

LITERATURA

Los territorios míticos, épicos y trágicos

Romina Sampayo

Guido Arch • Mónica Boggero • Patricia Escandar

Gabriela Fernández • Luz Rodríguez

IV



mandioca

ÍNDICE

CAPÍTULO I 7

Esto es literatura

Posta de lectura: "El cuentista", Saki	8
Contenidos teóricos: Hacia una definición de la literatura	10
Literatura y ficción / El rol de los receptores / El concepto de canon literario / La cuestión de los géneros literarios	
Literatura y sociedad	12
El texto verbal / Relaciones intertextuales: texto espejo y texto imagen	
Texto espejo: El conde Lucanor, Infante don Juan Manuel	14
Caminos teóricos: La literatura tiene su historia	16
Literatura clásica, renacentista y barroca / Del Renacimiento al Barroco: América en escena / Revalorización y ruptura de lo clásico: Neoclasicismo y Romanticismo / Realismo, vanguardia y posvanguardia	
Espejo e imagen: La literatura y la historia de sus historias	18
Una mirada crítica: Sobre los clásicos, Italo Calvino	20

CAPÍTULO II 21

Territorios míticos de la literatura

Posta de lectura: La Odisea, Homero	22
Caminos teóricos: El mito	26
El mito y sus personajes / Los caminos del héroe / Héroes tras los muros de Troya: La Ilíada y La Odisea / La Troya de Homero, una ciudad mítica	
Texto espejo: Pedro Páramo, Juan Rulfo	28
Caminos teóricos: Otro territorio mítico: Comala y sus muertos	30
Ojos que ven más allá: el México de Juan Rulfo / Problemáticas sociales y realismo en Rulfo	
Espejo e imagen: Infernos particulares	32
Una mirada crítica: Todos los santos, día de muertos, Octavio Paz	34

CAPÍTULO III 35

Y detrás del mito, los héroes trágicos

Posta de lectura: Edipo rey, Sófocles	36
Caminos teóricos: Un destino ineludible: la tragedia griega	40
El teatro griego y las unidades aristotélicas / El espacio teatral / La voz del pueblo: el coro	
Historia y rasgos formales del género	42
Evolución del teatro / Características generales / Estructura de la tragedia griega / El efecto trágico en el espectador: la catarsis / El héroe trágico: cinco condiciones	
Texto espejo: Macbeth, William Shakespeare	44
Caminos teóricos: De muerte, traición y malos augurios: el teatro isabelino	48
Características del teatro isabelino / Pecar de soberbia: la <i>hybris</i> / Estar en el trono equivocado: <i>hamartía</i> , culpa y castigo / Por el amor de una mujer	

Espejo e imagen: Cambiar el destino	50
Una mirada crítica: El héroe trágico o la pasión del dolor, Nadia Fusini	52

CAPÍTULO IV 53

Romances nuevos, romances viejos

Posta de lectura: Romances viejos	54
Caminos teóricos: El romance	58
Las actuaciones juglarescas / El oficio de los juglares / Del cantar de gesta al romance / La forma de los romances / Los temas del romancero / Clasificación de los romances tradicionales	
Texto espejo: Romancero gitano, Federico García Lorca	60
Caminos teóricos: La vuelta del romance: el romancero nuevo	64
Lorca y las nanas de las criadas / La Generación del 27 / La rosa, la luna y el cuchillo: Romancero gitano / Cómo contar el mundo gitano / Los temas del romancero gitano / Palabras, colores y animales	
Espejo e imagen: De romancero a romancero	66
Una mirada crítica: Narrativa y lírica en los romances de Lorca, Rosa Navarro Durán	68

CAPÍTULO V 69

Héroes de ayer, héroes de hoy

Posta de lectura: Cantar del Mío Cid, Anónimo	70
Caminos teóricos: El cantar de gesta	74
Rasgos del cantar de gesta / De la historia a la literatura / El Cid: personaje histórico / El Cid: héroe literario / Cultura oral y cultura escrita	
Estructura y trama argumental del Cantar del Mío Cid	76
El honor como tema central / La construcción del héroe en el Cantar del Mío Cid / Recursos estilísticos	
Texto espejo: El Eternauta, Héctor Germán Oesterheld	78
y Francisco Solano López	
Caminos teóricos: La historieta	82
Palabra e imagen / Primeras y últimas viñetas / La historieta en la Argentina	
La ciencia ficción	84
Temas de la ciencia ficción / Breve historia de la ciencia ficción / Un campo de batalla moderno: El Eternauta / La llegada del Eternauta / El héroe colectivo	
Espejo e imagen: Volver a casa	86
Una mirada crítica: La imaginación del desastre, Susan Sontag	88



CAPÍTULO VI 89

La patria se hace poesía

Posta de lectura: Cielitos patrióticos, Bartolomé Hidalgo	90
Caminos teóricos: Orígenes de la literatura nacional	94
El lenguaje, identidad de la gauchesca / La voz del otro / 1810: noticias europeas / La guerra de la Independencia: alistar gauchos, formar tropas / Después de la guerra: caudillismo y gauchesca	
Bartolomé Hidalgo, el creador	96
La poética de Hidalgo / El cielo de la patria / Del acervo popular: formas poéticas del cielito / "Porque yo canto opinando, que es mi modo de cantar"	
Texto espejo: Campos de Castilla, Antonio Machado	98
Caminos teóricos: Otras patrias, otros cantos	100
1898 en España: nace una generación / La España perdida de Antonio Machado / Otros movimientos en el fin de siglo: el modernismo latinoamericano	
Espejo e imagen: Gritos de independencia	103
Una mirada crítica: Comunidades imaginadas, Benedict Anderson	104

CAPÍTULO VII 105

Las reescrituras de un mito

Posta de lectura: "El beso", Gustavo Adolfo Bécquer	106
Caminos teóricos: El Romanticismo	112
Naturaleza, sentimientos y libertad / El Romanticismo español / La leyenda en la literatura / Las Leyendas de Bécquer	
Texto espejo: "Final de juego", Julio Cortázar	114
Caminos teóricos: El mito de Pigmalión y Galatea	118
"Final de juego": infancia y mito / "El beso": historia y mito	
Espejo e imagen: Las estatuas y el amor ideal	120
Una mirada crítica: Superarse con el efecto Pigmalión, Álex Rovira	122

CAPÍTULO VIII 123

Heroínas trágicas y poder

Posta de lectura: Fuenteovejuna, Lope de Vega	124
Caminos teóricos: El Siglo de Oro español	128
El teatro hacia el 1600 / El teatro de Lope de Vega / Arte nuevo de hacer comedias	
Fuenteovejuna: un drama de poder	130
Los actos de un drama / Dos perspectivas sobre el poder / La heroína: Laurencia / El pueblo como héroe colectivo	
Texto espejo: María Estuardo, Friedrich Schiller	132
Caminos teóricos: El impulso creador del Sturm und drang	136
El Sturm und Drang frente al Neoclasicismo / El teatro de Friedrich Schiller / El poder y la libertad en María Estuardo	
Espejo e imagen: Luchas de poder	138
Una mirada crítica: Poder, Raymond Boudon y François Bourricaud	140

CAPÍTULO IX 141

El camino mítico del héroe en la literatura nacional

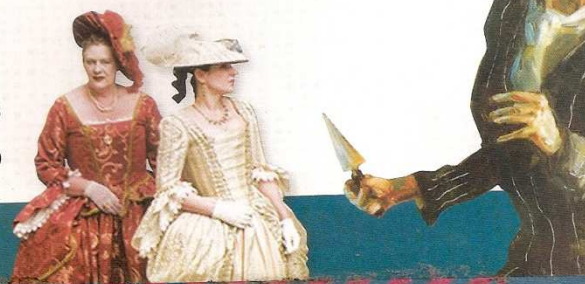
Posta de lectura: El gaucho Martín Fierro, José Hernández	142
Caminos teóricos: El género gauchesco	146
Clásicos gauchescos / El gaucho argentino / El Romanticismo y un proyecto de nación	
La gauchesca de José Hernández: Martín Fierro	148
Inmigrantes e indígenas / La ley de levas / ¿Héroe o antihéroe? Una pregunta, varias respuestas	
Camino mítico, destino y reescrituras	150
Las etapas del camino de Fierro / Martín Fierro después de Hernández: la reescritura de Borges / Destinos cruzados: "El fin" / Vidas cruzadas: "Biografía de Tadeo Isidoro Cruz"	
Texto espejo: "El gaucho insufrible", Roberto Bolaño	152
Caminos teóricos: Entre Hernández y Borges, Bolaño	156
Martín Fierro y Manuel Pereda / Un gaucho desencantado / La vuelta al tópico civilización y barbarie / Los gauchos judíos	
Espejo e imagen: Gauchos literarios	158
Una mirada crítica: Inodoro Pereyra, un gaucho moderno, Néstor García Canclini	160

CAPÍTULO X 161

El informe

Posta de lectura: "El fin" de Jorge Luis Borges. Una reescritura del Martín Fierro", prof. Patricia C. Escandar	162
Caminos teóricos: El informe	166
El informe literario / La estructura del informe / Introducción - Desarrollo - Conclusión	
Los paratextos en el informe	168
¿Cómo citar la bibliografía utilizada?	
Cómo hacer un informe literario	170
La elección del tema / Pautas de redacción y estilo / ¿Qué analizar en el informe literario?	
Espejo e imagen: Paso a paso: la redacción de un informe literario	172
Una mirada crítica: La máquina de leer, Beatriz Sarlo	174

BIBLIOGRAFÍA 175



I. Esto es literatura

Desde que el primer misterioso soplo de la historia dio vida al hombre, el mundo se pobló de ideas. Estas ideas engendraron sueños, y los sueños, ficciones. En una caverna, hace miles de años, un hombre puso en trazos el mundo que lo rodeaba. Más tarde, intentó que esos trazos también dieran vida a sus ideas y sueños: así surgieron las ficciones. Ahora, los trazos salían de la caverna, y otros hombres se poblaban de sueños, ideas y ficciones al tomar contacto con ellos.



Punto de partida: actividades para iniciar la lectura

1. En el copete, se alude a la literatura. ¿De qué modo? ¿Qué otras palabras propondrían?
2. ¿Piensan que el concepto de literatura se vincula siempre al de ficción? Justifiquen.
3. En su opinión, ¿qué cualidades debería tener un texto para ser considerado literario?

El cuentista

Saki

En un viaje en tren, durante un día de verano, una buena historia puede contrarrestar los efectos del calor y del tiempo que aún nos separa del destino. Y, sobre todo, evitar la compañía de una tía demasiado aburrida...



Era una tarde calurosa y (...) Templecombe estaba casi a una hora de distancia. Los ocupantes del vagón eran una niña pequeña, otra niña aún más pequeña y un niño también pequeño. Una tía, que pertenecía a los niños, (...) [y] un hombre soltero (...).

La mayoría de los comentarios de la tía empezaban por "no", y casi todos los de los niños por "¿por qué?". El hombre soltero no decía nada en voz alta.

—No, Cyril, no —exclamó la tía cuando el niño empezó a golpear los cojines del asiento (...).

—Ven a mirar por la ventanilla —añadió.

El niño se desplazó hacia la ventanilla con desgana.

—¿Por qué sacan a esas ovejas fuera de ese campo? —preguntó.

—Supongo que las llevan a otro campo en el que hay más hierba —respondió la tía débilmente.

—Pero en ese campo hay montones de hierba —protestó el niño—; no hay otra cosa que no sea hierba. (...)

—Quizá la hierba de otro campo es mejor —sugirió la tía neciamente.

—¿Por qué es mejor? —fue la inevitable y rápida pregunta.

La tía (...) era incapaz por completo de tomar una decisión satisfactoria sobre la hierba del otro campo. (...)

—Acérquense aquí y escuchen mi historia —dijo (...).

Los niños se desplazaron apáticamente hacia el final del compartimiento donde estaba la tía. Evidentemente, su reputación como contadora de historias no ocupaba una alta posición, según la estimación de los niños.

Con voz baja y confidencial, interrumpida a intervalos frecuentes por preguntas malhumoradas y en voz alta de los oyentes, comenzó una historia poco animada y con una deplorable carencia de interés sobre una niña que era buena, que se hacía amiga de todos a causa de su bondad y que, al final, fue salvada de un toro enloquecido por numerosos rescatadores que admiraban su carácter moral.

—¿No la habrían salvado si no hubiera sido buena?

—preguntó la mayor de las niñas. (...)

—Bueno, sí —admitió la tía sin convicción—. Pero no creo que la hubieran socorrido muy deprisa si ella no les hubiera gustado mucho.

—Es la historia más tonta que he oído nunca —dijo la mayor de las niñas (...).

—Después de la segunda parte no he escuchado, era demasiado tonta —dijo Cyril. (...)

—No parece que tenga éxito como contadora de historias —dijo de repente el soltero desde su esquina. (...)

—Es muy difícil contar historias que los niños puedan entender y apreciar —dijo fríamente.

—No estoy de acuerdo con usted —dijo el soltero.

—Quizá le gustaría a usted explicarles una historia —contestó la tía.

—Cuéntenos un cuento —pidió la mayor de las niñas.

—Érase una vez —comenzó el soltero— una niña pequeña llamada Berta que era en extremo buena.

El interés suscitado en los niños momentáneamente comenzó a vacilar enseguida; todas las historias se parecían terriblemente (...).

—Hacía todo lo que le mandaban, siempre decía la verdad, mantenía la ropa limpia, comía budín de leche (...), aprendía sus lecciones con facilidad y tenía buenos modales.

—¿Era bonita? —preguntó la mayor de las niñas.

—No tanto como cualquiera de ustedes —respondió el soltero—, pero era terriblemente buena.

Se produjo una ola de reacción en favor de la historia; la palabra "terrible" unida a "bondad" fue una novedad que la favorecía. Parecía introducir un círculo de verdad que faltaba en los cuentos sobre la vida infantil que narraba la tía.

—Era tan buena —continuó el soltero— que ganó varias medallas por su bondad, que siempre llevaba puestas en su vestido. Tenía una medalla por obediencia, otra por puntualidad y una tercera por buen comportamiento. Eran medallas grandes de metal y



chocaban las unas con las otras cuando caminaba (...). Todos hablaban de su bondad y el príncipe de aquel país se enteró de aquello y dijo que, ya que era tan buena, debería tener permiso para pasear, una vez a la semana, por su parque, que estaba justo en las afueras de la ciudad. Era un parque muy bonito y nunca se había permitido la entrada de niños (...).

—¿Había alguna oveja en el parque? —preguntó Cyril.

—No —dijo el soltero—, no había ovejas.

—¿Por qué no había ovejas? —llegó la inevitable pregunta que surgió de la respuesta anterior.

(...)

—En el parque no había ovejas —dijo el soltero— porque, una vez, la madre del príncipe tuvo un sueño en el que su hijo era asesinado (...) por una oveja (...).

La tía contuvo un grito de admiración.

—¿El príncipe fue asesinado por una oveja (...)? —preguntó Cyril.

—Todavía está vivo, así que no podemos decir si el sueño se hará realidad —dijo el soltero despreocupadamente.

—De todos modos, aunque no había ovejas en el parque, sí había muchos cerditos (...).

—¿De qué color eran?

—Negros con la cara blanca, blancos con manchas negras, totalmente negros, grises con manchas blancas y algunos eran por completo blancos.

El contador de historias se detuvo para que los niños crearan en su imaginación una idea completa de los tesoros del parque; después prosiguió:

—Berta sintió mucho que no hubiera flores en el parque. (...)

—¿Por qué no había flores?

—Porque los cerdos se las habían comido todas —contestó el soltero rápidamente—. Los jardineros le habían dicho al príncipe que no podía tener cerdos y flores, así que decidió tener cerdos y no tener flores.

Hubo un murmullo de aprobación por la excelente decisión del príncipe (...).

—En el parque había muchas otras cosas deliciosas. Había estanques con peces dorados, azules y verdes, y árboles con hermosos loros (...), y colibríes que cantaban todas las melodías populares del día. Berta (...) pensó: «Si no fuera tan extraordinariamente buena, no me habrían permitido venir a este maravilloso parque y disfrutar de todo lo que hay en él para ver», y sus tres medallas chocaban unas contra otras al caminar (...). Justo en aquel momento, iba merodeando por allí un enorme lobo (...).

—¿De qué color era? —preguntaron los niños, con un gran aumento de interés.

—Era por completo del color del barro, con una lengua negra y unos ojos de un gris pálido que brillaban con inexplicable ferocidad. Lo primero que vio en el parque fue a Berta; su delantal estaba tan inmaculadamente blanco y limpio que podía ser visto desde una gran distancia. Berta vio al lobo, (...) corrió, (...) consiguió llegar a unos matorrales de mirto y se escondió en uno de los arbustos más espesos. El lobo se acercó olfateando entre las ramas (...). Berta estaba asustada por demás y pensó: «Si no hubiera sido tan extraordinariamente buena, ahora estaría segura en la ciudad». Sin embargo, el olor del mirto era tan fuerte que el lobo no pudo olfatear dónde estaba escondida (...). Berta temblaba tanto al tener al lobo merodeando y olfateando tan cerca de ella que la medalla de obediencia chocaba contra las de buena conducta y puntualidad. El lobo acababa de irse cuando oyó el sonido que producían las medallas (...) en un arbusto que estaba cerca de él. Se lanzó dentro de él, con los ojos gris pálido brillando de ferocidad y triunfo, sacó a Berta de allí y la devoró hasta el último bocado (...).

—La historia empezó mal —dijo la más pequeña de las niñas—, pero ha tenido un final bonito.

—Es la historia más bonita que he escuchado jamás —dijo la mayor de las niñas (...).

—Es la única historia bonita que he oído nunca —dijo Cyril.

La tía expresó su desacuerdo.

—¡Una historia de lo menos apropiada para explicar a niños pequeños! Ha socavado el efecto de años de cuidadosa enseñanza.

—De todos modos —dijo el soltero (...), los he mantenido tranquilos (...).

«¡Infeliz! —se dijo mientras bajaba al andén de la estación de Templecombe—. ¡Durante los próximos seis meses esos niños la asaltarán en público pidiéndole una historia impropia!».

Saki, "El cuentista" en *Palabras escritas para vos*, Buenos Aires, Ministerio de Educación, 2008.



RECURSOS
QUE SUMAN

Historias con marco

En los textos narrativos, a veces, un personaje cuenta una o varias historias a otro personaje.

En estos casos, el relato principal se llama **relato marco** y las narraciones incluidas se denominan **relatos enmarcados**. Una característica que tienen en común

estos últimos es que el narrador es alguno de los personajes del relato principal. Incluso, sucede en ocasiones que los personajes del relato enmarcado cuentan, a su vez, otras historias. Son ejemplos de este tipo de narraciones el *Decamerón*, de Giovanni Boccaccio, y la colección de cuentos *Las mil y una noches*.

- Reconozcan en el cuento de Saki el relato marco y la narración enmarcada.



Notas al margen

Hacia una definición de la literatura

El escritor y filósofo francés Jean Paul Sartre una vez respondió a las críticas que su producción recibía del siguiente modo: «(...) los críticos me condenan en nombre de la literatura, sin decir jamás qué entienden por eso, la mejor respuesta que cabe darles es examinar el arte de escribir, sin prejuicios. ¿Qué es escribir? ¿Por qué se escribe? ¿Para quién? En realidad, parece que nadie ha formulado nunca estas preguntas». Con la ayuda del cuento de Saki, las palabras de Sartre, y de otros críticos y autores, nos formularemos estas preguntas e intentaremos responderlas.

Literatura y ficción

Para comenzar, podemos postular que **toda la literatura es ficción**, lo cual nos permitiría diferenciar aquellos textos que presentan un hecho real de otros en los cuales ese hecho solo es producto de la imaginación. Pero también es cierto que existen obras basadas en hechos reales que son consideradas literarias, tal es el caso del *Diario* de Ana Frank, en el que una niña judía narra sus experiencias durante la ocupación nazi en Ámsterdam, en el contexto de la Segunda Guerra Mundial. A este argumento podríamos oponer el siguiente: el autor, en este caso Ana Frank, solo tomó hechos sucedidos en la realidad y los elaboró de acuerdo con su visión del mundo, sus ideas, sus pensamientos. El *Diario* de Ana Frank es literatura y, por lo tanto, la discusión no se cierra aquí: además del carácter ficcional de una obra literaria, hay otros elementos que debemos tener en cuenta para definir qué es o no es literatura.

Terry Eagleton, crítico inglés contemporáneo, afirma que una obra literaria se define por un uso especial del lenguaje. De acuerdo con esta teoría, la literatura consiste en una forma de escribir que se aleja del modo en que se habla o se escribe en la vida diaria. Así, la literatura se distinguiría por un **uso estético del lenguaje**. El acto de comunicación está centrado en el mensaje mismo; el lenguaje ordinario y sus códigos tienen una organización especial; y su fin no es meramente utilitario, sino que intenta provocar un goce estético. La obra busca ser percibida o apreciada como belleza, del mismo modo que nos sucede cuando admiramos una obra pictórica o nos deleitamos con los acordes de una melodía.

El rol de los receptores

Por otro parte, Eagleton plantea que el concepto de literatura es una **convención**: no radica en un concepto válido universalmente; en cambio, es arbitrario y no está determinado solo por este uso específico del lenguaje, sino también por la **relación que el receptor tiene con la obra**.

