneros. Lo que nos interesa aquí son algunos puntos de contacto entre estos nuevos textos y el ensayo. Stefano Tedeschi considera que el ensayo circula en la web en al menos cuatro niveles:

- Edición *online* de revistas académicas impresas. La escritura no sufre ningún cambio. Es decir, se redactan y presentan las revistas en el ámbito virtual.
- Revistas académicas que solo tienen versión *online* y no se publican en papel, lo cual genera un abandono del nivel de escritura, ya que se inclinan por una lengua de fácil lectura en la que se simplifica la sintaxis y se emplean párrafos más simples y cortos. En ocasiones, además, estas revistas acompañan sus textos con imágenes.
- Revistas culturales que solo existen en la red.
- La escritura en un blog fundada sobre la interactividad con los lectores, abierto a todos los que quieran intervenir. Se distinguen el blog individual del colectivo o periodístico. Según Tedeschi, pueden encontrarse elementos del ensayo en ambos tipos.

Del ensayo al blog

¿Qué une al ensayo y al blog? La respuesta a esta pregunta se encuadra en que ambos géneros son considerados **escrituras del yo**, es decir, se centran en la **intervención personal de un autor** sobre un tema determinado que, como hemos dicho ya al definir el género, oscila entre lo artístico y lo científico.

En cuanto a las diferencias entre ambos géneros, Tedeschi destaca la escritura digital del blog, que conlleva:

- La posibilidad de **incluir enlaces** internos: noticias, videos, conocimientos o pensamientos del editor del blog. Esto posibilita la **interacción con los lectores**.
- Lo efímero del texto digital se opone a la persistencia del texto analógico.
- La virtualidad permite y promueve **decir todo lo que se quiera o se piense sin censuras**.

Además del debate, entre los géneros orales de circulación académica se encuentra el **simposio**, que se define como una reunión entre especialistas de una materia en la que cada uno de los participantes expone sus ideas con apoyatura en datos empíricos obtenidos de sus investigaciones personales. El tiempo de exposición es breve, suele oscilar entre quince y veinte minutos para cada uno de los disertantes. En los simposios suele haber asistentes que no solo escuchan sino que, además, pueden hacer preguntas a quienes exponen.

Del debate al foro

Un género cercano al debate es el foro. El término proviene del latín y significa 'plaza', 'mercado' o 'espacio público'. El foro romano, conocido como *Forum Magnum*, se encontraba situado en el centro de la ciudad y, aunque era un lugar donde se practicaba el comercio, allí las personas tenían la posibilidad de encontrarse e intercambiar sus ideas y opiniones. Los tiempos cambian, pero los seres humanos conservamos la costumbre de dar a conocer nuestras ideas y conocer las de otros.

Los foros en internet

Actualmente, la palabra **foro** sirve para designar a un grupo de personas que se encuentran en torno a un tema de interés común. Quienes participan de él lo hacen de modo informal y cuentan con amplia libertad para exponer sus ideas ante la presencia de un coordinador que limita el tiempo del encuentro, presenta a los participantes y explica el asunto que se va a discutir. Esta discusión permite elaborar conclusiones generales, ampliar la información que se posee sobre el tema, conocer la opinión de diferentes personas y comparar distintos enfoques en torno al asunto.

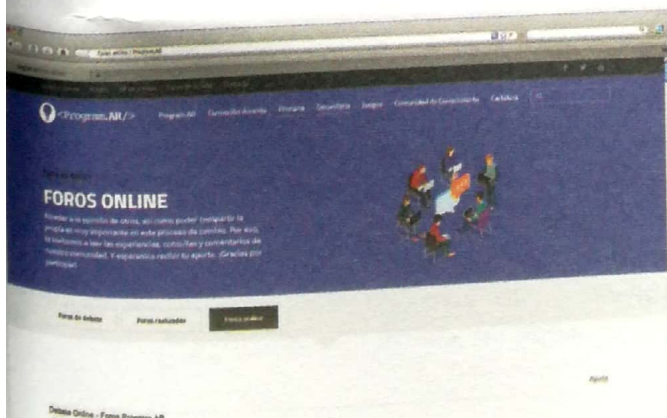
A diferencia del debate, que, recordemos, implica la discusión sobre un tema determinado entre dos grupos que argumentan y contraargumentan, en relación con una tesis y con una búsqueda de verdad, en el foro no se presenta esto como objetivo.

Actualmente, se habla de *debate* en las redes en un sentido amplio del término, como espacio de discusión u opinión y, en ocasiones, se lo emplea para designar a diversos géneros, entre ellos, los **foros virtuales**. Estos conservan las características del foro, pero multiplican la cantidad de personas que, reunidas en una página web o grupo virtual, pueden emitir sus opiniones o dar a conocer sus ideas.

Muchos diarios digitales, por ejemplo, tienen foros en los que los lectores pueden dar a conocer qué piensan respecto de las noticias de actualidad e interactuar con otros lectores.

1. Evalúa con tu profesor la posibilidad de compartir algunas de las producciones propuestas en este capítulo a través de la web. Se pueden considerar las siguientes opciones:

- Armar un blog en el que vos y tus compañeros publiquen los ensayos que escribieron o, al menos, una reseña de cada uno de ellos. En ese blog, podrás dejar tus comentarios en el foro compartiendo tus opiniones acerca del trabajo de tus compañeros y ellos podrán hacer lo mismo con el tuyo.
- Otra posibilidad es filmar el debate, subirlo al blog y dar participación a los compañeros de otros cursos, con el fin de que den su parecer acerca de cuál fue el equipo que sostuvo su postura de mejor modo.



» El foro Program.ar es un lugar de intercambio entre usuarios interesados por la programación informática. Dudas, consultas y propuestas circulan en este espacio.

» En este foro se realizan intercambios sobre la serie *Doctor Who*. Los fanáticos comparten información sobre capítulos y personajes.