Así, lo literario lleva implícitas las diferentes formas en que las personas nos relacionamos con lo escrito. Aquí no solo los lectores cobrarían un papel relevante para decidir qué se lee como literatura y qué no, sino que, además la crítica literaria, los medios de comunicación, las editoriales, las universidades y las escuelas tendrían un rol decisivo para definir qué es la literatura. Estas instituciones conformarían aquello que se denomina *canon literario*.

El concepto de canon literario

El término *canon*, de origen griego, remite al concepto de *norma* y subraya la existencia de un modelo al momento de considerar las obras literarias. En términos amplios, el **canon literario** es el total de obras escritas y orales que aún hoy subsiste. Sin embargo, ese canon potencial limita la posibilidad de acceder a ciertas obras: algunos textos entran en él; otros quedan afuera. De este modo, podemos afirmar que todo canon es solo una parte de una ilusoria totalidad literaria.

Se considera que la primera vez que se usó esa calificación para textos escritos se refería al ámbito religioso. En el siglo IV, se definió qué obras pertenecían al canon bíblico cristiano. Una selección similar se da con los textos literarios. Si hablamos del **canon oficial**, aquel que representa a toda una sociedad, debemos decir que las instituciones que lo originan son de ámbitos distintos, como el político, el educativo, el periodístico, el académico, etcétera. No sucede lo mismo, por ejemplo, con el **canon crítico**. Allí interviene el campo intelectual; mientras que, en el **canon accesible**, actúan tanto el mercado de comercialización como las bibliotecas.

Suele hablarse, además, de un **canon clásico**, una lista selecta de lo que con frecuencia se llaman las obras clásicas, esas que se siguen leyendo con interés desde hace siglos, aunque en apariencia nos parezcan muy antiguas. Esa lista, por lo general, se mantiene sin grandes variaciones generación tras generación, ya que el grupo de obras que la conforma goza de sólido prestigio social y se considera un elemento fundamental de la educación. Son ejemplos de clásicos las tragedias de Sófocles, el *Cantar del Mío Cid* o *Don Quijote de la Mancha*, de Cervantes.

La cuestión de los géneros literarios

La noción de *género literario* hace referencia a un conjunto de textos que comparten ciertas características. Estos géneros agrupan las obras de la literatura de todos los tiempos en relación con sus rasgos formales, sus objetivos y sus temáticas. El primer autor en pensar esta división en géneros para la literatura fue Aristóteles, el filósofo griego del siglo IV a. C. Este autor planteó una división en su *Poética*, que luego se modificaría hasta llegar a la clasificación tradicional. La teoría literaria usualmente reconoce tres géneros en sentido amplio:

- **Narrativo:** se caracteriza por la presencia de un narrador que relata acciones llevadas a cabo por personajes en un tiempo y en un espacio. Suele escribirse en prosa. Corresponden a este género los mitos, los cuentos y las novelas.
- **Lírico:** muestra una perspectiva subjetiva; gira en torno a un yo que expresa sus sentimientos, sensaciones y pensamientos. Se presenta, por lo general, en verso. Pertenecen a este género los romances y los sonetos.
- **Dramático:** representa las acciones en un escenario por medio de actores que encarnan personajes en un tiempo y en un espacio. Se presenta en forma de diálogo, monólogo o soliloquio. Se incluyen en este género la tragedia y la comedia.

Esta clasificación no es la única y puede ayudarnos en términos amplios, ya que propone rasgos generales como la extensión de sus partes, la presencia de ciertos elementos y demás. Sin embargo, para distinguir subgrupos, necesitamos otro concepto. Podemos completar la clasificación, entonces, con el concepto de *géneros discursivos*.

A mitad de camino: para analizar la lectura

1. Respondan.

a. ¿Hay consenso en "El cuentista" para definir qué es una buena historia? ¿Qué sostiene cada personaje?

b. ¿Y ustedes? ¿Qué cualidades creen que debe tener una buena historia?

2. Una de las definiciones propuestas para el concepto de *literatura* relaciona este término con el de *belleza*. Respondan.

a. ¿Qué sucede al respecto en la historia narrada por el cuentista? ¿Hay belleza?

b. ¿Por qué, según los niños, es «la historia más bonita» jamás contada?

3. En su idea de la literatura, los personajes de "El cuentista" entienden que una historia debe educar o entretener.

a. ¿Qué personajes se inclinan por cada una de estas opciones?

b. Propongan ustedes otras opciones acerca de la función que la literatura debería cumplir.

4. En el texto de Saki, aparecen elementos propios de los cuentos infantiles. Reconózanlos y enúncienlos a modo de lista.



Literatura y sociedad

DESDE EL MUSEO

Con pinceladas propias y ajenas

No solo los escritores señalan desde sus ficciones obras de otros autores, sino que, en ocasiones, artistas de diversas disciplinas retoman motivos de las obras de sus colegas. Tal es el caso de las versiones que Marcel Duchamp y Fernando Botero han hecho de *La Gioconda*, de Leonardo Da Vinci, cuadro también conocido como *La Mona Lisa*.

El crítico ruso Mijaíl Bajtín señala que los hombres realizamos distintas actividades en la sociedad y que, en cada una de estas, mantenemos relaciones de diverso tipo: laborales (en las fábricas, en las oficinas, etc.), cotidianas (en las calles, en los lugares de encuentro, etc.), e intelectuales, que involucran el campo de las ideas (vinculadas con la escuela, las ciencias, etcétera). Para construir y sostener esas relaciones nos comunicamos: enviamos mails; mantenemos charlas telefónicas; escribimos informes o notas laborales; o simplemente expresamos deseos y emociones. En esa variedad de modos de comunicación, surge lo que Bajtín denomina **géneros discursivos**. Este concepto resulta útil para denominar a los grupos de textos que usamos en las distintas esferas sociales en las que vivimos. Así, una carta, una receta de cocina o una novela son géneros discursivos con distinto tema, estilo y organización textual. Aprender a usar los géneros discursivos se vuelve fundamental para relacionarnos en las esferas de la vida social.

Una carta, una receta o, inclusive, una conversación cotidiana son géneros discursivos **primarios**, porque surgen de los intercambios que las personas realizamos diariamente; son géneros simples y se aprenden en la interacción con otras personas. En cambio, los textos literarios (novela, cuento, poesía, etc.), los periodísticos o los científicos son géneros **secundarios**. Estos últimos han perdido su relación con lo cotidiano, se aprenden en las instituciones y pueden contener géneros primarios; por ejemplo: una conversación informal puede ser parte de una novela.



La Gioconda

Autor: Leonardo Da Vinci

Fecha: 1503-1506

Lugar de exhibición: Museo del Louvre (París)

• El famoso cuadro de Da Vinci que representa a una mujer posando para el artista. Se discute quién fue la modelo.



L.H.O.O.Q.

Autor: Marcel Duchamp

Fecha: 1919

Lugar de exhibición: Museo Nacional de Arte Moderno (París)

• Parodia de la obra, la modelo tiene barba y bigote. El objetivo es cuestionar la tradición.

El texto verbal

Los textos pueden ser orales y escritos; literarios y no literarios; hechos de imágenes, colores y música; cinematográficos, televisivos y radiofónicos. Pero ¿qué es un texto? Todo texto cumple con las siguientes condiciones:

- Tiene **carácter comunicativo**.
- Es producto de una **actividad social**.
- Manifiesta una **intención o propósito**.
- Se encuadra dentro de una **situación** en la cual se produce.

Cuando el texto es verbal, se clasifica según el canal por el que es transmitido: oral o escrito.

Además, todo texto verbal es una producción de sentido autónoma que tiene un contenido informativo. Este contenido responde a un esquema que determina el orden en que se encadenan sus partes (oraciones, párrafos, etcétera).

Así, en "El cuentista", de Saki, el pasajero que cuenta la historia de Berta construye un texto: se lo narra a los niños (carácter comunicativo); es producto de ese intercambio entre los ocupantes del vagón (actividad social); y el fin que guía al cuentista es entretener a los niños (propósito) mientras dure el viaje (situación). El canal es oral y el esquema de contenido responde al de toda narración: podemos reconocer una situación inicial, un conflicto y una resolución.

Cada texto que se produce se inserta en una red de textos anteriores, textos contemporáneos y textos por venir. Como mencionamos con anterioridad, la historia que los niños escuchan guarda relaciones con los cuentos infantiles. Debemos hablar, entonces, de las relaciones que los textos pueden establecer entre sí.

Relaciones intertextuales: texto espejo y texto imagen

Gérard Genette utiliza el concepto de transtextualidad para definir el modo en que se relaciona, manifiesta o veladamente, un texto con otros. Si bien el autor reconoce cinco tipos de transtextualidad, aquí nos detendremos en una de ellas: la intertextualidad.

La **intertextualidad** es la relación de copresencia entre dos o más textos; esto significa que un texto, nombrado como **hipotexto**, tiene elementos presentes en otro, al que se denomina **hipertexto**. La intertextualidad es una relación creativa, que genera un nuevo texto a partir del diálogo con textos anteriores.

Así, en "El cuentista", de Saki (hipotexto), podemos reconocer elementos propios de varios cuentos infantiles (hipertextos): el lobo que devora a la niña, presente en "Caperucita roja"; la existencia de un príncipe, como en "Cenicienta", "Blancanieves" o "La bella durmiente", etcétera.

Estos relatos infantiles aparecen bajo la máscara de un nuevo texto y, tal como afirma Genette, «toda máscara es también un espejo (y a la inversa)», es decir, un texto se enmascara en otro, pero también se mira en él. Por lo tanto, en este manual, utilizaremos los conceptos **texto espejo** y **texto imagen** para referirnos al hipertexto y al hipotexto. Así, capítulo tras capítulo, tejeremos relaciones entre textos de tiempos, países y autores diversos. La intertextualidad de cada capítulo tendrá su particularidad: en algunos, será el género o un tema; en otros, un elemento narrativo o un vínculo con un tercer texto. En todo caso, tenemos que prestar atención para encontrar las relaciones entre cada texto espejo y su texto imagen.

Un alto en el camino: para analizar la lectura

1. Revean la lista donde enunciaron los elementos propios de los cuentos infantiles.

a. Junto a cada elemento, indiquen cómo aparece en los relatos tradicionales y cómo lo hace en el cuento del viajero.

b. ¿Qué efecto creen que logra el cuentista en los niños a partir de las modificaciones que introduce?

2. Escriban un breve párrafo para introducir en la historia de Berta que retome alguno de los siguientes elementos de los cuentos tradicionales:

- Una manzana envenenada
- Un espejo que habla
- Un hada madrina
- Un príncipe convertido en sapo.

Notas al margen

El conde Lucanor

Infante don Juan Manuel



A continuación, se presentan dos fragmentos de esta obra de la literatura española escrita entre 1330 y 1335 por el infante don Juan Manuel. Su título completo y original es *Libro de los ejemplos del conde Lucanor y de Patronio*. El libro está compuesto por cinco partes, la más conocida de las cuales es una serie de 51 ejemplos o cuentos moralizantes tomados de varias fuentes, como Esopo o narraciones tradicionales árabes. En cada uno de los 51 ejemplos, el conde Lucanor pide opinión a su viejo consejero Patronio sobre cierta inquietud o problema. Patronio ilustra su respuesta con un relato vinculado a la cuestión planteada con el fin de instruirlo.

Este libro fue escrito por don Juan, hijo del muy noble infante (1) don Manuel, con el deseo de que los hombres hagan en este mundo tales obras que les resulten provechosas para su honra, su hacienda y estado, así como para que encuentren el camino de la salvación. Con este fin escribió los cuentos más provechosos que él sabía, para que los hombres puedan guiarse por medio de ellos, pues sería extraño que a alguien le sucediera alguna cosa que no se pareciera a alguna de las contadas aquí.

Como don Juan ha visto y comprobado que en los libros hay muchos errores de copia, pues las letras son muy parecidas entre sí y los copistas, al confundirlas, cambian el sentido de muchos pasajes, por lo que luego los lectores le echan la culpa al autor de la obra, pide don Juan a quienes leyeren cualquier copia de un libro suyo que, si encuentran alguna palabra mal empleada, no le culpen a él, hasta que consulten el original que salió de sus manos y que estará corregido, en muchas ocasiones, de su puño y letra.

Estos son los libros que ha escrito hasta el presente: *Crónica abreviada*, *Libro de*

los sabios, *Libro de la caballería*, *Libro del infante*, *Libro del caballero y del escudero*, *Libro del conde*, *Libro de la caza*, *Libro de las máquinas de guerra*, *Libro de los cantares*. Estas obras, manuscritas, están en el monasterio de los dominicos de Peñafiel, que fue construido por el mismo don Juan Manuel. Cuando las hubieren visto, si encuentran en ellas ciertas faltas o incorrecciones, no las deben achacar (2) a su voluntad sino a su cortedad de entendimiento, porque se atrevió a tratar temas tan importantes y difíciles.

Aunque sabe Dios que lo hizo para enseñar a quienes no son sabios ni letrados, por lo cual escribió todos sus libros en castellano, demostrando así que fueron escritos para los más iletrados, para gente de escasa cultura, como lo es él. A partir de ahora comienza el prólogo del *Libro de los ejemplos del conde Lucanor* y de Patronio.

Prólogo

(...) Entre las muchas cosas extrañas y maravillosas que hizo Dios Nuestro Señor, hay una que llama más la atención, como lo es el hecho de que, existiendo tantas personas en el mundo, ninguna sea idéntica a otra en los rasgos de la cara, a pesar de que todos tengamos en ella los mismos elementos. Si las caras, que son tan pequeñas, muestran tantísima variedad, no será extraño que haya grandes diferencias en las



voluntades e inclinaciones de los hombres. Por eso veréis que ningún hombre se parece a otro ni en la voluntad ni en sus inclinaciones, y así quiero poner algunos ejemplos para que lo podáis entender mejor. Todos los que aman y quieren servir a Dios, aunque desean lo mismo, cada uno lo sirve de una manera distinta, pues unos lo hacen de un modo y otros de otro modo.

Igualmente, todos los que están al servicio de un señor le sirven, aunque de formas distintas. Del mismo modo ocurre con quienes se dedican a la agricultura, a la ganadería, a la caza o a otros oficios, que, aunque todos trabajan en lo mismo, cada uno tiene una idea distinta de su ocupación, y así actúan de forma muy diversa. Con este ejemplo, y con otros que no es necesario enumerar, bien podéis comprender que, aunque todos los hombres sean hombres, y por ello tienen inclinaciones y voluntad, se parezcan tan poco en la cara como se parecen en su intención y voluntad. Sin embargo, se parecen en que a todos les gusta aprender aquellas cosas que les resultan más agradables. Como cada persona aprende mejor lo que más le gusta, si alguien quiere enseñar a otro debe hacerlo poniendo los medios más agradables para enseñarle; por eso es fácil comprobar que a muchos hombres les resulta difícil comprender las ideas más profundas, pues no las entienden ni sienten placer con la lectura de los libros que las exponen, ni tampoco pueden penetrar su sentido. Al no entenderlas, no sienten placer con ciertos libros que podrían enseñarles lo que más les conviene. Por eso, yo, don Juan, hijo del infante don Manuel, adelantado (3) mayor del Reino de Murcia (4), escribí este libro con las más bellas palabras que encontré, entre las cuales puse algunos cuentecillos con que enseñar a quienes los oyeren. Hice así, al modo de los médicos que, cuando quieren preparar una medi-

cina para el hígado, como al hígado agrada lo dulce, ponen en la medicina un poco de azúcar o miel, u otra cosa que resulte dulce, pues por el gusto que siente el hígado a lo dulce, lo atrae para sí, y con ello a la medicina que tanto le beneficiará. Lo mismo hacen con cualquier miembro u órgano que necesite una medicina, la que siempre mezclan con alguna cosa que resulte agradable a aquel órgano, para que se aproveche bien de ella. Siguiendo este ejemplo, haré este libro, que resultará útil para quienes lo lean, si por su voluntad encuentran agradables las enseñanzas que en él se contienen; pero incluso los que no lo entiendan bien no podrán evitar que sus historias y agradable estilo los lleven a leer las enseñanzas que tiene entremezcladas, por lo que, aunque no lo deseen, sacarán provecho de ellas, al igual que el hígado y los demás órganos se benefician y mejoran con las medicinas en las que se ponen agradables sustancias. (...)

Infante don Juan Manuel, *El conde Lucanor*,
versión en línea web: http://www.taller-palabras.com/Datos/Cuentos_Biblioteca/ebooks/El%20Conde%20Lucanor.pdf

Glosario

1. **Infante:** pariente del rey que por gracia real obtiene este título. Don Juan Manuel era sobrino del rey Alfonso X el Sabio.
2. **Achacar:** atribuir. En este caso, atribuir un error a una causa u otra.
3. **Adelantado:** en el pasado, jefe militar y político de una provincia fronteriza. Autoridad máxima de un territorio.
4. **Murcia:** ciudad española, capital de la comunidad de la Región de Murcia.

Un alto en el camino: para comprender la lectura

1. En *El conde Lucanor*, el concepto de literatura aparece relacionado con la función que esta cumple. Determinen:

- a. ¿Cuál es esa función?
- b. ¿Cómo definirían, entonces, qué es literatura según este autor?
- c. ¿Qué imagen del escritor y del lector presenta el infante?

2. En el copete del texto, se especifican las fechas en que esta obra fue escrita.

a. ¿Creen que alguna de las características del texto guarda relación con la época en que fue escrito?

3. ¿Piensan que la imagen de la literatura y su función cambia con el tiempo o ha permanecido inalterable desde siempre? Justifiquen.

DESDE EL
ESCENARIO
La fabulosa historia de los inolvidables Marrapodi
 Teatro en el teatro

Director: Javier Rama
Estreno: 1998
Género: comedia

En ocasiones, las obras literarias suelen hablar de literatura. Tal es el caso de *La fabulosa historia de los inolvidables Marrapodi*, una comedia que muestra la evolución del teatro como género y espectáculo. En 1672, la familia Marrapodi desembarca en el puerto de Santa María de los Buenos Aires e inicia una vida de frustraciones: sus integrantes intentan contar una historia, pero deben reescribirla continuamente, al ritmo de los cambios que se suceden a lo largo de los siglos. De este modo, se recrea la historia del teatro a partir de la historia de esta familia tan particular. Entre los géneros representados, podemos reconocer el entremés, la zarzuela, el sainete, el grotesco, la revista, etcétera.

La literatura tiene su historia

La literatura se divide en **períodos o movimientos**. Veamos brevemente qué características los destacan. Aclaremos, primero, que los distintos períodos no son exactos; entre ellos siempre hay un lapso de transición.

Literatura clásica, renacentista y barroca

El **Período clásico** corresponde a las producciones de autores griegos y romanos durante los siglos VI a. C. y I d. C. Las obras se centran en la búsqueda de la armonía y el equilibrio entre el contenido y la forma. Predominan la épica, la comedia, la tragedia y la sátira. Son representativas de este período *La Ilíada* y *La Odisea* (capítulo II del manual), de Homero; *La Eneida*, de Virgilio; y las obras dramáticas de Sófocles (capítulo III), Plauto y Terencio.

Luego, entre el siglo VI y el XIV, transcurre la **Edad Media**. En este período, surgen las lenguas romances como consecuencia de la fragmentación del Imperio Romano. Se destacan las hazañas de personajes heroicos y el contenido religioso de las obras. La literatura tiene un fin didáctico o moralizante. Son obras fundamentales de la época medieval el *Cantar de los Nibelungos*, la *Canción de Roldán* y *Cantar del Mio Cid* (capítulo V), escritos en verso y de carácter anónimo. Como desprendimiento de los cantares de gesta, aparecen los romances (capítulo IV). En el teatro, se reconocen dos corrientes: una culta o religiosa, que se llevaba a cabo en las iglesias; y otra de carácter popular, que se desarrollaba, por ejemplo, en las plazas.

En cuanto al **Renacimiento**, abarca los siglos XV y XVI; se inicia en Italia para, luego, propagarse por toda Europa. Este período se caracteriza por el auge de las artes y la importancia central que toma el hombre. Las obras dejan de ser anónimas. *La Divina Comedia*, de Dante, o *El Decamerón*, de Boccaccio, son ejemplos de esta época. En poesía, se destacan Petrarca en Italia y Garcilaso en España. La invención de la imprenta, en 1450, posibilita que más personas comiencen a alfabetizarse y a acceder a la literatura.

Del Renacimiento al Barroco: América en escena

En 1492, España logra liberar Granada, último bastión moro. En el mismo año, Elio Antonio de Nebrija escribe la primera gramática española, y Cristóbal Colón cree haber arribado a las Indias. La llegada de los españoles a América inaugura una nueva realidad: la lengua de los conquistadores y sus formas literarias terminarán por imponerse. Durante el Renacimiento, nace en Latinoamérica la literatura colonial: crónicas, cartas y poemas épicos que narran las hazañas y victorias del conquistador contra los indígenas. El **Barroco** abarca los siglos XVII-XVIII. Surge en un mundo en crisis, que lleva a una visión negativa de la sociedad. En teatro, durante este período, se destacan Lope de Vega (capítulo VIII) y William Shakespeare (capítulo III). En América, sobresalen la poesía de Sor Juana Inés de la Cruz y las crónicas del inca Garcilaso de la Vega.



Revalorización y ruptura de lo clásico: Neoclasicismo y Romanticismo

En el siglo XVIII, surge el **Neoclasicismo**, que representa un retorno a los clásicos grecorromanos, a su equilibrio y serenidad. Encontramos un interés por reformar al ciudadano y un anhelo de patriotismo. En esta época cultural, la razón prima sobre los sentimientos. Se destacan en Francia Jean Racine y Jean Molière y, en España, Leandro Fernández de Moratín.

Durante la primera mitad del siglo XIX, aparece el **Romanticismo**. Constituye una vuelta a la imaginación y a la libertad, se intenta abandonar las reglas y la tradición clásicas. Gustavo A. Bécquer se distingue en España (capítulo VII). Ligado al Romanticismo, podemos mencionar el *Sturm und Drang*, movimiento nacido en Alemania, que tiene como figuras a Wolfgang von Goethe y Friedrich Schiller (capítulo VIII). El Romanticismo tuvo características particulares en nuestro país; se destacan las obras de Esteban Echeverría, Domingo F. Sarmiento y José Hernández (capítulo IX).



Realismo, vanguardia y posvanguardia

El **Realismo** nace en la segunda mitad del siglo XIX, en Francia. Supone la irrupción de los escenarios locales y del lenguaje popular, lo que acerca la literatura a la realidad social. Pretende dar una mirada crítica. Algunos autores importantes son el español Benito Pérez Galdós y el ruso Fiódor Dostoiévski. Como derivación, el **Naturalismo** intenta mostrar las miserias de la realidad humana; presenta un ser humano condicionado por el lugar donde nace, su entorno, su raza, etcétera. Son autores naturalistas Émile Zola, en Francia, y Eugenio Cambaceres, en la Argentina. Aquí, a fines del siglo XIX, el movimiento está ligado a la realidad social de las corrientes inmigratorias.

A fines del siglo XIX, se consolida en España la denominada **Generación del 98**, ligada a la pérdida de tierras en América por parte de la Corona. El mayor representante es el poeta Antonio Machado (capítulo VI). En América Latina, surge el **Modernismo**, cuya figura central es el nicaragüense Rubén Darío. El **Modernismo** se distingue por tomar elementos de corrientes originadas en Francia (Parnasianismo, Simbolismo y Decadentismo), en las que se evidencia la búsqueda de la belleza, el rechazo de las formas realistas y el refinamiento lingüístico.

A partir del siglo XX, la literatura toma rumbos diversos. El desarrollo de los medios de comunicación, el crecimiento de las ciudades, la Primera Guerra Mundial, el psicoanálisis de Sigmund Freud son el origen de las vanguardias. Estos grupos intentan transformar la literatura: rompen con la tradición y defienden la originalidad y la novedad. Algunas vanguardias fueron el dadaísmo, el surrealismo, el creacionismo, el ultraísmo, etcétera. En este período, surge también en España la **Generación del 27**, cuyo representante es Federico García Lorca (capítulo IV). En la Argentina, Jorge Luis Borges y Roberto Arlt son los referentes de los grupos **Florida** y **Boedo**.

Hacia el fin del siglo XX, hallamos el **Posmodernismo**. Se busca la experimentación. Surgen relatos circulares, juegos de palabras y cruces de géneros como en *Rayuela*, de Julio Cortázar, y *Boquitas pintadas*, de Manuel Puig.

Un alto en el camino: para analizar la lectura

1. El *conde Lucanor* es una obra medieval; como tal, presenta algunas de las características de ese período. Sin embargo, se aparta de uno de los rasgos propios de dicha literatura. Identifiquen cuál es esa característica y encuentren una justificación.

2. En *El conde Lucanor*, se evidencia la función didáctica de la literatura; por el contrario, el personaje de Saki se aparta de esta idea. Respondan: ¿Qué movimientos o períodos de la literatura se acercan a la idea del conde don Juan Manuel y cuáles a las del personaje de “El cuentista”?

3. Grafiquen una línea de tiempo donde especifiquen períodos de la literatura, características, y autores u obras representativas.



Notas al margen



BIOGRAFÍA EN ESPEJO

Saki

Héctor Hugh Munro, conocido por el seudónimo literario Saki, nació en 1870. Fue un cuentista, novelista y dramaturgo británico. Sus agudos y, en ocasiones, macabros cuentos recrearon irónicamente la sociedad y la cultura victorianas en que vivió. Saki es considerado un maestro del relato corto. Quizá "La ventana abierta" sea su cuento más famoso. Escribió también tres obras teatrales, las novelas *El insoportable Bassington* (1912) y *Al llegar Guillermo* (1914), además de una parodia de Alicia en el país de las maravillas (1902). Su sentido del humor, cáustico e irónico, era muy apreciado por Jorge Luis Borges, quien escribió: «Con una suerte de pudor, Saki da un tono de trivialidad a relatos cuya íntima trama es amarga y cruel. Esa delicadeza, esa levedad, esa ausencia de énfasis puede recordar las deliciosas comedias de Wilde». Murió en 1916.

La literatura y la historia de sus historias

Los escritores tejen sus historias y, con esos hilos, tejen también la historia de la literatura. A veces, los escritores son como Penélope, quien desteje de noche para recomenzar su trabajo durante el día. Al escritor no lo asedian pretendientes, sino una búsqueda que se le hace eterna: la anhelada belleza. Otras veces, los hilos son como el de Teseo: el escritor se encuentra en un intrincado laberinto, y nada le asegura el triunfo final porque, por los pasillos del laberinto, los hilos se enredan y las historias se confunden, y un escritor teje con los hilos de otro su propia historia. Cuando los hilos de esas historias se mezclan, el escritor necesita asomarse a algún espejo para reconocerse, pero ya su textura, sus rasgos se han transfigurado en nuevos corredores del laberinto; y hay una historia, pero en ella conviven mil nuevas imágenes de la original.

1 Lean el siguiente lema de la Feria del Libro de Buenos Aires: "Una ciudad abierta al mundo de los libros" **a.** Determinen qué concepción de la literatura y de los lectores presenta esta frase. **b.** Piensen dos lemas diferentes para promocionar la feria en los que hagan hincapié en el canon clásico o en el canon escolar.

2 Así como existe un canon literario o un canon crítico, podemos hablar de un canon personal. Es decir, un conjunto de obras propias de la historia de una persona como lector: libros que nos gustaron, que nos emocionaron o que nos hicieron reflexionar. **a.** ¿Podrían mencionar tres obras literarias que consideren que forman parte de sus cánones? **b.** ¿Por qué han privilegiado esas obras por sobre otras?

3 Consideren las obras seleccionadas en la actividad anterior y completen un esquema comparativo con la información que conozcan. **a.** Dividan el cuadro según estos criterios: • Título de la obra • Autor • Género literario • Período al que pertenece **b.** Luego, busquen en internet o en fuentes escritas los datos que desconozcan.

4 Si consideran que aún no han conformado un canon personal de lectura, realicen las preguntas de la consigna 2 a una persona de su entorno y, luego, busquen la información necesaria para completar el cuadro de la consigna 3. A continuación, respondan: ¿Les interesaría leer alguna de las obras mencionadas por la persona a la que acudieron en busca de las respuestas? ¿Por qué?

5 Néstor García Canclini, crítico argentino, afirma: «La escritura es un lugar de experimentación donde se pueden probar distintas alternativas y jugar sin límites. El texto literario no es un producto acabado ni los géneros, categorías a priori. Ambos se construyen, evolucionan y recrean constantemente en la interacción escritura/lectura». Resuelvan las siguientes consignas. **a.** ¿De qué modo concibe el autor la idea de *género* y de *literatura*? **b.** ¿Qué rol le asigna a los lectores? **c.** Relacionen las ideas del fragmento con las desarrolladas a partir de los textos de Saki y de don Juan Manuel.

6 En las películas que conforman la saga *Shrek* —al igual que en el cuento de Saki—, se han incorporado elementos propios de los relatos tradicionales. Si han visto *Shrek I*, determinen: **a.** ¿Cuáles son esos elementos? ¿De qué modo aparecen (se respetan los cuentos tradicionales, o se muestran transformados o invertidos)? **b.** Señalen cuál es el texto espejo (hipertexto) y cuáles los textos-imagen (hipotextos). **c.** De los elementos mencionados en la consigna a, ¿cuáles aparecen también en “El cuentista”? Establezcan semejanzas y diferencias entre ambas obras.

7 En el fragmento de *El conde Lucanor*, se alude a la función de la literatura mediante una metáfora. **a.** Indiquen cuál es. **b.** Respondan: ¿Creen que esa metáfora podría aplicarse a la relación que el protagonista del cuento de Saki entabla con sus interlocutores? **c.** ¿Cómo interpretaría esa metáfora el personaje de la tía?

8 Elijan alguno de los personajes o las situaciones que aparezcan en las obras que mencionaron en el cuadro de la consigna 2. Escriban un texto narrativo breve donde incluyan esos elementos, de modo que se pueda establecer una relación intertextual.

9 La canción “Los Salieris de Charly”, de León Gieco, afirma: «Somos del grupo Los Salieris de Charly / y le robamos melodías a él». **a.** Averigüen quién fue Antonio Salieri y por qué Gieco lo retoma en relación con Charly García. **b.** ¿Qué es un plagio? Si no conocen el concepto, busquen su significado. **c.** Discutan y saquen sus conclusiones: ¿Cuál es el límite entre plagio e intertextualidad?

10 Al inicio de este capítulo, citamos algunas preguntas con las cuales el escritor Jean Paul Sartre enfrentaba a la crítica. Copien esas preguntas e intenten responderlas.



BIOGRAFÍA EN ESPEJO

El infante don Juan Manuel

Nació en España en 1282. Fue un escritor medieval castellano. Hijo del infante don Manuel y sobrino de Alfonso X el Sabio, heredó el título de gobernador general del reino de Murcia y participó activamente en las luchas políticas de su tiempo. Hombre de vasta cultura, contribuyó a dar un impulso decisivo a la prosa castellana. Sus obras eran de corte didáctico y moral, dirigidas a formar a los jóvenes caballeros. Así se aprecia en el *Libro del caballero y del escudero* (1326) y en el *Libro de los estados* (escrito entre 1327 y 1332), adaptación de la leyenda medieval de Barlaam y Josafat. Su obra más importante es la citada *El conde Lucanor*. Murió en 1348.



Sobre los clásicos

Italo Calvino

- Los clásicos son esos libros de los cuales se suele oír decir: «Estoy relejendo...» y nunca «Estoy leyendo...». (...)
- Se llama 'clásicos' a los libros que constituyen una riqueza para quien los ha leído y amado (...).
- Los clásicos son libros que ejercen una influencia particular ya sea cuando se imponen por inolvidables, ya sea cuando se esconden en los pliegues de la memoria (...).
- Toda relectura de un clásico es una lectura de descubrimiento como la primera.
- Toda lectura de un clásico es en realidad una relectura. (...)
- Un clásico es un libro que nunca termina de decir lo que tiene que decir. (...)
- Los clásicos (...) llegan trayendo impresa la huella de las lecturas que han precedido a la nuestra, (...) y la huella que han dejado en la cultura o en las culturas que han atravesado (...).
- Un clásico es una obra que suscita un incesante polvillo de discursos críticos, pero que la obra se sacude continuamente de encima. (...)
- Los clásicos son libros que cuanto más cree uno conocerlos de oídas, tanto más nuevos (...) resultan al leerlos de verdad. (...)
- Llámase 'clásico' a un libro que se configura como equivalente del universo (...).
- Tu clásico es aquel que no puede serte indiferente y que te sirve para definirte a ti mismo en relación y quizás en contraste con él. (...)
- Un clásico es un libro que está antes que otros clásicos; pero quien haya leído primero los otros y después lee aquel, reconoce enseguida su lugar en la genealogía. (...)
- Es clásico lo que tiende a relegar la actualidad a la categoría de ruido de fondo, pero al mismo tiempo no puede prescindir de ese ruido de fondo.
- (...) No queda más que inventarse cada uno una biblioteca ideal de sus clásicos (...) [que] debería comprender por partes iguales los libros que hemos leído y que han contado para nosotros, y los libros que nos proponemos leer y presuponemos que van a contar para nosotros. Dejando una sección vacía para las sorpresas (...). Ahora debería reescribir todo el artículo para que resultara bien claro que los clásicos sirven para entender quiénes somos y adónde hemos llegado (...).

Después tendría que reescribirlo una vez más para que no se crea que los clásicos se han de leer porque sirven para algo. La única razón que se puede aducir es que leer los clásicos es mejor que no leer los clásicos.

Calvino, Italo. *Por qué leer los clásicos*.
Barcelona, Tusquets, 1993.

Al final del camino: para analizar la lectura

1. Transcriban aquellas definiciones que hacen alusión al canon crítico y al canon personal. ¿Están de acuerdo con los postulados del crítico? ¿Por qué?
2. El autor se refiere a la relectura de los clásicos. Teniendo en cuenta el concepto de *intertextualidad*, establezcan si un escritor que toma un texto de otro para escribir uno propio está haciendo una relectura. Justifiquen su opinión.
3. ¿Creen que los niños de "El cuentista" se oponen a los clásicos? ¿Y el contador de historias? ¿Por qué?
4. ¿Qué opina Calvino sobre la utilidad de los clásicos? ¿Se opone a las ideas de don Juan Manuel? ¿Por qué?

EL CRÍTICO Y SU OBRA

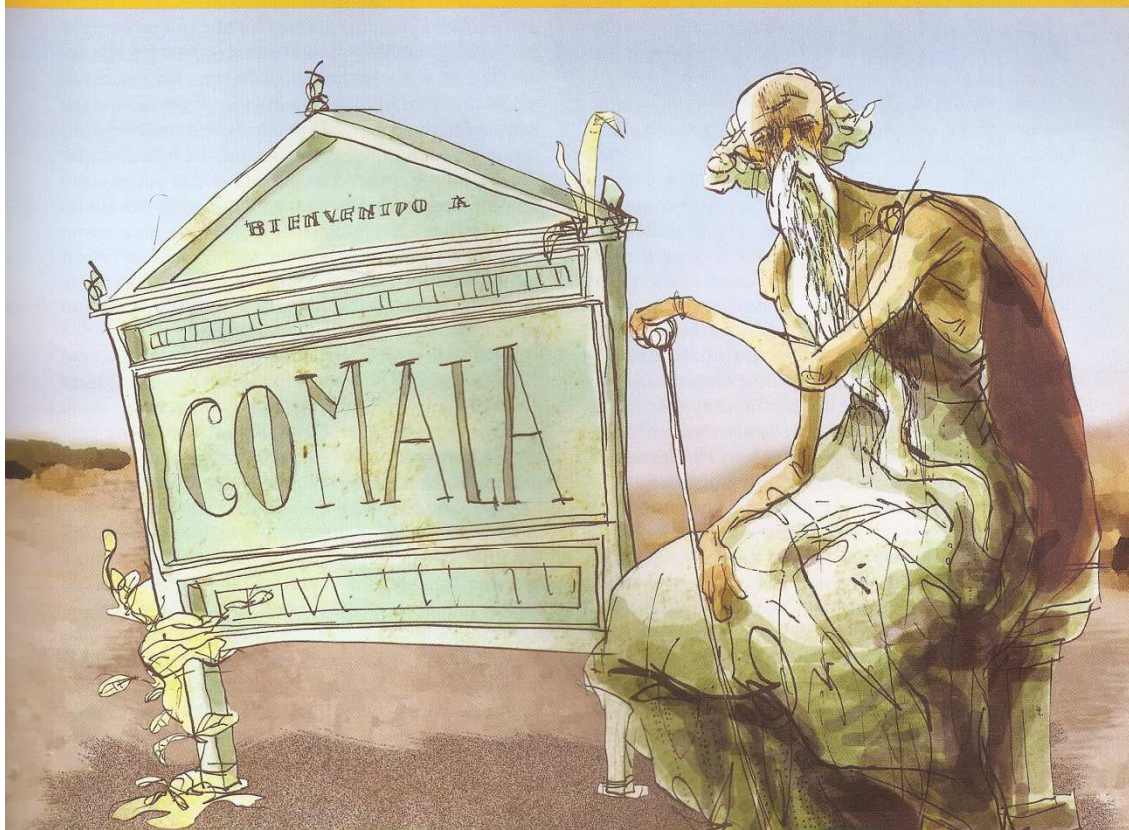


Italo Calvino
(1923-1985)

Escritor y crítico italiano. Luego de la Segunda Guerra Mundial, estudió Literatura en la Universidad de Turín. Escribió, entre otros, *Cosmicómicas* (1965) y *Las ciudades invisibles* (1972). Entró en contacto con el grupo experimental francés *Oulipo*, a cuyos planteamientos literarios, basados en el juego formal y en la combinatoria de formas y estructuras posibles, se acercó de modo progresivo y terminó aplicando en sus obras. Murió en Siena en 1985.

II. Territorios míticos de la literatura

Los pies de un hombre toman la forma de la tierra que pisan y la llenan de surcos. Las manos de un hombre trabajan la tierra y es la tierra la que trabaja desde tiempos inmemoriales para dar forma a esas manos, manos que luchan y, al luchar, construyen. Algunos territorios y algunos hombres caen entre las grietas, se desvanecen; pero hay otros territorios que se eternizan en el tiempo, que dejan su huella en la historia de esa tierra y en la historia de los hombres que los rodean. Entonces, esos hombres y esa tierra se vuelven míticos.



Punto de partida: actividades para iniciar la lectura

1. ¿En qué fragmentos del texto precedente creen que se hace mención de la idea de identidad?
2. ¿Qué les sugiere la palabra mítico? Escriban palabras o frases que puedan asociar al término.
3. ¿Qué es un ser mítico? ¿Pueden citar ejemplos? ¿Cuáles?

La Odisea - Canto undécimo

Homero

Luego de la guerra de Troya, Ulises emprende el regreso hacia su patria: Ítaca. En el camino hacia su lugar de origen debe enfrentar diversos peligros. En este canto, decide seguir el consejo de la bruja Circe y hacer un viaje a la morada de los dioses infernales: Hades y Perséfone, con el objetivo de consultar al adivino Tiresias.

Cuando llegamos a la orilla del mar, primero sacamos la nave de la playa y la llevamos hasta el medio de las olas, levantamos el mástil, desplegamos las velas sobre aquella negra nave; colocamos en ella a las víctimas, luego embarcamos también nosotros, abrumados de tristeza y derramando lágrimas en abundancia. Pronto, detrás de la nave de azulada proa, se levantó un viento propicio que nos envió Circe (...). Habiendo dispuesto así todos los aparejos en el interior, nos sentamos en la nave, dirigida por los vientos y por el piloto y, durante todo el día, desplegadas las velas, atravesamos el mar (...).

La nave llegó entonces a los límites del profundo Océano. Es allí donde se encuentran la ciudad y el pueblo de los cimerios (1), envueltos en tinieblas y en nubes; jamás el radiante sol les alumbra con sus rayos, ni cuando sube por la bóveda estrellada ni cuando de lo alto del cielo se precipita hacia la tierra; sino que una noche funesta cubre a aquellos mortales infortunados. Llegados a estos lugares, arrastramos la nave hacia la playa, desembarcamos las víctimas y recorrimos las orillas del Océano, hasta llegar al lugar que Circe nos había indicado.

En seguida Euríloco y Perímedes sostuvieron a los animales consagrados; yo, con la espada refulgente suspendida a mi costado, cavé una fosa e hice libaciones (2) a todos los muertos: la primera con leche y miel, la segunda con el vino que da alegría, y la tercera con agua; esparcí por encima la blanca flor de harina. A continuación, imploré a las ligeras sombras de los muertos, prometiéndoles que cuando estuviera en Ítaca, les inmolaría una novilla estéril, la más hermosa que hubiera en mi casa, y llenaría una hoguera de preciosas ofrendas; prometí sacrificar, además, para Tiresias solo un carnero completamente negro, que superara a todos los de mis rebaños. Después de haber dirigido mis oraciones y mis votos a los muertos, tomé las víctimas, las degollé en la fosa, donde corrió

una sangre negra. De pronto, las almas que escapan del Érebo (3) se reunieron a mi alrededor (...). De todas partes, sobre los bordes de la fosa, revolotean en tropel profiriendo gritos lastimeros; al ver esto, el pálido temor se apoderó de mí. Ordené entonces a mis compañeros que quemasen, después de haberlas despojado, las víctimas extendidas, heridas por el acero cruel, y que imploraran a los dioses, al fuerte Hades y a la terrible Perséfone; yo mismo, volviendo a tomar la aguda espada, me senté y no permití que las ligeras sombras de los muertos se aproximaran a la sangre que acababa de correr, antes de que Tiresias me hubiera dado las instrucciones pertinentes.

La primera sombra en llegar fue la de mi compañero Elpénor; todavía no había sido sepultado en la tierra profunda; en la mansión de Circe habíamos dejado su cadáver, privado de nuestras lágrimas y de los póstumos honores: otros cuidados apresuraron nuestra partida. Al verlo, rompí a llorar, y con el corazón lleno de piedad, le dije estas aladas palabras:

—Querido Elpénor, ¿cómo has venido a estas lóbregas tinieblas? Tú te me has adelantado, aunque ibas a pie, y yo iba a bordo de una nave.

Elpénor me respondió gimiendo:

—Noble hijo de Laertes (4), ingenioso Ulises, un destino cruel y el exceso de vino me ocasionaron la muerte; acostado en el palacio de Circe, no me di cuenta de que había de volver hacia atrás para encontrar de nuevo la espaciosa escalera, y me precipité de lo alto del techo; los nervios del cuello se me rompieron y mi alma descendió al Hades (5). Ahora, te lo imploro de rodillas, por tus amigos ausentes, por tu esposa, por el padre que alimentó tu infancia y, finalmente, por Telémaco, al que tú dejaste como hijo único en tu casa, porque yo sé que lejos de la morada de Hades tú debes volver a conducir tu sólida nave a la isla de Ea (6), volver a estos lugares; te lo suplico, príncipe, acuérdate de mí: cuando te vayas, no me dejes sin haberme con-



cedido lágrimas y sepultura, para que yo no atraiga sobre ti la indignación de los dioses. Después de haber consumido mi cadáver con las armas que me han quedado, levanta una tumba en mi honor en las orillas del mar, para enseñar a los siglos venideros la suerte de un desgraciado; cumple para mí todas estas cosas y planta sobre mi tumba el remo del que yo me servía cuando estaba lleno de vida en medio de mis compañeros.

Así hablaba Elpénor, y yo me apresuré a responderle:

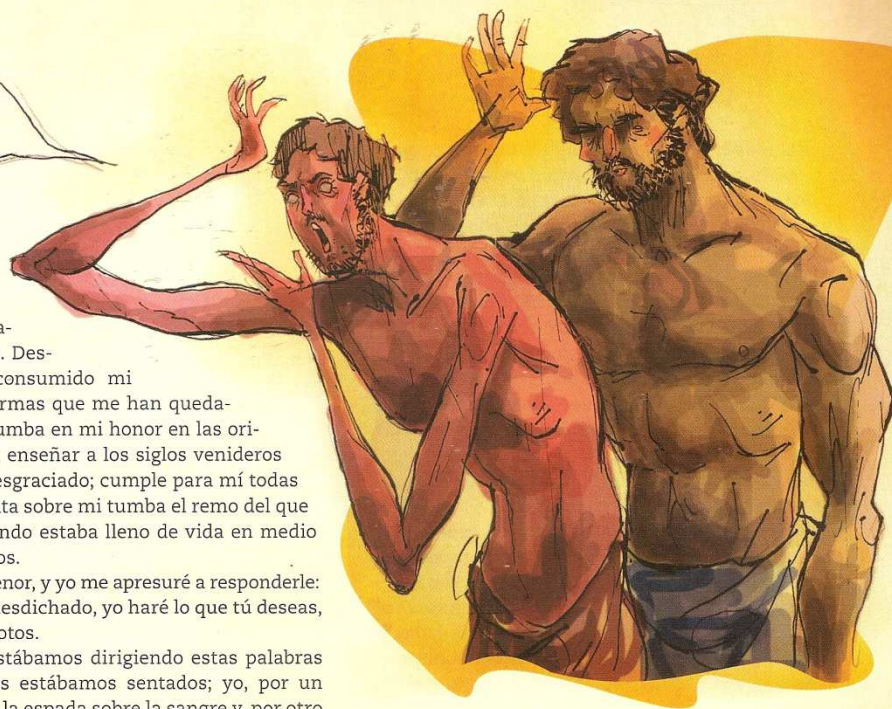
—Sí, sin duda, desdichado, yo haré lo que tú deseas, yo cumpliré tus votos.

Mientras nos estábamos dirigiendo estas palabras dolorosas, los dos estábamos sentados; yo, por un lado, sosteniendo la espada sobre la sangre y, por otro lado, la imagen de mi compañero estaba contándome sus desventuras. Fue entonces cuando llegó el alma de mi madre, fallecida durante mi ausencia, la hija del magnánimo Autólico y Anticlea, a quien dejé con vida cuando partí hacia la ciudad sagrada de Ilión (7). Al verla, rompí a llorar, y mi corazón se llenó de compasión; pero yo no permití, a pesar de la pena que por ella sentía, que se acercase a la sangre antes de que Tiresias me hubiera instruido. Finalmente, llegó el alma del tebano Tiresias; llevando un cetro de oro, me reconoció y me dijo:

—Ilustre hijo de Laertes, ingenioso Ulises, ¿por qué, desdichado, abandonando la luz del sol, vienes aquí para visitar a los muertos y su espantosa morada? Pero, vamos, apártate de esa fosa, retira tu espada, para que yo beba la sangre de las víctimas y te diga la verdad.

Al oír estas palabras, me alejé y volví a envainar la espada. Cuando él hubo bebido la negra sangre, Tiresias dejó oír las siguientes palabras:

—Tú deseas un feliz retorno, noble Ulises, pero un dios te lo hará difícil; no creo que puedas escapar de Poseidón, que abriga en su alma contra ti un profundo resentimiento, furioso porque privaste de la vista a su hijo amado. Sin embargo, llegaréis, después de padecer muchos males, si quieres reprimir tus deseos y los de tus compañeros, cuando, huyendo de la furia del



mar, dirijas tu sólida nave hacia la isla de Trinaquia; allí encontraréis, paciendo verde hierba, los bueyes y las robustas ovejas del Sol, que todo lo ve, que oye todas las cosas. Si tú haces que esos rebaños no sufran mal alguno, puedes pensar en el regreso, y todos, después de haber sufrido muchos males, llegaréis a Ítaca; pero si esos rebaños son atacados, yo te predigo la pérdida de tu nave y de tus compañeros; solamente tú te salvarás, pero habiendo perdido a todos los tuyos, no llegarás más que con dificultad y tardíamente a bordo de una ligera nave. Tú encontrarás la ruina en casa, unos hombres audaces que están devorando tu herencia y desean unirse en matrimonio a tu noble esposa, dándole los presentes de boda; mas a tu regreso, castigarás su insolencia. Con todo, después de haber inmolado en tu palacio a los audaces pretendientes, sea por astucia, sea abiertamente con tu aguda espada, viajarás aun sosteniendo un ancho remo, hasta que encuentres unos pueblos que no conocen el mar ni comen ningún alimento aderezado con sal; que tampoco conocen las naves de popas de un rojo vivo, ni los anchos remos, que son alas para las naves. Yo voy a darte una señal segura, y ese país no escapará de tu vista: será cuando un viajero, ofreciéndose a ti, te preguntará por qué llevas un aventador sobre tus hombros; entonces hundirás el remo en la tierra, sa-

crificarás ilustres víctimas a Poseidón, un carnero, un jabalí macho, un toro, y entonces volverás a tu patria para ofrecer sagradas hecatombes (8) a los inmortales habitantes del Olimpo, a todos y en el orden de su poder. Mucho tiempo después, una muerte dulce saliendo de las aguas del mar te arrebatará el día en medio de una ancianidad apacible; a tu alrededor los pueblos serán felices. Te he dicho la verdad.

—Tiresias —le respondí yo entonces—, sí, ahí está sin duda el destino que me han hilado los dioses mismos. Ahora dime, háblame con sinceridad: yo percibo la sombra de mi madre, fallecida durante mi ausencia; está sentada en silencio, cerca de la sangre, y aunque se halla en presencia de su hijo, ella no podría verlo ni hablarle. Dime, oh rey, cómo podrá reconocermé.

Tiresias respondió en seguida en estos términos:

—Yo puedo darte una respuesta fácil, y la pondré en tu seno; aquel de los muertos al cual permitas acercarse a la sangre, te dirá la verdad; aquel a quien se la rehusaras, retrocediendo, se alejará de ti.

Después de hablar de esta manera, el alma de Tiresias voló hacia la morada de Hades, tras haberme instruido acerca de los oráculos. Yo, entre tanto, permanecí inquebrantable hasta el momento en que llegó mi madre y bebió de la negra sangre; al instante, me reconoció y gimiendo me dirigió estas aladas palabras:

—Hijo mío, ¿por qué has de penetrar en estas oscuras tinieblas estando aún vivo? Es difícil para los vivientes el descubrir estas regiones. Ha sido preciso cruzar grandes ríos, corrientes impetuosas, pero sobre todo el Océano, que no se puede atravesar a pie y sin una sólida nave. ¿Llegas ahora desde Ilión a estos lugares, después de haber errado mucho tiempo con tu nave y tus compañeros? ¿Es que aún no has ido a Ítaca? ¿Todavía no has vuelto a ver en tu palacio a tu fiel esposa?

—Madre —me apresuré a responderle—, una imperiosa necesidad me ha conducido a la mansión de Hades para consultar el alma del teban Tiresias. No, todavía no me he acercado a la Acaya, ni he llegado aún a mi patria; pero, presa de grandes desgracias, voy errante sin cesar, desde el día en que seguí al divino Agamenón a Ilión, fértil en corceles, para luchar contra los troyanos. Pero, dime, háblame con sinceridad, ¿qué destino te ha sometido a la muerte terrible? ¿Acaso una larga enfermedad? ¿O tal vez Artemisa (9), que se complace en arrojar dardos, te atravesó con una de sus flechas? Háblame de mi padre y del hijo que dejé; dime si mis bienes le pertenecen todavía o si algún héroe se ha apoderado de ellos, creyendo que yo no había de volver. Dime cuáles son los sentimientos y los pensamientos de mi noble esposa; si, permane-



ciendo al lado de mi hijo, conserva cuidadosamente todos mis bienes; o si el más ilustre de los griegos la ha tomado en matrimonio.

Tales fueron mis preguntas, y mi augusta madre me respondió con las siguientes palabras:

—Penélope, con el corazón transido de dolor, ha permanecido con constancia en tu palacio; penosas noches y largos días la consumen en medio de un mar de lágrimas. Ningún extranjero posee tu hermosa herencia; tranquilo, Telémaco cultiva aún tus dominios, asiste a los soberbios festines que al rey corresponde preparar; todos se afanan en invitarlo. Tu padre reside en el campo, nunca va a la ciudad; no tiene lecho suntuoso adornado con mantas y magníficos cobertores; durante el invierno, duerme en la casa donde se encuentran sus servidores, tendido sobre la ceniza, junto al fuego, durante la rica estación del otoño, hojas amontonadas en el suelo, en el lugar más fértil de su viña, forman su lecho; allí es donde reposa, abrumado por la pena, y un profundo dolor aumenta en su alma al lamentar tu suerte; sobre él pesa la penosa vejez. Así fue como perecí yo misma y llegó a cumplirse mi destino; Artemisa, que se complace en arrojar dardos, no me alcanzó con ninguna de sus dulces flechas; tampoco me sobrevino ninguna de esas largas enfermedades que, en medio de crueles tormentos, roban

el vigor a nuestros miembros; pero la nostalgia, la inquietud que sentía por ti, noble Ulises, y el recuerdo de tu bondad fueron las únicas cosas que me privaron de la dulce vida.

Dijo, y yo, con el espíritu trastornado, quise tocar el alma de mi madre; tres veces me lanzó hacia delante, y mi corazón deseó asirla, tres veces se escapó ella de mis manos como una sombra o como un sueño. Experimentando entonces en mi alma un dolor más intenso, le dije estas aladas palabras:

—Madre mía, ¿por qué no me esperas, cuando yo deseo abrazarte, para que en la morada de Hades, rodeándote con mis brazos, podamos los dos hartarnos de lágrimas? ¿La terrible Perséfone (10) me habría ofrecido tan solo una vana imagen, para que en mi dolor yo hubiera de gemir todavía más?

Así hablaba yo, y mi augusta madre me respondió al instante:

—Hijo mío, el más infortunado de los hombres, Perséfone, la hija de Zeus, no te ha engañado, sino que este es el destino de los humanos cuando están muertos; aquí los nervios ya no envuelven las carnes ni los huesos, sino que son destruidos por la poderosa fuerza del fuego devorador, tan pronto como la vida abandona los huesos delicados; entonces, el alma ligera echa a volar como un sueño. Pero vuelve ahora en seguida a la luz, recuerda todas estas cosas, para luego poderlas contar a tu esposa.

Homero. La Odisea, versión en línea: <http://www.elinconfornistadigital.com/modules.php?op=modload&name=News&file=article&sid=1706>

Glosario

1. Cimerios: habitantes de Cimeria, país descrito por Homero como la región de la noche eterna, situada en los confines del Océano y que oficia como antesala del Hades.

2. Libaciones: ceremonias religiosas de los antiguos pueblos paganos, que consistían en derramar vino u otro licor en honor de los dioses.

3. Érebo: en la mitología griega, se trataba de un dios primordial, personificación de la oscuridad y la sombra, que llenaba todos los rincones y agujeros del mundo.

4. Laertes: es el padre de Ulises. Si bien en un comienzo aparece tal como aquí se lo describe, retirado y triste; cuando regresan sus hijos, es rejuvenecido por Atenea, para ayudarlo en el pleito de sangre surgido contra los familiares de los pretendientes muertos.

5. Hades: se designa de este modo tanto al dios que custodia las almas de los muertos como al lugar donde se encuentran esas almas.

6. Isla de Ea: se trata de la isla donde Circe tuvo retenido a Ulises antes de que emprendiera el retorno a su patria.

7. Ilión: nombre dado a la ciudad de Troya.

8. Hecatombes: sacrificios de reses vacunas u otras víctimas que hacían los antiguos a sus dioses.

9. Artemisa: diosa de la caza, los animales salvajes, los nacimientos, la virginidad y las mujeres jóvenes. A menudo se la representaba como una cazadora, con un arco y flechas.

10. Perséfone: diosa de los infiernos y compañera de Hades. Hija de Zeus y de Deméter, es raptada por su tío y llevada a los infiernos.

Un alto en el camino: para comprender la lectura

1. Luego de reflexionar acerca del encuentro entre Ulises y Tiresias, respondan.

a. ¿Cuál es el objetivo que guía a Ulises en la búsqueda del adivino Tiresias?

b. ¿Qué condiciones debe cumplir para poder hablar con él?

c. ¿Qué personaje habla en primer término, antes del encuentro con Tiresias? ¿Qué pedido le hace?

2. En el descenso al Hades, Ulises se encuentra también con su madre. ¿Qué información le pide respecto de su vida terrenal?

3. Teniendo en cuenta ambos encuentros:

a. ¿Qué predice Tiresias a Ulises? ¿Y su madre?

b. ¿Existen correspondencias entre las palabras del adivino y las de la madre de Ulises? ¿Cuáles?

RECURSOS
QUE SUMAN

Héroes con renombre

Los **epítetos** son adjetivos o frases adjetivas que expresan las cualidades intrínsecas del sustantivo al que acompañan. Así, por ejemplo, blanca es un epíteto del sustantivo *nieve*. En el caso de los personajes míticos y heroicos, suele mencionárselos acompañando su nombre con **epítetos épicos**, fórmulas que sirven para caracterizarlos y que ayudaban, además, a los poetas a completar la métrica del verso. Los epítetos épicos pueden aportar datos acerca del origen del personaje, su carácter, sus habilidades, o bien destacar sus cualidades heroicas. Por ejemplo, a Ulises se lo llamaba «el ingenioso Ulises» o «Ulises, rico en ardid».

- Resalten en el texto los epítetos épicos con los cuales se hace referencia a los siguientes personajes: Ulises, Tiresias y Penélope.

Notas al margen

El mito

Hablar de mitos es hablar de orígenes. Los **mitos** nacen en el seno de una cultura o comunidad con el fin de explicar sus orígenes de un modo no racional; y es solo dentro del sistema de creencias de esa comunidad que el mito tiene sentido.

Se trata de narraciones fundamentales, en tanto intentan responder las preguntas básicas de la existencia del hombre: el origen del universo, la fundación de una ciudad, la existencia de seres del mundo animal o vegetal, acontecimientos de la naturaleza que se repiten periódicamente, tales como las estaciones del año, etcétera. Como afirma Mircea Eliade, historiador rumano, el mito hace referencia a una creación, cuenta cómo algo ha llegado a la existencia; al conocer el mito, se conoce el origen de las cosas.

El mito y sus personajes

En los mitos podemos reconocer tres tipos de personajes diversos:

- **Dioses:** sus características físicas eran semejantes a las de los hombres, al igual que los rasgos de su personalidad. Estos dioses se enamoraban, sentían celos, o podían ejercer la bondad o la venganza, como los seres humanos. Los rasgos que los distinguían eran la inmortalidad y el poseer poderes sobrenaturales. Pertenecen a esta categoría Zeus y su esposa Hera, Atenea, Afrodita, Hermes, Apolo, etcétera.
- **Héroes:** se destacan dentro de su comunidad porque encarnan los valores que esta promueve como positivos o ideales. Atributos tales como el valor, el coraje o la fuerza física hacen que los héroes puedan sortear dificultades por el bien de la comunidad a la que pertenecen. Podemos citar a Hércules y a Eneas.
- **Seres fantásticos:** se trata de criaturas asociadas, en ocasiones, a formas animales y humanas, tales como el Minotauro, las sirenas, Pegaso, las Gorgonas, los centauros, Medusa, los gigantes, la Esfinge, etcétera.

Estos seres dejan traslucir de manera ambigua una doble condición, una más salvaje y otra más humana, propia de etapas de precivilización. Su función es, en ocasiones, poner de manifiesto la dimensión heroica de algunos personajes que se les enfrentan. De este modo, el héroe y la criatura que se le opone aparecen vinculados en una relación casi indisoluble; tal es el caso de Ulises y las sirenas, Teseo y el Minotauro, o Perseo y Medusa.

Los caminos del héroe

La historia de todo **héroe mítico** puede pensarse como un camino que debe transitar y que se compone de tres fases: **partida - enfrentamiento y superación de pruebas - retorno**.

El héroe se separa de su medio o parte de su comunidad con algún objetivo hacia una región donde deberá enfrentarse a diversos peligros: seres fabulosos, fuerzas de la naturaleza o sobrenaturales.

El triunfo por sobre esas fuerzas o seres lo inicia en el camino heroico, le acarrea una victoria y el regreso a su comunidad, con nuevos atributos y beneficios.

Además de los obstáculos, el héroe puede recibir la ayuda de otros personajes o fuerzas que lo favorezcan para concretar la victoria final.

Héroes tras los muros de Troya:

La *Ilíada* y *La Odisea*

La *Ilíada* y *La Odisea* son dos poemas atribuidos a Homero en los que se narran la **guerra de Troya** y el **retorno de Ulises a su patria** una vez concluida esta contienda.

El protagonista de *La Ilíada* es Aquiles; el poema se remite al momento en que este héroe decide retirarse de la guerra tras haber discutido con el personaje de Agamenón.

Con Aquiles ausente, los aqueos son vencidos por los troyanos, y Patroclo, amigo de Aquiles, muere en la batalla. El dolor por la muerte de su amigo hace que Aquiles retorne a la contienda, mate a Héctor, príncipe troyano, y, de este modo, vengue a Patroclo.

Por su parte, en *La Odisea*, se narra el regreso de Ulises a Ítaca, su ciudad, y todas las peripecias que el héroe debe atravesar durante los diez años que le llevó el retorno, siempre a merced de las dificultades impuestas por el enojo del dios Poseidón.

Así, Aquiles y Ulises se configuran como los **héroes** de *La Ilíada* y *La Odisea*, respectivamente.

La Troya de Homero, una ciudad mítica

En el nombre de Troya confluyen hechos históricos y legendarios.

Históricamente, se trató de una ciudad habitada desde el III milenio a. C. y situada en la actual provincia turca de Çanakkale. Las ruinas de esta ciudad histórica fueron descubiertas en las excavaciones realizadas en 1871 por Heinrich Schliemann. Pero más allá de su existencia real, Troya se presenta como mítica gracias a la voz del poeta Homero.

Tanto en *La Ilíada* como en *La Odisea*, Troya se erige en **ciudad y mito**. En ella confluyen la historia de un pueblo, el testimonio de sus creencias y el camino transitado por sus héroes hasta la victoria final. Uno de los relatos más famosos referidos a la ciudad de Troya es el del artilugio utilizado por los griegos para introducirse en la ciudad fortificada: el "**caballo de Troya**". Este artilugio habría sido un caballo de madera que los troyanos, confiados en la victoria, ingresaron en su ciudad sin darse cuenta de que algunos griegos se escondían en este para entrar en Troya.

Así como son muchas aún las controversias en torno a la historia de la ciudad de Troya, también lo son en cuanto a quién fue Homero. Se cree que el origen de Homero era jónico, que vivió en el siglo VIII a. C. y que era ciego. Si bien se le atribuyen los poemas *La Ilíada* y *La Odisea*, es motivo de discusión todavía si se trató de uno o más *aedas* (poetas) quienes compusieron estas obras; si ambas fueron compuestas de forma oral y transmitidas de este modo; quién y cuándo las puso por escrito, etcétera.



Un alto en el camino: para analizar la lectura

1. Reconozcan en el fragmento de *La Odisea* que han leído qué personajes corresponden a cada una de las categorías enunciadas.

- Dioses • Héroes
- Seres fabulosos

2. Enuncien las acciones que Ulises lleva a cabo en el episodio leído y establezcan cuáles de esas acciones que realiza —o que deberá realizar, de acuerdo con lo que Tiresias le predice— se corresponden con cada una de las etapas del camino heroico-mítico.

- Partida • Enfrentamiento y superación de pruebas • Retorno

3. Si bien *La Ilíada* se remite al momento en que Aquiles abandona a su ejército y las consecuencias que este hecho acarrea, averigüen qué motivos desencadenaron la guerra entre troyanos y aqueos según la mitología griega.

4. Investiguen, además, por qué a Ulises también se lo denomina «Odiseo». Luego, respondan:
a. ¿Qué relación guarda ese nombre con el enojo del dios Poseidón al que se hace referencia en el apartado teórico?

Pedro Páramo

Juan Rulfo

Los siguientes fragmentos pertenecen al comienzo de la novela Pedro Páramo, del escritor mexicano Juan Rulfo. En ellos, se narra la llegada del protagonista, Juan Preciado, a Comala; asistimos al motivo de su arribo y a los recuerdos que su madre le había transmitido, que guiarán sus primeros pasos por esa ciudad.



Vine a Comala porque me dijeron que acá vivía mi padre, un tal Pedro Páramo. Mi madre me lo dijo. Y yo le prometí que vendría a verlo cuando ella muriera. Le apreté sus manos en señal de que lo haría; pues ella estaba por morir y yo en un plan de prometerlo todo. “No dejes de ir a visitarlo —me recomendó—. Se llama de este modo y de este otro. Estoy segura de que le dará gusto conocerte”. Entonces no pude hacer otra cosa sino decirle que así lo haría, y de tanto decírselo se lo seguí diciendo aun después que a mis manos les costó trabajo zafarse de sus manos muertas.

Todavía antes me había dicho:

—No vayas a pedirle nada. Exígele lo nuestro. Lo que estuvo obligado a darme y nunca me dio... El olvido en que nos tuvo, mi hijo, cóbraselo caro.

—Así lo haré, madre.

(...)

Era ese tiempo de la canícula (1), cuando el aire de agosto sopla caliente, envenenado por el olor podrido de las saponarias (2).

El camino subía y bajaba: “Sube o baja según se va o se viene. Para el que va, sube, para el que viene, baja”.

—¿Cómo dice usted que se llama el pueblo que se ve allá abajo?

—Comala, señor.

—¿Está seguro de que ya es Comala?

—Seguro, señor.

—¿Y por qué se ve esto tan triste?

—Son los tiempos, señor.

Yo imaginaba ver aquello a través de los recuerdos de mi madre; de su nostalgia, entre retazos de suspiros. Siempre vivió ella suspirando por Comala, por el retorno; pero jamás volvió. Ahora yo vengo en su lugar. Traigo los ojos con que ella miró estas cosas, porque me dio sus ojos para ver: “Hay allí pasando

el puerto de Los Colimotes, la vista muy hermosa de una llanura verde, algo amarilla por el maíz maduro. Desde ese lugar se ve Comala, blanqueando la tierra, iluminándola durante la noche”. Y su voz era secreta, casi apagada, como si hablara consigo misma... Mi madre.

—¿Y a qué va usted a Comala, si se puede saber? —oí que me preguntaban.

—Voy a ver a mi padre —contesté

(...) Volví a oír la voz del que iba allí a mi lado:

—Se pondrá contento de ver a alguien después de tantos años que nadie viene por aquí.

(...)

En la reverberación del sol, la llanura parecía una laguna transparente, deshecha en vapores por donde se traslucía un horizonte gris. Y más allá, una línea de montañas. Y todavía más allá, la más remota lejanía.

—¿Y qué trazas (3) tiene su padre, si se puede saber?

—No lo conozco —le dije—. Solo sé que se llama Pedro Páramo.

—¡Ah!, vaya.

(...)

Me había topado con él en Los Encuentros, donde se cruzaban varios caminos. Me estuve allí esperando, hasta que al fin apareció este hombre.

—¿Adónde va usted? —le pregunté.

—Voy para abajo, señor.

—¿Conoce un lugar llamado Comala?

—Para allá mismo voy.

Y lo seguí. Fui tras él tratando de emparejarme a su paso, hasta que pareció darse cuenta de que lo seguía y disminuyó la prisa de su carrera. Después los dos íbamos tan pegados que casi nos tocábamos los hombros.

—Yo también soy hijo de Pedro Páramo —me dijo.

Una bandada de cuervos pasó cruzando el cielo vacío, haciendo cuar, cuar, cuar.

Después de trastumbar los cerros, bajamos cada vez más. Habíamos dejado el aire caliente allá arriba y

nos íbamos hundiendo en el puro calor sin aire. Todo parecía estar como en espera de algo.

—Hace calor aquí —dije.

—Sí, y esto no es nada —me contestó el otro—. Cál-mese, ya lo sentirá más fuerte cuando lleguemos a Comala. Aquello está sobre las brasas de la tierra, en la mera boca del infierno. Con decirle que muchos de los que allí se mueren, al llegar al infierno regresan por su cobija.

—¿Conoce usted a Pedro Páramo? —le pregunté.

Me atreví a hacerlo porque vi en sus ojos una gota de confianza.

—¿Quién es? —volví a preguntar.

—Un rencor vivo —me contestó él.

(...)

Sentí el retrato de mi madre guardado en la bolsa de la camisa, calentándose el corazón, como si ella también sudara. Era un retrato viejo, carcomido en los bordes: pero fue el único que conocí de ella. Me lo había encontrado en el armario de la cocina, dentro de una cazuela llena de yerbas (...).

Desde entonces lo guardé. Era el único. Mi madre siempre fue enemiga de retratarse. Decía que los retratos eran cosa de brujería. Y así parecía ser; porque el suyo estaba lleno de agujeros como de aguja, y en dirección del corazón tenía uno muy grande donde bien podía caber el dedo del corazón.

Es el mismo que traigo aquí, pensando que podría dar buen resultado para que mi padre me reconociera.

—Mire usted —me dice el arriero, deteniéndose—: ¿Ve aquella loma que parece vejiga de puerco? Pues detrasito de ella está la Media Luna. Ahora voltee para allá. ¿Ve la ceja de aquel cerro? Véala. Y ahora voltee para este otro rumbo. ¿Ve la otra ceja que casi no se ve de lo lejos que está? Pues eso es la Media Luna de pun-

ta a cabo. Como quien dice toda la tierra que se puede abarcar con la mirada. Y es de él todo ese terrenal. El caso es que nuestras madres nos malparieron en un petate (4) aunque éramos hijos de Pedro Páramo. Y lo más chistoso es que él nos llevó a bautizar. Con usted debe haber pasado lo mismo, ¿no?

—No me acuerdo.

—¡Váyase mucho al carajo!

—¿Qué dice usted?

—Que ya estamos llegando, señor.

—Sí, ya lo veo. ¿Qué pasó por aquí?

—Un correccaminos, señor. Así les nombran a esos pájaros.

—No, yo preguntaba por el pueblo, que se ve tan solo, como si estuviera abandonado. Parece que no lo habitara nadie.

—No es que lo parezca. Así es. Aquí no vive nadie.

—¿Y Pedro Páramo?

—Pedro Páramo murió hace muchos años.

Rulfo, Juan. *Pedro Páramo*, Barcelona, Planeta, 1994.

Glosario

1. Canícula: período del año en que es más fuerte el calor.

2. Saponarias: planta con tallos nudosos, hojas largas, muy estrechas y carnosas, flores blancas, pequeñas, y fruto seco y

capsular. Es frecuente en los sembrados.

3. Trazas: apariencia o rasgos físicos.

4. Petate: estera de palma que se usa en los países cálidos para dormir sobre ella, con comodidad.

Un alto en el camino: para comprender la lectura

1. Respondan en sus carpetas.

a. ¿Qué oposiciones encuentra Juan Preciado entre la imagen de Comala que su madre le había transmitido y la que ven sus ojos?

b. Además de un arriero que conoce en el camino a Comala, ¿quién es el personaje con el que Juan conversa durante su llegada a la ciudad?

c. Al enterarse de la relación que los une, ¿cuál es la reacción que ambos personajes manifiestan?

2. Con la ayuda de un diccionario:

a. Escriban la definición de la palabra 'páramo'.

b. Rastreen y señalen en el texto palabras que se asocien a dicho vocablo por su significado.

c. ¿Qué correspondencias pueden encontrar entre Comala y el personaje de Pedro Páramo?

3. ¿Cuál es la importancia del retrato que la madre le da al protagonista en el relato?

DESDE
EL MUSEOExponentes del realismo
social en la pintura

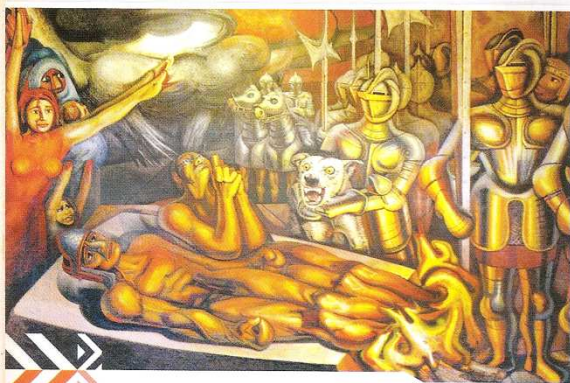
Los máximos representantes del realismo social en la pintura mexicana fueron Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros. En sus murales, Rivera dio vida a los planteamientos más profundos y críticos del marxismo. Orozco, por su parte, trabajó figuras aisladas, el patetismo y lo trágico del destino. Siqueiros, finalmente, investigó la expresividad de la fuerza, la grandiosidad de lo humano y las ideas que perfilan su ser.

Otro territorio mítico Comala y sus muertos

Sabemos ya que un mito es una narración protagonizada por personajes de carácter divino, heroico o sobrenatural, y que, con frecuencia, los mitos interpretan el origen del mundo o grandes acontecimientos de la humanidad. Cabe preguntarnos, entonces, por qué la novela de Juan Rulfo se erige también como un texto con visos de mito.

Juan Rulfo publica *Pedro Páramo* en 1955; la obra no presenta división en capítulos, sino una serie de 51 fragmentos que la conforman a modo de mosaico. Desde esos fragmentos, escuchamos las **voces de los perseguidos, de los huérfanos, de los desposeídos** que viven en la ciudad de Comala, ciudad fantasma, habitada por almas en pena que traen en sus discursos un pasado próspero. El regreso de estas almas en pena a los orígenes, al pasado de la ciudad que han habitado, es lo que otorga carácter mítico a la obra de Rulfo: los muertos de Comala permanecen en la ciudad o regresan a ella en forma de voces y murmullos.

Juan Preciado también ha regresado en busca de su padre, está allí porque esperaba encontrar a ese hombre y al pueblo del cual su madre le había hablado. Y es en las palabras de la madre del protagonista, Dolores, y de otro personaje femenino de la novela, Susana San Juan, que asistimos como lectores a los días en que Comala fue una ciudad fértil; los personajes entregan en sus discursos la imagen de esa ciudad y de la **ciudad estéril** en la que están enterrados o por la cual deambulan; ambos tiempos se entrecruzan y generan una atmósfera de **atemporalidad** que contribuye también al carácter mítico de la obra.



Tormento de Cuauhtémoc

Autor: David Alfaro Siqueiros

Fecha: 1951

Lugar de exhibición:
Palacio de Bellas Artes
de México.

•• Muerte de Cuauhtémoc, soberano azteca, tras organizar la defensa de Tenochtitlán en contra de las tropas de Hernán Cortés.



La gran Tenochtitlán

Autor: Diego Rivera

Fecha: 1945

Lugar de exhibición:
Palacio Nacional
de México.

•• Según el mito, el dios Huitzilopochtli ordenó a los mexicas fundar su reino donde vieran «un águila devorando una serpiente». Ese lugar fue la ciudad de Tenochtitlán.

Ojos que ven más allá: el México de Juan Rulfo

Juan Rulfo nació en la ciudad de Jalisco, México, en 1918. Solo ocho años antes de la denominada **Revolución mexicana**. Por más de treinta años, Porfirio Díaz había detentado el poder en México, y aunque las medidas económicas tomadas bajo su mandato favorecieron el progreso comercial y la producción, estos beneficios se repartían solo entre los integrantes de una **oligarquía excluyente**. En 1910, el 85% de la tierra mexicana le pertenecía a menos del 1% de la población. Este hecho provocaba que los campesinos no tuvieran tierras para trabajar y, por lo tanto, padecieran la pobreza y el hambre. Finalmente, Díaz llamó a elecciones y entonces surgió un oponente: Francisco Madero, quien contaba con el apoyo del **campesinado** e impulsaba una **reforma agraria**. Pero Madero fue encarcelado y Díaz obtuvo una fraudulenta victoria electoral, lo que acarrió una **insurrección campesina** que no permitió a Díaz mantenerse en el poder. Por su parte, a Madero le resultó imposible conservar el orden en el país. En 1913 fue asesinado, y este hecho desencadenó un torrente de pasiones y cruentas luchas por el poder que se extendieron por varios años.

Los campesinos implicados en este acontecimiento histórico fueron conocidos por Rulfo, como también los pueblos de donde esos campesinos provenían. «Algunas aldeas aún parecen dar señales de vida entre la polvareda, pero vistas de cerca son cementerios», afirma el crítico argentino Luis Harss. Aldeas semejantes a Comala, en las que la Revolución mexicana se entrecruza también con las líneas de la ficción. Pedro Páramo es un cacique en Comala, detenta el poder de la ciudad, ha adquirido sus tierras sin respetar vidas ni honras ajenas; Juan Preciado ha nacido porque Páramo engañó a su madre y se casó con ella por un solo motivo: apropiarse de sus tierras. Juan Preciado encarna entonces el mito mexicano del hijo ilegítimo nacido de la violación, eternamente en busca de su padre desconocido. Páramo logra desarticular las acciones de la revolución que llegan hasta Comala y se convierte de este modo en el cacique del pueblo. Las almas que penan en Comala son los **desposeídos de esas tierras**.

Problemáticas sociales y realismo en Rulfo

La obra de Rulfo se inscribe dentro del denominado **realismo mágico**, corriente literaria en la que lo real y lo irreal se fusionan; lo extraordinario y lo maravilloso forman parte de lo cotidiano. Es propio del realismo mágico que los hechos históricos y lo mítico o legendario se articulen, tal como sucede en *Pedro Páramo*: la línea de acción que narra los días de Juan Preciado en Comala es interceptada por aquella que nos informa acerca de los sucesos de la Revolución mexicana.

Sin embargo, algunos críticos prefieren hablar de un **realismo social** al referirse a la obra de Rulfo, ya que si bien su novela y varios de los relatos de *El llano en llamas* presentan una atmósfera fantasmal, el eje de la narración es la mirada desencantada que los personajes tienen de la sociedad en que viven. Rulfo no pretendió mostrar sucesos irreales o improbables, sino la realidad asfixiante de los pueblos de su México natal. De hecho, la inquietud social aparece en su vida, durante los 60. En esos años, Rulfo trabaja en el Instituto Indigenista de México con el fin de rescatar a las comunidades indígenas de su país, en continua lucha por integrarse en la sociedad.



Los campesinos peleaban por las parcelas del suelo mexicano.

Un alto en el camino: para analizar la lectura

1. ¿En qué sentido puede aplicarse el concepto de **huérfano** al personaje de Juan Preciado? Si ese término solo alude a la carencia de padres, ¿podrían ser Juan Preciado y las almas en pena que rondan Comala **huérfanos** en otro sentido? ¿A qué sectores sociales en particular podría aplicarse ese término en relación con la historia de México?
2. ¿De qué modo el mito del hijo ilegítimo guarda correspondencias con la historia de México, en particular, y de Latinoamérica, en general, si nos remontamos al período del Descubrimiento y la Conquista de América?
3. Rastreen en el texto fragmentos en los que se evidencie cómo Rulfo conserva en la escritura de la voz de sus personajes el habla de los campesinos de México.
4. Señalen en el fragmento de la novela alusiones a características propias del infierno.



BIOGRAFÍA EN ESPEJO

Homero

Los hechos de la vida de Homero que han llegado hasta nosotros, incluida la famosa ceguera del poeta, son legendarios y novelescos. Las noticias más antiguas sitúan su nacimiento en Quios, aunque ya desde la Antigüedad fueron siete las ciudades que se disputaron ser su patria.

A partir del siglo xvii, en la llamada "cuestión homérica", se sostiene que los dos grandes poemas, *La Ilíada* y *La Odisea*, son fruto del ensamblaje de obras de distinta procedencia. Pero, además de las obras mencionadas, se le atribuyen una obra cómica titulada *La guerra de las ranas* y los ratones, algunos himnos, y otras obras perdidas o fragmentarias.

La Ilíada y *La Odisea* han sido traducidas a miles de idiomas modernos, aunque fueron compuestas en un dialecto proveniente del griego. La historia de ambas obras ya forma parte de la cultura de la humanidad.

Infiernos particulares

Comala está en la «mera boca del infierno», hasta allí descende Juan Preciado para buscar a su padre. Ulises llega hasta el Hades porque necesita saber cómo será su regreso a Ítaca según Tiresias. Juan lleva consigo las visiones de su madre, los recuerdos de lo que Comala y Pedro Páramo han sido; Ulises se apoderará de las visiones del adivino para llegar a su patria y rescatar a su familia. Ambos personajes tienen un objetivo, pero para verlo cumplido, deben descender a los infiernos. A continuación, les proponemos actividades para profundizar esta y otras relaciones entre los textos.

1 Juan llega a Comala porque su madre le pide que busque el reconocimiento que Páramo nunca le dio; de modo semejante, Ulises conoce de boca de Tiresias y su madre la situación en la que se encuentra su hogar, realidad contra la que Penélope pareciera no poder hacer nada. Discutan en pequeños grupos y luego expongan sus conclusiones por escrito: ¿Qué rol se le asigna a la mujer en estos textos y, por lo tanto, en las sociedades a las que representa?

2 El escritor mexicano Carlos Fuentes afirma que, en la novela de Rulfo, pueden reconocerse alusiones a otros mitos, tales como las historias de Edipo y Yocasta, o Eurídice y Orfeo. a. Investiguen qué narran esos mitos. b. Luego, señalen qué correspondencias pueden establecerse con la historia de Juan Preciado que han leído. c. ¿Pueden reconocer alguna de esas correspondencias en *La Odisea*?

3 La evocación del pasado aparece en varios personajes en ambas obras. ¿Quiénes son esos personajes y qué dicen del pasado? En *La Odisea*, además, Tiresias se manifiesta sobre el futuro. • ¿Hay en *Pedro Páramo* algún personaje que haga mención de la idea de futuro? • ¿Por qué creen que sucede esto? • ¿Consideran que la evocación del pasado es una posibilidad de acceso a la vida? ¿Por qué?

4 Relacionen la respuesta anterior con la siguiente afirmación del escritor mexicano Octavio Paz: «En el Valle de México el hombre se siente suspendido entre el cielo y la tierra y oscila entre poderes y fuerzas contrarias, ojos petrificados, bocas que devoran... El mexicano se siente arrancado del seno de esa realidad, a un tiempo creadora y destructora, Madre y Tumba... Por eso grita o calla, apuñala o reza, se echa a dormir cien años».

Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*, México, FCE, 1996.

5 Uno de los apartados que han leído se titula "Ojos que ven más allá: el México de Juan Rulfo". **a.** ¿Qué connotaciones tiene ese título? **b.** ¿Cómo aplicarían esa frase a Homero y al adivino Tiresias? **c.** ¿Cómo relacionarían la ceguera de Tiresias con su poder adivinatorio? **d.** Expliquen la siguiente frase de Juan Preciado: «Traigo los ojos con que ella miró estas cosas».

6 **a.** Investiguen qué es una leyenda, qué la diferencia de un mito y cuándo hablamos de leyendas urbanas. **b.** ¿Conocen leyendas urbanas donde se haga mención de algunos de los temas trabajados en torno a las obras: el descenso a los infiernos, los muertos vivos, encuentros entre vivos y muertos, etcétera? Cuéntenlas para toda la clase.

7 Imaginen un encuentro entre Tiresias y Juan. Piensen qué preguntas haría el protagonista de la novela de Rulfo al adivino y cuáles serían las respuestas de este sobre el futuro de Juan Preciado. Escriban un posible capítulo de *Pedro Páramo* donde se narre ese encuentro.

8 El muralismo es un movimiento artístico mexicano de principios del siglo XX. **a.** Investiguen en qué consistió, cuáles eran los motivos que guiaban a sus exponentes y qué vínculo guarda con la Revolución mexicana. **b.** Relacionen algunas de esas ideas con las expuestas en torno a la obra de Rulfo.

9 Viaje a una ciudad fantasma: imaginen que son guías de turismo y armen un folleto turístico para promocionar una visita a Comala; tengan en cuenta las características de la ciudad, quiénes son sus habitantes, qué recaudos creen que deberán tomar quienes lleguen allí. Pongan atención también al diseño del folleto, a la tipografía y a los colores que van a emplear.

10 Relean el copete que introduce el capítulo. **a.** Relacionen las respuestas que dieron en torno al concepto de mítico y de identidad con las obras leídas y sus protagonistas. **b.** ¿Cuál es el trabajo que las manos de Ulises y Juan debieron hacer? **c.** ¿Cuáles son los caminos que sus pies debieron andar? **d.** ¿Son trabajos y caminos reales, o los términos tienen también un sentido metafórico?



BIOGRAFÍA EN ESPEJO

Juan Rulfo

Nació en 1918 en Acapulco, aunque fue registrado en la ciudad de Sayula. Vivió en San Gabriel, pero las tempranas muertes de sus padres obligaron a sus familiares a inscribirlo en un internado en Guadalajara.

Entre los años 30 y 40, comenzó a publicar sus escritos y su producción fotográfica en las revistas *América* y *Pan*. Más tarde escribiría para otras publicaciones, tales como *Las Letras Patrias*, *Universidad de México* y *Dintel*.

En 1953, publicó *El llano en llamas* y en 1955, *Pedro Páramo*. En 1958, terminó de escribir su segunda novela, *El gallo de oro*, que no se publicaría hasta 1980; seis años antes de la muerte de su autor. A partir de la aparición de los dos primeros títulos, el prestigio literario de Rulfo se incrementó de manera constante. Se ha elogiado su estilo llano y directo, además de su capacidad para contar historias del México cotidiano.



Todos los santos, día de muertos

Octavio Paz

La muerte es un espejo que refleja las vanas gesticulaciones de la vida. Toda esa abigarrada confusión de actos, omisiones, arrepentimientos y tentativas —obras y sobras— que es cada vida, encuentra en la muerte, ya que no sentido o explicación, fin. Frente a ella nuestra vida se dibuja e inmoviliza. Antes de desmoronarse y hundirse en la nada, se esculpe y vuelve forma inmutable: ya no cambiaremos sino para desaparecer (...).

Para los antiguos mexicanos la oposición entre la muerte y la vida no era tan absoluta como para nosotros. La vida se prolongaba en la muerte. Y a la inversa. La muerte no era el fin de la vida, sino fase de un ciclo infinito. Vida, muerte, resurrección eran estadios de un proceso cósmico, que se repetía insaciable. La vida no tenía función más alta que desembocar en la muerte, su contrario y complemento; y la muerte, a su vez, no era un fin en sí; el hombre alimentaba con su muerte la voracidad de la vida, siempre insatisfecha. El sacrificio poseía un doble objeto: por una parte, el hombre accedía al proceso creador (pagando a los dioses, simultáneamente, la deuda contraída por la especie); por la otra, alimentaba la vida cósmica y la social, que se nutría de la primera.

Posiblemente el rasgo más característico de esta concepción es el sentido impersonal del sacrificio. Del mismo modo que su vida no les pertenecía, su muerte carecía de todo propósito personal. Los muertos —incluso los guerreros caídos en combate y las mujeres muertas en el parto, compañeros de Huitzilopochtli, el dios solar— desaparecían al cabo de algún tiempo, ya para volver al país indiferenciado de las sombras, ya para fundirse al aire, a la tierra, al fuego, a la sustancia animadora del universo. Nuestros antepasados indígenas no creían que su muerte les pertenecía, como jamás pensaron que su vida fuese realmente "su vida", en el sentido cristiano de la palabra. (...)

[P]ara el mexicano moderno la muerte carece de significación. Ha dejado de ser tránsito, acceso a otra vida más vida que la nuestra. Pero la intrascendencia de la muerte no nos lleva a eliminarla de nuestra vida diaria (...). El mexicano (...) la frecuente, la burla, la acaricia, duerme con ella, la festeja, es uno de sus juguetes favoritos y su amor más permanente (...) la contempla cara a cara con impaciencia, desdén o ironía: «si me han de matar mañana, que me maten de una vez».

Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*, México, FCE, 1996.

Al final del camino: para analizar la lectura

1. Piensen y respondan.

- a.** ¿Qué concepción de la vida y la muerte tenían los antiguos habitantes de México según Octavio Paz?
- b.** ¿En qué ha cambiado esa concepción actualmente?

2. Teniendo en cuenta las respuestas anteriores, decidan cuáles de las concepciones descriptas creen que prevalecen en la novela de Juan Rulfo analizada en el capítulo. Justifiquen sus respuestas.

3. Si nos referimos a la cultura griega:

- a.** ¿Consideran que sus ideas pueden relacionarse con las del hombre mexicano? ¿Por qué?
- b.** Busquen ejemplos que les sirvan para justificar sus afirmaciones en el texto de *La Odisea* que inicia este capítulo.

EL CRÍTICO Y SU OBRA



Octavio Paz
(1914-1998)

Fue un reconocido poeta, escritor, ensayista y diplomático mexicano. En 1990, obtuvo el Premio Nobel por la calidad de su vasta producción literaria. En *El laberinto de la soledad* (1950), el autor analiza el ser mexicano, su pasado, las tradiciones que lo determinan y precipitan hacia un destino trágico. En 1965, Paz vuelve sobre su obra e incluye en la publicación del ensayo original el texto *Posdata*. Finalmente, en 1975, publica *Vuelta al laberinto de la soledad*.

III. Y detrás del mito, los héroes trágicos

La máscara es una metáfora del teatro: no es nadie pero representa a todos. Es expresión de las emociones básicas del hombre: la risa y el llanto. Esconde al actor pero, al mismo tiempo, le permite al espectador reconocerse en esa figura anónima. Es el juego del disfraz, en el que realidad y apariencia se intercambian. Así, la vida es un gran teatro, y detrás de la máscara, hay otras máscaras. Desde Grecia hasta el período isabelino, la máscara cambia pero siempre pone en escena la esencia de lo trágico: el conflicto del hombre frente a su destino.



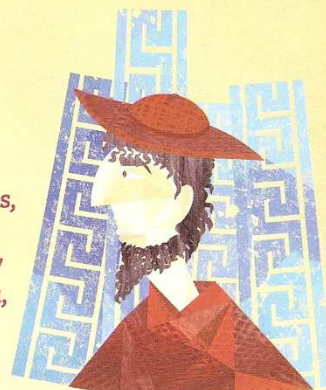
Punto de partida: actividades para iniciar la lectura

1. ¿Qué muestra la imagen? ¿Cómo podemos relacionarla con el copete?
2. Escriban dos frases con la palabra *tragedia* y busquen un vínculo con la ilustración.
3. ¿Qué es el destino? Piensen algunos ejemplos y escriban una definición para este concepto.
¿Por qué el destino puede ser una fuente de conflicto para los hombres?

Edipo rey

Sófocles

Tras descifrar el enigma de la Esfinge y salvar a la ciudad de Tebas, Edipo se convierte en rey y esposo de la reina, Yocasta. Pero ahora una peste azota la ciudad y el oráculo dice que para protegerla hay que encontrar al asesino de Layo, el anterior rey. En esta búsqueda, Edipo descubrirá su origen y cumplirá su destino trágico.



Episodio I

Edipo.— (...) a aquel que sepa por causa de quién murió Layo, el hijo de Lábdaco (1), le ordeno que me revele toda la verdad. Y si es culpable, que no tenga miedo de acusarse a sí mismo, ya que no sufrirá otra pena que ser expulsado de esta tierra, de donde saldrá sano y salvo. Si alguien, por otra parte, sabe que el asesino es de otro país, que no se calle, pues a mi gratitud se añadirá la recompensa que le daré. Pero si calláis y alguno, temiendo por un amigo o por sí mismo, decide no cumplir esta orden, que sepa bien lo que haré con él: prohíbo a todos los habitantes de esta tierra, en la que yo tengo el poder y el trono, que reciban y le dirijan la palabra a ese hombre, y le permitan participar en las súplicas o las ofrendas a los dioses o compartir el agua lustral (2). Que, por el contrario, lo expulsen de las casas, como alguien impuro para nosotros, según acaba de revelarlo el oráculo pítico (3). Esta es la alianza que yo tengo con la divinidad y con el hombre que ha muerto y por eso pido que el culpable, ya sea que haya actuado de manera solitaria o en compañía de otros, sea maldito y consuma su miserable vida de la peor manera. Y deseo que esta maldición caiga sobre mí si el criminal llega a ser alguien que vive en mi propia casa y yo tengo conocimiento de ello. Os encomiendo que cumpláis todas estas cosas por consideración a mí, al dios y a esta tierra tan consumida por la esterilidad y tan arruinada por el desamparo de los dioses. Porque, aunque esta acción no hubiese sido promovida por un dios, no estaría bien que la dejarais sin expiación, sino que sería justo que investigaseis, ya que fue asesinado un hombre excelente que, además, era vuestro rey. Y ahora que soy yo el que tiene el poder que antes tuvo él, ocupo su lecho y estoy casado con su mujer, y habríamos tenido hijos en común si su descendencia no hubiera quedado malograda por la adversidad que cayó sobre él, teniendo en cuenta todo esto, yo lo de-

fenderé como si fuera mi propio padre y recurriré a todos los medios para capturar al que mató al hijo de Lábdaco, descendiente de Polidoro y antes de Cadmo y del antiguo Agenor (4). A los que no cumplan esto, yo pido a los dioses que no les hagan brotar ningún tipo de cosecha de la tierra ni permitan que sus mujeres les den hijos, y que mueran a causa de la desgracia presente, e incluso una peor que esta. Y a vosotros, el resto de los cadmeos, que estáis de acuerdo con estas propuestas, ojalá tengáis a la Justicia (5) como aliada y todos los demás dioses os sean siempre propicios.

Corifeo.— Según me consideraste en tu maldición, así te hablaré, señor. Yo no lo maté ni puedo señalarle a quien lo hizo. Era a Febo, el dios que nos mandó hacer esta investigación, a quien le correspondía decir quién cometió el crimen.

Edipo.— Es justo lo que dices. Pero ningún hombre podría obligar a los dioses a hacer algo que no quieren.

Corifeo.— En segundo lugar, te podría decir lo que yo creo.

Edipo.— Y también si hay algo en tercer lugar, no debes de decirlo.

Corifeo.— Conozco a un hombre, el adivino Tiresias (6), que ve las mismas cosas que el soberano Febo. Si se lo interrogara, señor, podríamos tener un conocimiento muy exacto de lo que pasó.

Edipo.— No he dejado de considerar este recurso. Después de que hablé Creonte, envié dos mensajeros a buscarlo, y me sorprende que no haya llegado hace rato.

Corifeo.— Entonces, todas las demás cosas que se cuentan no son más que rumores inconsistentes y viejos.

Edipo.— ¿Cuáles son? Quiero examinar todo lo que se dice.

Corifeo.— Cuentan que Layo murió a manos de unos caminantes.

Edipo.— También yo lo escuché, pero nadie conoce al testigo del hecho.

Corifeo.— Si tiene un poco de miedo, no demorará en hablar después de escuchar tus maldiciones.

Edipo.— Quien no siente temor ante los hechos tampoco les tiene miedo a las palabras.

(Entra Tiresias guiado por un niño y acompañado por los mensajeros de Edipo)

Corifeo.— Ya está aquí el que sabrá desenmascararlo. Tus mensajeros traen al sagrado adivino, el único de los mortales que ha nacido con la verdad.

Edipo.— ¡Oh, Tiresias, tú que todo lo dominas, lo que puede mostrarse y lo que es secreto, los asuntos del Cielo y los de la Tierra! Aunque no ves, puedes comprender, sin embargo, qué clase de enfermedad padece nuestra ciudad. A ti te reconocemos como el que puede socorrerla y salvarla. Porque Febo, si no te lo han informado los mensajeros, contestó a nuestros enviados que la única liberación contra esta plaga llegará si descubrimos a los que mataron a Layo y los castigamos con la muerte o desterrándolos del país. Tú, sin dejar de lado los cantos de las aves ni ninguna otra forma de adivinación, sálvate a ti mismo y salva a la ciudad, sálvame también a mí, y libranos de toda impureza que venga de ese asesinato. Dependemos de ti. Que un hombre preste ayuda, con los medios de que dispone y en la medida de su capacidad, es la más hermosa de las tareas.

Tiresias.— ¡Ay, ay! ¡Qué terrible es conocer cuando eso no trae provecho al que conoce! Yo lo sabía, pero lo he olvidado. No debería haber venido aquí.

Edipo.— ¿Qué ocurre? ¿Qué desanimado has venido!

Tiresias.— ¡Déjame volver a casa! Así será más fácil que tú soportes lo tuyo y yo lo mío si sigues mi consejo.

Edipo.— Tus palabras no son justas y no veo en ellas benevolencia para esta ciudad que te crió, pues la privas de la respuesta.

Tiresias.— Porque veo que tu pedido no es conveniente para ti. Y no quiero que a mí me pase lo mismo...

(Tiresias se da vuelta como para retirarse)

Edipo.— ¡Por los dioses! No te vayas si sabes algo. Todos los que estamos aquí te lo pedimos como suplicantes.

Tiresias.— Todos habéis perdido la razón. Yo nunca haré públicas mis desgracias, o más bien las tuyas.

Edipo.— ¿Qué dices? ¿Sabes y no vas a decir nada? ¿Pienzas traicionarnos y destruir la ciudad?

Tiresias.— No quiero ser causa de aflicción para mí ni para ti. ¿Por qué vas a interrogarme inútilmente? De mí no vas a averiguar nada.

Edipo.— ¡Ah, el peor de todos los malvados! ¡Tú serías



capaz de irritar, incluso, a una roca! ¿No piensas hablar de una vez? ¿Vas a seguir así de duro y obstinado?

Tiresias.— Me recriminas mi obstinación y no ves la que hay también en ti, pero igual te enojas.

Edipo.— ¿Y quién no se enojaría al escuchar estas palabras con las que tú deshonoras a nuestra ciudad?

Tiresias.— Los hechos vendrán por sí mismos, aunque yo los cubra de silencio.

Edipo.— Entonces debes manifestarme lo que está por suceder.

Tiresias.— No puedo seguir hablando. Frente a esto, si quieres, enójate de la manera más violenta que exista.

Edipo.— Muy bien, en mi enojo no dejaré de decir nada de lo que me parece. Entérate de que pienso que tú ayudaste a planear el asesinato de Layo y lo llevaste a cabo, aunque no le hayas dado muerte con tus propias manos. Y si tus ojos vieses, afirmo que hubieras cometido ese crimen tú solo.

Tiresias.— ¿De veras? Pues entonces te pido que te atengas al edicto que has hecho público y que a partir de ahora no nos dirijas la palabra ni a estos ni a mí, ya que tú eres la mancha impura que contamina esta tierra.

Glosario

1. **Lábdaco:** nieto de Cadmo, el fundador de Tebas.

2. **Agua lustral:** agua utilizada para rociar a las víctimas de los sacrificios.

3. **Oráculo pítico:** adivinaba el futuro durante los Juego Píticos.

4. **Agenor:** padre de

Europa y Cadmo, el fundador del linaje de los labdácidas.

5. **Justicia:** la justicia divina, en griego *Dike*, era la ley que regulaba el orden universal.

6. **Tiresias:** adivino que tenía la capacidad de interpretar los oráculos de Apolo.

Edipo.— ¿Con tanto descaro lanzas esas palabras? ¿Cómo piensas salir de esta situación?

Tiresias.— Ya he salido, porque mi fuerza es la verdad.

Edipo.— ¿Y quién te lo informó? Porque no creo que hayan sido tus artes de adivino.

Tiresias.— Fuiste tú, al obligarme a hablar en contra de mi voluntad.

Edipo.— ¿Qué has dicho? Repítelo, para que comprenda mejor.

Tiresias.— ¿Todavía no lo comprendiste? ¿O tratas de que hable más?

Edipo.— No lo entendí suficientemente bien como para darme por enterado. Dilo de nuevo.

Tiresias.— Digo que tú eres el asesino, el hombre que buscas.

Edipo.— No dirás dos veces estos insultos impunemente.

Tiresias.— ¿Debo seguir hablando para que te enojés más?

Edipo.— Di todo lo que quieras. De todas maneras, serán palabras vacías.

Tiresias.— Afirmando que has estado conviviendo, sin saberlo, en una relación muy vergonzosa con tus seres más queridos y que no percibes el grado de desgracia al que has llegado.

Edipo.— ¿De veras crees que vas a seguir diciendo esas ofensas alegremente?

Tiresias.— Sí, si la verdad tiene alguna fuerza.

Edipo.— Claro que la tiene, salvo para ti, ya que estás ciego de los oídos, de la mente y de los ojos.

Tiresias.— Desventurado, me echas en cara cosas que ninguno de estos dejará de reprocharte pronto.

Edipo.— Vives en una noche permanente, de modo

que jamás podrías hacer daño ni a mí, ni a ningún otro que vea la luz.

Tiresias.— Tu destino (7) no es caer por mi causa, pues para eso basta Apolo, que se ocupa del asunto.

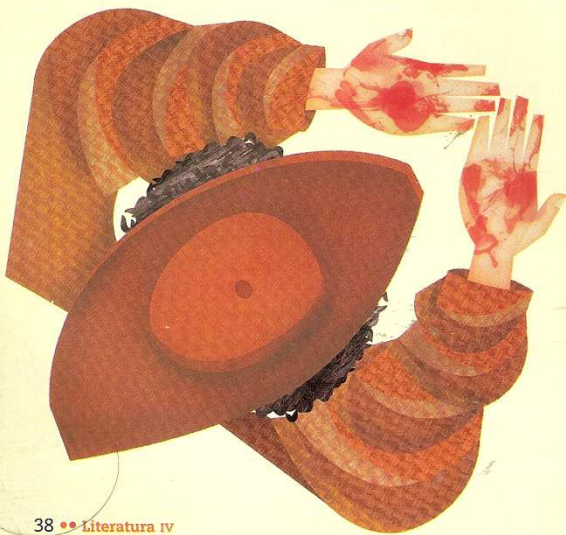
Edipo.— ¿Estos inventos son cosa tuya o de Creonte?

Tiresias.— Creonte no representa ningún peligro para ti; el peligro eres tú mismo.

Edipo.— ¡Riqueza, poder y saber que supera a cualquier otro saber en esta vida llena de intereses! ¡Cuánta envidia acecha cerca de vosotros, si por este gobierno que la ciudad puso en mis manos sin que yo lo pidiera, Creonte, el que era confiable, el que era mi amigo desde el principio, desea expulsarme arrastrándose a escondidas, luego de sobornar a este hechicero, este impostor, este pérfido charlatán, que solo ve las ganancias, pero que, en lo que hace a su arte, es ciego! Porque, dime, ¿cuándo fuiste tú un adivino infalible? ¿Cómo es que, cuando estaba aquí la perra cantora (8), no dijiste algo que ayudara a estos ciudadanos a deshacerse de ella? Y, sin embargo, el enigma no era algo que pudiera resolver cualquiera, sino que hacía falta arte adivinatoria: esa que tú demostraste que no poseías, ni de parte de las aves ni de ninguno de los dioses. En cambio, cuando llegué yo, Edipo, el que nada sabía, la hice callar con el único auxilio de mi habilidad, y sin necesidad de la adivinación a través de las aves. A mí es a quien tú intentas expulsar del trono, donde piensas poner a Creonte creyendo que vas a estar más cerca de él. Me parece que tú y el que planeó todo esto tendréis que expiarlo con lágrimas. Y si no fueras un anciano, ya habrías aprendido por medio de golpes cuál es el precio de tus afirmaciones.

Corifeo.— Nos parece que tanto las palabras del adivino como las tuyas, Edipo, salieron impulsadas por la cólera. Pero lo importante no es ocuparse de estas discusiones, sino de cómo resolver los oráculos del dios de la mejor manera.

Tiresias.— Aunque seas el rey, Edipo, corresponde que yo tenga oportunidad de responderte. Yo también tengo derecho, ya que no estoy sometido a ti sino a Loxias (9), y por eso nunca podré ser considerado seguidor de Creonte. Y ya que me insultaste por mi ceguera, quiero decirte esto: tú tienes vista, pero no puedes ver hasta qué punto ha llegado tu desgracia ni en qué lugar habitas ni con quiénes convives. ¿Acaso sabes de quién descendes? Tampoco te das cuenta de que eres odioso para los tuyos, tanto para los que están abajo como para los que están sobre la tierra. La



doble maldición de tu madre y de tu padre te expulsará, algún día, de esta tierra, y tú, que ahora ves claramente, entonces no verás más que tinieblas. ¿Qué lugar no será puerto de tus gritos?, ¿qué Citerón (10) no les hará eco cuando te des cuenta del matrimonio infeliz al que llegaste, en tu propia casa, luego de una feliz navegación? Y no eres capaz de ver una multitud de otros males que te igualarán a tus hijos. Después de esto, puedes insultar a Creonte y a mis palabras. No habrá ningún mortal que vaya a ser aniquilado de peor manera que tú.

Edipo.— ¿Tengo que soportar escuchar estas cosas? ¿No te perderás de una vez? ¿No te marcharás cuanto antes? ¿No te irás de esta casa por el mismo camino por donde viniste?

Tiresias.— Yo no habría venido si tú, Edipo, no me hubieras llamado.

Edipo.— No sabía que ibas a decir locuras. De haberlo sabido, nunca te habría hecho venir a mi palacio.

Tiresias.— Puedo parecerte un loco, pero para los padres que te engendraron yo era sensato.

Edipo.— ¿Quiénes? ¡Espera! ¿De qué mortal nací?

Tiresias.— Este día te dará a luz y te destruirá.

Edipo.— ¡Dices todo de manera oscura y enigmática!

Tiresias.— ¿No eres tú el más hábil para resolver enigmas?

Edipo.— Échame en cara lo que reconoces que me hace grande.

Tiresias.— Esa grandeza, sin embargo, es la que te ha perdido.

Edipo.— Pero si he logrado salvar a esta ciudad, no me preocupa.

Tiresias.— Entonces me voy. (Al niño). Tú, niño, guíame.

Edipo.— ¡Sí, que te guíe! Porque aquí no eres más que una molestia; y, una vez que te marches, no traerás más preocupaciones.

Tiresias.— Me voy, luego de decir aquello por lo que

vine, sin temor a tu rostro, porque no puedes matarme. Y te digo: ese hombre al que estás buscando con amenazas y con proclamas, el asesino de Layo, está aquí. Dicen que es un extranjero que se ha establecido aquí, pero pronto se comprobará que es tebano por nacimiento, y esa suerte no va a alegrarlo. Pues será ciego después de haber tenido vista, y pobre, en lugar de rico; y así caminará por tierras extrañas tanteando el camino con un bastón. Quedará claro que él es, a la vez, hermano y padre de sus propios hijos, hijo y esposo de la mujer de la que nació y asesino de su padre. Ahora ve adentro y reflexiona sobre estas cosas. Y si descubres que te he mentado, entonces podrás decir que yo ya no domino el arte de la adivinación.

(Tiresias se retira conducido por el niño y Edipo entra en el palacio)

Sófocles. *Edipo rey* / *Antígona*, Buenos Aires, Mandioca, 2009.

Glosario

7. Destino: en griego *Moirá*, es la parte o la porción de vida que le toca a cada uno.

8. Perra cantora: se refiere a la Esfinge que asolaba Tebas y cuyo acertijo logró descifrar Edipo.

9. Loxias: otro de los nombres que se le daba a Apolo, dios de la luz, el sol y la verdad.

10. Citerón: monte cercano a Tebas. Allí abandonaron a Edipo siendo un bebé.

Un alto en el camino: para comprender la lectura

1. Respondan las siguientes preguntas.

a. ¿Cómo se dirige Edipo a su pueblo? ¿Qué imagen tiene el pueblo de Edipo?

b. ¿Por qué Edipo se enoja con Tiresias? ¿De qué lo acusa? ¿Tiene razón?

c. Caractericen a los personajes de Edipo y Tiresias (cómo son, cómo se comportan, qué carácter tienen, cómo se relacionan entre sí, qué lugar ocupan en la sociedad, etcétera).

2. Para discutir.

a. ¿Cuál es la actitud de Tiresias ante Edipo? ¿Qué razones lo movilizan?

b. ¿Cuáles son las predicciones de Tiresias? ¿Serán verdaderas sus palabras?

c. ¿Qué conlleva la maldición de Edipo para con el asesino de Layo? Tengan en cuenta que el público conocía el desenlace de la obra, con lo que esta maldición ganaba en dramatismo.

RECURSOS
QUE SUMAN

Ironía trágica

Se produce cuando las palabras que un personaje enuncia son ambiguas, es decir, poseen un sentido para el personaje que las dice y otro, que puede ser contradictorio, para su interlocutor o el auditorio. Esta figura literaria sirve para aumentar la intensidad dramática. Sófocles fue un experto en el uso de la ironía trágica, y podemos encontrar muchos ejemplos en *Edipo rey*, como el momento en el que Edipo dice, hablando del rey Layo, «(...) por todo esto yo, como si mi padre fuera, lo defenderé y llegaré a todos los medios tratando de capturar al autor del asesinato», sin saber que, efectivamente, está hablando de su propio padre y él mismo es el asesino.

• Busquen en el texto otros ejemplos de ironía trágica y señalen por qué se produce en cada caso.

Notas al margen

Un destino ineludible: la tragedia griega

Como vimos en el capítulo anterior, los **mitos** eran narraciones fundamentales que buscaban responder las preguntas básicas de la experiencia humana. Estas narraciones se comunicaban oralmente en las distintas comunidades y, de ese modo, se lograba explicar, de una forma no racional, los orígenes.

En sus comienzos, el teatro estaba estrechamente relacionado con el **aspecto religioso y ritual de la vida humana** y, por ende, con los mitos. Por ejemplo, en Grecia, el teatro surgió como fiesta en honor a **Dionisos**, dios del vino y la fertilidad. Durante la primavera, se realizaba el culto mediante un rito estructurado en el que se representaba la muerte de Dionisos, su descuartizamiento para fecundar la tierra y su resurrección, a través de la **música, el baile y el vino**. Este rito se efectuaba mediante ditirambos (himnos religiosos), danzas y lamentaciones en honor a Dionisos, en las que los coreutas utilizaban máscaras de sátiros o machos cabríos, lo cual dio origen a la palabra *tragedia* (que significa 'canto del macho cabrío').

Sin embargo, más tarde, el aspecto ritual del teatro se vinculó a los **ciclos de la naturaleza** y abandonó su carácter mágico en favor del mito. En esa etapa, el teatro relegó parcialmente su aspecto mágico-religioso y recuperó el **impulso mítico**. Así, en Grecia, los ritos dionisiacos desarrollaron, con el tiempo, elementos dramáticos, y el director del coro se transformó en un personaje que dialogaba mediante canciones con el resto de los coreutas. El mito, retomado en el teatro, adquirió significados totalmente nuevos al fundirse con la acción y permitir la identificación con el destino trágico del personaje, profundamente humano, y en tensión frente al mundo, la muerte y la fortuna. Nació la tragedia como forma teatral.

El teatro griego y las unidades aristotélicas

Los griegos desarrollaron dos formas teatrales: la **tragedia** y la **comedia**. Según Aristóteles, la tragedia se relaciona con la imitación de las acciones de los hombres superiores por sus rasgos heroicos. Los temas se vinculan con lo serio y lo grave.

En cambio, la comedia imita las acciones de los hombres comunes y combina lo grosero con la crítica de costumbres. Así, representa lo leve, lo bajo, lo ridículo, lo exagerado. Además, posee un desenlace feliz y su finalidad es hacer reír al público.

En su *Poética*, Aristóteles formuló los postulados básicos para todas las obras. Consideraba fundamental respetar tres unidades:

- **Unidad de tiempo** (la acción tiene que desarrollarse a lo largo de un día, entre la salida y la puesta del sol).
- **Unidad de lugar** (la acción debe suceder en un único espacio).
- **Unidad de acción** (la acción debe producirse en torno a un único conflicto, centrado en un personaje).

El espacio teatral

El **anfiteatro** griego se instalaba al aire libre, sobre una colina donde estaban las **gradas** distribuidas en semicírculo y allí se sentaba el público. Estas gradas rodeaban la **orquesta** (en griego, *orcheistai*), donde se ubicaba el coro que cantaba, bailaba y entonaba sus parlamentos de espaldas al público.

En el **proscenio** (*proskenion*), ubicado detrás de la orquesta y frente a las gradas, los actores representaban la acción dramática. La escenografía de la **escena** (*skené*) consistía en el frente de un palacio, de una casa o de un templo, con una puerta central y dos laterales. Como recursos de la puesta en escena, además, se utilizaban máscaras, disfraces y algunos artificios mecánicos (por ejemplo, la *mechané* o 'grúa' permitía presentar a los personajes suspendidos en el aire).

En cuanto a los actores, eran hombres y, al principio, había uno solo, llamado **protagonista** (de *protos*, 'primero'; y *agón*, 'actuar', 'sufrir'), denominación que mantenemos aún hoy para designar al personaje principal. Más tarde, Esquilo incorporó un segundo actor y, por último, Sófocles agregó un tercero.

Al comienzo, el espacio teatral se utilizaba durante las fiestas Leneas y las Grandes Dionisiacas, celebraciones de carácter religioso en las que se realizaban dos certámenes. Se seleccionaban tres poetas, y también directores de escena, actores y coro. Las representaciones duraban todo el día. Cuando terminaban los festejos, un jurado formado por cinco ciudadanos elegía a los ganadores. Ganar estos premios era un alto honor.

La voz del pueblo: el coro

La tragedia griega contenía partes dialogadas a cargo de uno y, más tarde, de dos o tres actores que se distribuían todos los papeles de la obra. Estos actores usaban máscaras femeninas o masculinas, según el papel que representaban, y los diálogos se intercalaban con las intervenciones del coro, ubicado con la orquesta en el espacio central.

El **coro** estaba formado por un grupo de bailarines, cantantes y artistas que se movían de forma colectiva al ritmo de las flautas. Su origen se remonta al aspecto ceremonial y ritual de la tragedia, cuando el público y los participantes eran uno. Generalmente, estaba compuesto por ancianos y había un director del coro, llamado **corifeo**, que se separaba del grupo para dialogar con los personajes.

Como elemento de la tragedia, el coro cumple un papel fundamental, ya que comenta y emite juicios sobre la acción o los personajes. En este sentido, ejerce con su punto de vista una doble influencia: hacia el interior de la obra, sobre los personajes, pero también hacia el exterior, sobre los espectadores. Habitualmente, reflejaba el punto de vista del autor, o representaba la perspectiva del pueblo o la visión del orden superior de la polis. El coro estaba por completo integrado a la acción, y la estructura de la tragedia lo presupone.

Además, la función del coro también forma parte de la evolución de la tragedia. En Esquilo, el primer gran trágico, el coro es preponderante; en Sófocles, alcanza un equilibrio respecto de los actores; con Eurípides, comienza su desaparición.



•• Como los teatros actuales, los anfiteatros tenían su propia organización para ubicar a los espectadores, los actores y la orquesta.

A mitad de camino: para analizar la lectura

1. El corifeo era el maestro del coro en las obras teatrales antiguas. Respondan:

a. ¿Qué rol cumple el Corifeo en el fragmento leído de *Edipo rey*, de Sófocles? Transcriban dos parlamentos para justificar su respuesta.

2. ¿Cómo se ajusta la obra de *Edipo* a las unidades dramáticas propuestas por Aristóteles en su *Poética*?



DÍGALO CON MÚSICA

Epopéya de Edipo de Tebas

Letra y música:

Les Luthiers

Disco: Sonamos

pese a todo

Género: humor

Año de creación:

1971



Les Luthiers realiza una adaptación de *Edipo rey* a la comedia con música de aire medieval.

Instrumentos: flautas dulces, contralto y tenor, vihuela, viola da gamba, trío vocal y trovador solista.

(...)

Le dijo el oráculo,
Edipo tu vida
se pone movida
serás parricida,
le dijo el oráculo.

(Coro) Seguía diciendo
si bien yo detesto
hablarte de esto,
se viene, se viene un incesto...

(...)

Sabiendo tal cosa,
su padre, el rey Layo,
veloz como un rayo
le dijo a un lacayo,
sabiendo tal cosa.

Te irás con mi hijo
no quiero que crezca
haz tú que perezca
como te parezca,
te irás con mi hijo.

(...)

Historia y rasgos formales del género dramático

El teatro mantuvo sus características básicas durante siglos, pero algunos de sus elementos fueron mutando. Siempre vinculado al aspecto religioso, en la Edad Media, el coro toma formas didácticas que presentan los episodios y luego se divide en subcoros que intervienen en la acción. Con el fin de la Edad Media, el arte en general y el teatro en particular comienzan con lentitud a desligarse de su función religiosa.

En el siglo XVI, aparece la figura del *loco* o *bufón* como personaje del prólogo y el epílogo, encargado de comentar y emitir juicios sobre las acciones o los personajes.

La regla de las tres unidades de Aristóteles se mantiene hasta el siglo XVI, con la aparición del teatro del Siglo de Oro español y el teatro isabelino, en el siglo XVII, que mezclan lo grotesco con lo serio y la tradición popular con la reflexión filosófica.

Durante el siglo XVIII, el teatro neoclásico retoma la tradición del teatro griego hasta el siglo XIX, con la aparición del teatro del romanticismo. El siglo XIX inaugura, además, la tradición realista y naturalista, por la cual el arte debe representar la realidad tal como la conocemos y criticar el estado de la sociedad de su tiempo.

A lo largo de esta evolución, el teatro reduce la importancia de la acción para centrarse en los conflictos internos de los personajes, modifica la relación entre los actores y el público, altera el espacio escénico y, finalmente, en el siglo XX, con la aparición de las vanguardias, cuestiona toda la tradición dramática de Occidente, con exponentes como Bertolt Brecht, que propone un teatro político y comprometido, y Samuel Beckett, que inaugura la corriente del teatro del absurdo, entre otros.

Características generales

A nivel formal, las obras teatrales tienen como característica principal ser textos que se escriben para ser representados. A diferencia de los géneros narrativos, los personajes se ven en acción. En este sentido, el texto dramático se constituye a partir de dos elementos: el **diálogo** y las **acotaciones**. Los diálogos entre personajes también incluyen la posibilidad del monólogo (en el que un personaje habla consigo mismo, expresa sus pensamientos y sentimientos en voz alta para beneficio del espectador). Las acotaciones escénicas o *didascalias* son las indicaciones del autor y sugieren gestos, miradas, actitudes corporales, tonos de voz; también describen el espacio y el tiempo de la acción (dónde están los personajes, en qué momento del día), y las entradas y salidas de los actores a la escena.

La acción dramática se organiza en general en torno a un conflicto que desata la tensión entre los personajes: el **conflicto dramático**. Usualmente, la estructura de las acciones sigue un esquema: la situación inicial, en la que los personajes se presentan, muestran su personalidad y las relaciones entre sí y anticipan el conflicto por venir; el conflicto, que es la parte más extensa de la obra; y un desenlace, en donde el problema se resuelve definitiva o provisoriamente (aunque, en el teatro moderno, el conflicto puede no resolverse).

Estructura de la tragedia griega

La tragedia griega sigue una estructura fija, compuesta por cinco partes.

La primera parte es un **prólogo** que, según Aristóteles, antecede la entrada del coro, sitúa en el tiempo y el espacio, y conecta el pasado del héroe con su presente. Se informa al espectador de la causa del castigo que recibirá el héroe, y en esta parte no interviene el coro.

A continuación, sigue el **párrodo**: el canto a cargo del coro.

Luego, comienzan los **episodios**, partes de la acción dramática. Durante estos episodios, se desarrollan diálogos. A través de ellos, conocemos las ideas y los sentimientos del protagonista.

Los **estásimos** son las intervenciones del coro que canta y comenta la acción. En ellos se expresan las ideas políticas, filosóficas o morales del autor.

Por último, el **éxodo** es la parte final de la tragedia, en la que el héroe reconoce su error. Esta parte siempre posee una enseñanza moral.

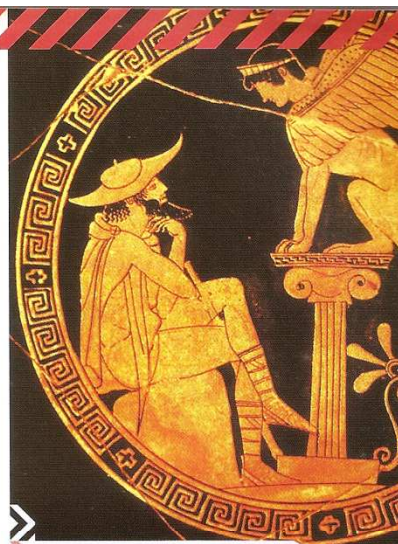
El efecto trágico en el espectador: la catarsis

Aristóteles denominó **catarsis** (en griego, *katharsis*) a la tensión emocional que las acciones interpretadas en escena producen en el espectador. El pasaje del estado de felicidad a uno de profunda infelicidad genera un doble efecto sobre el público, que siente horror ante los hechos y, a la vez, compasión por el protagonista, con quien se identifica. En este sentido, la tragedia del personaje tenía un carácter ejemplar para los espectadores: a través de la catarsis, estos obtenían una purificación psicológica y pasional.

El héroe trágico: cinco condiciones

Albin Lesky, historiador austríaco, en su libro *La tragedia griega*, define cinco condiciones que están presentes en la tragedia y en el héroe trágico:

- **Caída trágica:** en el centro de lo trágico está la caída del héroe desde un sentimiento aparente de felicidad y seguridad hacia los abismos de la miseria.
- **Relación de lo trágico con nuestro propio mundo:** como espectadores, el caso debe interesarnos y afectarnos; tenemos que identificarnos con el héroe, aunque el ambiente y el contexto no nos resulten familiares.
- **Aceptación del destino:** el héroe trágico debe aceptar su destino, sufrirlo con conciencia y no solo padecerlo porque se le impone. Por esto, los protagonistas expresan con largos discursos los motivos de sus acciones, la dificultad de sus decisiones y los poderes que los acosan.
- **Oposición irremediable:** en lo trágico hay un conflicto que no tiene solución posible. En este sentido, cualquier elección que realice el héroe lo devuelve a un callejón sin salida.
- **Culpa trágica:** la caída se produce por un fallo que no es un error moral sino intelectual, un fallo de la inteligencia. Según Aristóteles, el héroe trágico no debe ser moralmente perfecto ni reprochable, sino que tiene que ser humano, con un carácter *medio*: la compasión que desencadena la catarsis se produce cuando somos testigos de una desgracia inmerecida.



•• En esta cerámica, se representa a Edipo frente a la Esfinge.

Un alto en el camino: para analizar la lectura

1. Apliquen el concepto de tragedia a *Edipo rey*. Determinen las cinco condiciones (caída trágica; relación de lo trágico con nuestro mundo; oposición irremediable; aceptación del destino trágico; error y culpa).
2. Edipo es un descifrador de enigmas. La tragedia de Sófocles es la primera que plantea un enigma como eje de la trama. ¿Cuáles son los dos enigmas que aparecen en el fragmento leído?
3. Investiguen:
 - a. El significado del nombre *Edipo* y qué relación tiene el protagonista con este nombre.
 - b. ¿En qué otras obras aparece Tiresias como personaje? ¿Qué papel juega en dichas obras?

Macbeth

William Shakespeare

Macbeth, lord escocés y hábil guerrero, súbdito fiel del rey Duncan de Escocia, encuentra a tres brujas en una tarde tempestuosa. Las brujas predicen que será rey y, al hacerlo, siembran la semilla de la ambición que germinará en la violencia y la locura.

***** ACTO I *****

Escena V

Habitación en el castillo de Macbeth, en Inverness.

(Lady Macbeth, un criado y Macbeth)

Lady Macbeth. (Leyendo una carta de su marido).— “Las brujas me salieron al encuentro el día de la victoria. Su ciencia es superior a la de los mortales. Quise preguntarles más, pero se deshicieron en niebla. Aún no había salido yo de mi asombro, cuando llegan nuncios (1) del rey saludándome como a señor de Glamis y de Caudor, lo mismo que las hechiceras, pero estas dijeron, además: ‘Salve, Macbeth: tú serás rey’. He querido, esposa amada, confiarte este secreto, para que no dejes por ignorancia, ni un solo momento, de gozar la dicha que nos está profetizada. Piénsalo bien. Adiós”. ¡Ya eres señor de Glamis y de Caudor! Lo demás se cumplirá también, pero desconfío de tu carácter criado con la leche de la clemencia. No sabes ir por atajos sino por el camino recto. Tienes ambición de gloria, pero temes el mal. Quisieras conseguir por medios lícitos un fin injusto, y coger el fruto de la traición sin ser traidor. Te espanta lo que vas a hacer, pero después de hecho, no quisieras que se deshiciese. ¡Ven pronto! Infundiré mi alma en tus oídos, y mi lengua será azote que espante y disipe las nieblas que te impiden llegar a esa corona, que el hado y el influjo de las estrellas aparejan para tus sienes.

Un criado.— Esta noche llega el rey.

Lady Macbeth.— ¿Estás en ti? ¿No ves que tu señor no está en el castillo ni nos ha avisado?

Un criado.— También él se acerca. Un compañero mío vino casi sin aliento a traer la noticia.

Lady Macbeth.— Cuidad bien al mensajero. Es portador de grandes nuevas. (Aparte). El cuervo se enronquece de tanto graznar anunciando que el rey Duncan llega al castillo. ¡Espíritus agitadores del pensamiento,

despojadme de mi sexo, haced más espesa mi sangre, henchidme de crueldad de pies a cabeza, ahogad los remordimientos, y ni la compasión ni el escrúpulo sean parte a detenerme ni a colocarse entre el propósito y el golpe! ¡Espíritus del mal, inspiradores de todo crimen, incorpóreos, invisibles, convertid en hiel la leche de mis pechos! Baja, horrible noche: tiende tu manto, roba al infierno sus densas humaredas, para que no vea mi puñal el golpe que va a dar, ni el cielo pueda apartar el velo de la niebla, y contemplarme y decirme a voces: “Detente”. (Llega Macbeth). ¡Noble señor de Glamis y de Caudor, aun más ilustre que uno y otro por la profética salutación de las hechiceras! Tu carta me ha hecho salir de lo presente, y columbrar lo futuro, y extasiarme con él.

Macbeth.— Esposa mía, esta noche llega Duncan.

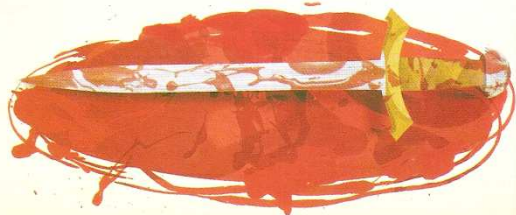
Lady Macbeth.— ¿Y cuándo se va?

Macbeth.— Dice que mañana.

Lady Macbeth.— ¡Nunca verá el sol de mañana! En tu rostro, esposo mío, leo como en un libro abierto lo que esta noche va a pasar. Disimula prudente; oculte tu semblante lo que tu alma medita. Den tu lengua, tus manos y tus ojos la bienvenida al rey Duncan; debes esconder el áspid (2) entre las flores. Yo me encargo de lo demás. El trono es nuestro.

Macbeth.— Ya hablaremos despacio.

Lady Macbeth.— Muéstrate alegre.



Escena VI

Entrada del castillo de Macbeth.

(Los criados con antorchas, Duncan y Lady Macbeth)

(...)

Duncan.— ¡Ved! ¡Ya sale la noble castellana! (A Macbeth). Muchas veces tenemos por amor lo que es verdadera desgracia. Pedid a Dios que os premie vuestro trabajo y haga recaer en mí vuestros favores.

Lady Macbeth.— Todo nuestro obsequio es poco para pagar tan altos beneficios y mercedes, y sobre todo la de haber honrado con vuestra presencia esta casa. Pedimos a Dios, en agradecimiento, todo género de favores presentes y futuros para vos.

Duncan.— ¿Dónde está Macbeth? Corrimos tras él para anticiparnos, pero la veloz carrera de su caballo y su amor, todavía más poderoso que su corcel, le dieron la ventaja, y llegó mucho antes que nosotros. Hermosa castellana, por esta noche reclamamos vuestra hospitalidad.

Lady Macbeth.— Criados vuestros somos: cuanto tenemos os pertenece.

Duncan.— Dadme la mano y guíadme a donde esté mi huésped, objeto perenne de mi gracia.

Escena VII

Galería en el castillo de Macbeth.

(Macbeth y Lady Macbeth)

Macbeth.— ¡Si bastara hacerlo... pronto quedaba terminado! ¡Si, con dar el golpe, se atajaran las consecuencias, y el éxito fuera seguro... yo me lanzaría de cabeza desde el escollo de la duda al mar de una existencia nueva! ¿Pero cómo hacer callar a la razón que incesante nos recuerda sus máximas importunas, máximas que en la infancia aprendió y que luego son tortura del maestro? La implacable justicia nos hace apurar hasta las heces la copa de nuestro propio veneno. Yo debo doble fidelidad al rey Duncan. Primero, por pariente y vasallo. Segundo, porque le doy hospitalidad en mi castillo, y estoy obligado a defenderlo de extraños enemigos, en vez de empuñar yo el hierro homicida. Además, es tan buen rey, tan justo y clemente, que los ángeles de su guarda irán pregonando eterna maldición contra su asesino. La compasión, niño recién nacido, querubín desnudo, irá cabalgando en las invisibles alas del viento, para anunciar el crimen a los hombres, y el llanto y agudo clamor de los pueblos

sobrepujará a la voz de los roncros vendavales. La ambición me impele a escalar la cima, ¿pero rodaré por la pendiente opuesta? (A Lady Macbeth). ¿Qué sucede?

Lady Macbeth.— La cena está acabada. ¿Por qué te retiraste tan pronto de la sala del banquete?

Macbeth.— ¿Me has llamado?

Lady Macbeth.— ¿No lo sabes?

Macbeth.— Tenemos que renunciar a ese horrible propósito. Las mercedes del rey han llovido sobre mí. La gente me aclama honrado y vencedor. Hoy he visto los arreos de la gloria, y no debo mancharlos tan pronto.

Lady Macbeth.— ¿Qué ha sido de la esperanza que te alentaba? ¿Por ventura ha caído en embriaguez o en sueño? ¿O está despierta, y mira con estúpidos y pasmados ojos lo que antes contemplaba con tanta arrogancia? ¿Es ese el amor que me mostrabas? ¿No quieres que tus obras igualen tus pensamientos y deseos? ¿Pasarás por cobarde a tus propios ojos, diciendo primero “lo haría” y luego “me falta valor”? Acuérdate de la fábula del gato.

Macbeth.— ¡Calla, por el infierno! Me atrevo a hacer lo que cualquier otro hombre haría, pero esto no es humano.

Lady Macbeth.— ¿Pues es alguna fiera la que te lo propuso? ¿No eras hombre cuando te atrevías, y buscabas tiempo y lugar oportunos? ¡Y ahora que ellos mismos se te presentan, tiembles y desfalleces! Yo he dado de mamar a mis hijos, y se cómo se los ama; pues bien, si yo faltara a un juramento como tú has faltado, arrancaría el pecho de las encías de mi hijo cuando más risueño me mirara y le estrellaría los sesos contra la tierra.

Macbeth.— ¿Y si se frustra nuestro plan?

Lady Macbeth.— ¡Imposible, si aprietas los tornillos de tu valor! Duncan viene cansado del largo viaje y se dormirá: yo embriagaré a sus dos servidores, de modo que se nuble en ellos la memoria y se reduzca a humo el juicio. Quedarán en sueño tan profundo como si fuesen cadáveres. ¿Quién nos impide dar muerte a Duncan y atribuir el crimen a sus embriagados compañeros?

Macbeth.— Tú no debías concebir ni dar a luz más que varones. Mancharemos de sangre a los dos guardas ebrios, y asesinaremos a Duncan con sus puñales.

Lady Macbeth.— ¿Y quién no creerá que ellos fueron los matadores cuando oiga nuestras lamentaciones y clamoreo después de su muerte?

Macbeth.— Estoy resuelto. Todas mis facultades se concentran en este solo objeto. Oculte, con traidora máscara, nuestro semblante lo que maquina el alma.

Glosario

1. **Nuncio:** mensajero.
2. **Áspid:** víbora muy venenosa de color verde amarillento.

***** ACTO II *****

Escena I

Patio en el castillo de Macbeth

(Banquo, Fleancio y Macbeth)

Banquo.— Hijo, ¿qué hora es?

Fleancio.— No he oído el reloj, pero la luna va descendiendo.

Banquo.— Será media noche.

Fleancio.— Quizá más tarde. Toma la espada. El cielo ha apagado sus candiles, sin duda por economía. Me rinde el sueño con mano de plomo, pero no quiero dormir. ¡Dios mío! contén la ira que viene a perturbarme en medio del reposo. Dame la espada. ¿Quién es?

Macbeth.— Un amigo tuyo.

Banquo.— ¿Todavía estás en pie? El rey se ha acostado más alegre que nunca, y ponderando mucho tu hospitalidad. Manda un diamante para tu mujer, a quien llama su linda huésped.

Macbeth.— Por imprudencia quizá haya caído mi voluntad en faltas que, a disponer de su libre albedrío, hubiera evitado.

Banquo.— No sé que hayas cometido ninguna falta. Ayer soñé con las brujas. Por cierto que contigo han andado verídicas.

Macbeth.— No me cuido de eso. Ya hablaremos otra vez con más espacio, si eso te complace.

Banquo.— Cuando quieras.

Macbeth.— Si te guías por mi consejo, ganarás honra y favor.

Banquo.— Siempre que sea sin menoscabo de la lealtad que reina en mi pecho.

Macbeth.— Vete a descansar.

Banquo.— Gracias.

(Se va con su hijo)

Macbeth. (A su criado).— Di a la señora que me llame cuando tenga preparada mi copa. Tú, acuéstate. ¡Me parece estar viendo el puño de una daga vuelta hacia mí! ¡Ven a mis manos, puñal que toco aunque no veo! ¿O eres acaso sueño de mi delirante fantasía? Me pareces tan real como el que en mi mano resplandece. Tú me enseñas el arma y el camino. La cuchilla y el mango respiran ya sangre. ¡Vana ilusión! Es el crimen mismo el que me habla así. La naturaleza reposa en nuestro hemisferio. Negros ensueños agitan al que ciñe real corona. Las brujas en su nefando sábado festejan a la pálida Hécate (3), y el escuálido homicidio, temeroso de los aullidos del lobo centinela suyo, camina con silencioso pie, como iba Tarquino a la mansión de la casta Lucrecia (4). ¡Tierra, no sientas el ruido de mis pies, no lo adivines! ¡No pregonen tus piedras mi crimen! ¡Da tregua a los terrores de estas horas nocturnas! Pero ¿a qué es detenerme en vanas palabras que hielan la acción? (Se oye una campana). ¡Ha llegado la hora! ¡Duncan, no oigas el tañido de esa campana, que me invita al crimen, y que te abre las puertas del cielo o del infierno!

Escena II

(Lady Macbeth y Macbeth)

Lady Macbeth.— La embriaguez en que han caído me da alientos. ¡Silencio! Es el chillido del búho, severo centinela de la noche. Abiertas están las puertas. La pócima que administré a los guardas los tiene entre la vida y la muerte.

Macbeth. (Dentro).— ¿Quién es?

Lady Macbeth.— Temo que se despierten antes que esté consumado el crimen, y sea peor el amago que el golpe... Yo misma afilé los puñales... Si su sueño no se hubiera parecido al de mi padre, yo misma le hubiera dado muerte. Pero aquí está mi marido...

Macbeth.— Ya está cumplido. ¿Has sentido algún rumor?

Lady Macbeth.— No más que el canto del grillo y el



chillido del búho. ¿Hablaste algo?

Macbeth.— ¿Cuándo?

Lady Macbeth.— Ahora.

Macbeth.— ¿Cuándo bajé?

Lady Macbeth.— Sí.

Macbeth.— ¿Quién está en el segundo aposento?

Lady Macbeth.— Donalbain (5).

Macbeth.— ¡Qué horror!

Lady Macbeth.— ¡Qué necedad! (6) ¿Por qué te parece horrible?

Macbeth.— El uno se sonreía en sueños, el otro se despertó y me llamó: ¡asesino! Los miré fijo y con estupor; después rezaron y se quedaron dormidos.

Lady Macbeth.— Como una piedra.

Macbeth.— El uno dijo: "Dios nos bendiga", y el otro: "Amén". Yo no pude repetirlo.

Lady Macbeth.— Calma ese terror.

Macbeth.— ¿Por qué no pude responder "Amén"? Yo necesitaba bendición, pero la lengua se me pegó al paladar.

Lady Macbeth.— Si das en esas cavilaciones, perderás el juicio.

Macbeth.— Creí escuchar una voz que me decía: "Macbeth, tú no puedes dormir, porque has asesinado al sueño". ¡Perder el sueño, que desteeje la intrincada trama del dolor, el sueño, descanso de toda fatiga: alimento el más dulce que se sirve a la mesa de la vida!

Lady Macbeth.— ¿Por qué esa agitación?

Macbeth.— Aquella voz me decía alto, muy alto: "Glamis ha matado al sueño; por eso no dormiré Caudor, ni tampoco Macbeth".

Lady Macbeth.— ¿Pero qué voz era esa? ¡Esposo mío! no te domine así el torpe miedo, ni ofusque el brillo de tu razón. Lava en el agua la mancha de sangre de tus manos. ¿Por qué quitas de su lugar las dagas? Bien están ahí. Vete y ensucia con sangre a los centinelas.

Macbeth.— No me atrevo a volver ni a contemplar lo que hice.

Lady Macbeth.— ¡Cobarde! Dame esas dagas. Están como muertos. Parecen estatuas. Eres como el niño a quien asusta la figura del diablo. Yo mancharé de sangre la cara de esos guardas. (Suenan golpes)

Macbeth.— ¿Quién va? El más leve rumor me horroriza. ¿Qué manos son las que se levantan, para arrancar mis ojos de sus órbitas? No bastaría todo el Océano para lavar la sangre de mis dedos. Ellos bastarían para enrojecerle y mancharle.

Lady Macbeth.— También mis manos están rojas, pero mi alma no desfallece como la tuya. Llamen a la puerta del Mediodía. Lavémonos, para evitar toda sospecha. Tu valor se ha agotado en el primer ímpetu. Oye... Siguen llamando... Ponte el traje de noche. No vean que estamos en vela. No te pierdas en vanas meditaciones.

Macbeth.— ¡Oh, si la memoria y el pensamiento se extinguiesen en mí, para no recordar lo que hice!

(Siguen los golpes) (...)

Shakespeare, William. *Macbeth*, México, Porrúa, 1990.

Glosario

3. Hécate: diosa de origen arcaico cuyos atributos fueron cambiando con el tiempo. Desde la antigua Grecia se la considera diosa de las hechiceras y reina de los espectros.

4. Tarquino y Lucrecia: Sexto Tarquino, hijo del rey de Roma, violó a Lucrecia, quien, después de explicarle

a su padre y a su esposo lo sucedido, se mató con una puñalada en el corazón. A raíz de este incidente, el rey Tarquino el Soberbio fue destronado, y él y su familia fueron expulsados de Roma.

5. Donalbain: uno de los hijos del rey Duncan.

6. Necedad: tontería.

Un alto en el camino: para comprender la lectura

1. Resuelvan las siguientes consignas.

a. Caractericen a los personajes de Macbeth y Lady Macbeth según estos aspectos: comportamiento, carácter, visión del otro, pasiones y deseos que los dominan.

b. ¿Qué tipo de destino le señalan las brujas a Macbeth? ¿Cómo reaccionan él y Lady Macbeth frente al augurio de estas?

2. Analicen las acciones en la obra:

a. ¿Cuál es el plan que traman los esposos y qué quieren lograr con él? ¿Qué es lo que provoca la tragedia?

b. ¿Cómo actúa Macbeth tras asesinar a Duncan?

3. Describan el ambiente general de la obra. ¿Cómo se imaginan la representación en escena? ¿Es un ambiente luminoso u oscuro? ¿Por qué?

EN CARTEL

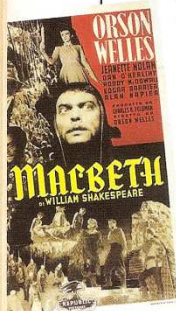
Macbeth

Director: Orson Welles

Estreno: 1948

Género: drama

Las obras de Shakespeare son producto de múltiples adaptaciones al cine, el cómic y la televisión. Pero quizá sea Orson Welles el que las adaptó con mayor maestría y el único que, a lo largo de su vida, abarcó desde la dirección de cine y la actuación casi la totalidad de sus obras.



Macbeth fue la primera adaptación al cine que Welles hizo de Shakespeare. En ella, introdujo más secuencias protagonizadas por las brujas para resaltar su importancia en la trama.

También inventó un nuevo personaje, un sacerdote, para destacar la lucha entre la vieja y la nueva religión: la vieja religión de las brujas, anterior a la imposición del cristianismo en Inglaterra, frente a la nueva religión del sacerdote.

De muerte, traición y malos augurios: el teatro isabelino

El teatro isabelino surgió durante el reinado de Isabel I en Inglaterra (1558-1603). Isabel I fue la última reina de la dinastía Tudor, que ocupó el poder desde Enrique VII (1457-1509). El sucesor, Enrique VIII, rompió la relación con el papado y fundó la Iglesia anglicana, según la cual el rey era reconocido como jefe supremo de esta institución en Inglaterra. Su hijo Eduardo VI (1548-1553) consolidó la escisión con la Iglesia romana y su sucesora, María Tudor (1553-1558), pese a ser católica, no pudo recomponer el catolicismo en Inglaterra.

Características del teatro isabelino

Los dramaturgos isabelinos produjeron gran parte de sus obras durante el reinado de Isabel I (la era isabelina incluye el reinado de Jacobo I, sucesor de Isabel, que murió en 1625).

Después de William Shakespeare, Christopher Marlowe y Ben Jonson fueron los más destacados dramaturgos de este movimiento. En relación con los monarcas, Shakespeare le dedicó a Jacobo I algunas de sus obras principales, escritas para celebrar el ascenso al trono del soberano, como *Otelo* (1604), *El rey Lear* (1605), *Macbeth* (1606, homenaje a la dinastía Estuardo).

Las características del teatro isabelino fueron:

- **Ruptura de las unidades aristotélicas:** los autores introdujeron innovaciones que rompieron con la unidad de tiempo, acción y lugar que había dominado el teatro hasta entonces.
- **Ausencia de separación rígida entre lo trágico y lo cómico:** es posible encontrar elementos o personajes cómicos en las tragedias, lo cual genera momentos de distensión dentro de la trama.
- **Teatro dirigido a todas las clases sociales:** a diferencia del teatro del Renacimiento, frecuentado por príncipes y reyes, el teatro de esta época se dirigía a todas las clases, y entre su público se encontraban tanto reyes como campesinos.
- **Ausencia de escenografía:** la escenografía se construía a través del diálogo; esto permitía a los autores ubicar la escena en cualquier parte.
- **Espacio teatral:** surgieron los primeros teatros abiertos, financiados por algunos nobles amantes de las artes. Era un espacio octogonal, rodeado de galerías para el público.
- **Innovación en temas y personajes:** aparecieron personajes sobrenaturales —brujas, fantasmas, hadas—, y personajes femeninos fuertes, poderosos, más independientes. Las obras están saturadas de malentendidos, equívocos, escenas de alucinación, de sueño, de sangre, etcétera.
- **Teatro dentro del teatro:** hay referencias al teatro dentro de la obra: a veces, los personajes ven una representación. Se reflexiona sobre el teatro desde la obra y sobre la vida como un teatro.

Estos aspectos expuestos dan cuenta del carácter particular del teatro isabelino por su ruptura con el teatro clásico y por su incorporación de nuevos temas, elementos y modos de poner en escena los textos.

Pecar de soberbia: la *hybris*

Un elemento característico de la tragedia es la *hybris*, concepto griego que puede traducirse como 'desmesura' o 'exceso', y que alude a la soberbia demostrada por los personajes trágicos. Para los griegos, la *hybris* provenía de una falta de control sobre los propios impulsos, inspirada por pasiones exageradas. El resultado siempre era trágico porque tiene como consecuencia el castigo. El destino es la parte de felicidad o desgracia que corresponde a cada uno en virtud de su posición social y de su vínculo con los dioses y los hombres. El hombre que comete *hybris* es culpable de querer más que la parte que le fue asignada por el destino. Por consiguiente, el castigo a la *hybris* es el castigo de los dioses y tiene como efecto devolver al individuo a los límites que había cruzado.

Así, la concepción de la *hybris* se vincula al ideal griego de *mesura* y moderación: el hombre debe ser consciente de su lugar en el universo.

Estar en el trono equivocado: *hamartía*, culpa y castigo

Otro concepto característico de la tragedia es el de la *hamartía* o error trágico. Este error produce la catástrofe o caída del héroe, la culpa trágica y el castigo. La culpa en la tragedia griega no es imputable subjetivamente, es decir, no se puede responsabilizar a la persona. Sin embargo, en la tragedia, la culpa existe objetivamente y es grave.

En la obra de Sófocles, Edipo es culpable de matar a su padre, pero, al momento del crimen, desconocía la identidad de Layo. En la obra de Shakespeare, la culpa carcome a Macbeth, primero, y a su esposa, después. La consecuencia de ambos sentimientos es el castigo, que restablece el equilibrio entre el hombre y el destino.

Por el amor de una mujer

Yocasta (en *Edipo rey*) y Lady Macbeth (en *Macbeth*) son dos de los personajes femeninos más terribles de la tragedia. Ambas son poderosas en un doble sentido: por su posición social y política (reina, en el caso de Yocasta, y lady, en el caso de Lady Macbeth) y por la influencia que ejercen sobre los hombres con quienes están casadas (Edipo y Macbeth). Sus figuras se destacan en cada obra.

- **En el caso de Yocasta**, es un personaje secundario de Edipo, pero fundamental para el desarrollo de la oposición destino/libertad. A lo largo de la obra, se burla de los augurios de Tiresias y de la profesión de la adivinación. Podríamos afirmar que la *hamartía* de Yocasta es pensar que puede burlar los designios del destino, acción que intenta no una, sino dos veces (primero, al abandonar a su hijo, y después, al ignorar las predicciones de Tiresias).

- **En el caso de Lady Macbeth**, vemos a una mujer que, por propia voluntad, se despoja de los atributos típicamente asociados a lo femenino («despojadme de mi sexo, haced más espesa mi sangre, henchidme de crueldad de pies a cabeza, ahogad los remordimientos»), relacionados con la compasión y el instinto maternal, en favor de la ambición y la crueldad.

Un alto en el camino: para analizar la lectura

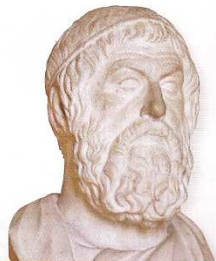
1. ¿Cómo podemos aplicar los conceptos de *hamartía* e *hybris* a Macbeth y su esposa? ¿Qué relación establecen con el destino?

2. ¿Qué características del teatro isabelino podemos encontrar en el fragmento leído? Armen un cuadro de dos columnas: en una, señalen la característica, y, en otra, copien un fragmento o expliquen cómo aparece dicha característica.

3. ¿Qué importancia tienen los presagios en la obra de Shakespeare?

4. Si bien la tragedia shakespeareana deriva de la tradición aristotélica, se escapa de este modelo. ¿Qué aspectos en *Macbeth* respetan el modelo de la tragedia griega, y cuáles son momentos de ruptura o innovación?

5. Observen con atención las didascalías. ¿Qué información proporcionan? ¿Cuál puede resultar relevante para un director que quiera llevar la obra a escena? ¿Por qué?



BIOGRAFÍA EN ESPEJO

Sófocles

Nació en Colono, ciudad cercana a Atenas, alrededor del año 496 a. C., en el período más convulsivo a nivel político de Atenas: las Guerras Médicas. Fue un ciudadano ateniense comprometido con su comunidad: desempeñó el cargo de tesorero del Imperio, fue general junto con Pericles y un actor consumado.

Renovó la tragedia al reducir el papel del coro y ampliar el número de actores de dos a tres. Las tragedias de Sófocles se nutren de los viejos mitos pero desde una perspectiva humana e individual. Los protagonistas deben debatirse entre aceptar su destino, generalmente encarnado en el oráculo, o rebelarse y pagar el precio de la desobediencia.

La tradición sostiene que Sófocles escribió ciento veinte tragedias, pero solo se conservan siete completas: *Edipo rey*, *Antígona*, *Edipo en Colono*, *Las traquinias*, *Electra*, *Filoctetes* y *Ayax*. Murió en el año 406 a. C.

Cambiar el destino

Tanto *Macbeth* como *Edipo* son personajes trágicos: ambos cometen *hybris*, *hamartía* y padecen los designios del destino. Ambos reciben predicciones que alterarán para siempre el curso de sus vidas. A continuación, les sugerimos actividades para adentrarnos en las relaciones que existen entre estos textos.

1 En *Edipo rey*, encontramos numerosas referencias a las relaciones ceguera/ignorancia y saber/visión. En *Macbeth*, hay muchas referencias a la máscara y a la relación verdad/apariencia. Rastreen en el texto de Shakespeare estas alusiones y discutan: ¿Qué función plantean estas dicotomías en el interior de las obras y qué visión del mundo proponen respecto de la vida en general?

2 Tanto *Macbeth* como *Edipo* son personajes trágicos. **a.** Establezcan las diferencias y similitudes que podemos encontrar entre ellos. **b.** Es posible afirmar que ambos protagonistas atraviesan dos conflictos: uno interno y otro externo. ¿En qué consiste cada conflicto? **c.** Respondan de qué actos son culpables estos personajes y si es justificado el castigo recibido en cada caso.

3 En ambas tragedias hay profecías. **a.** Señalen en qué consisten y qué papel cumplen en el desarrollo de la trama. **b.** ¿Qué importancia cobra lo sobrenatural en la tragedia de *Macbeth*? Confronten la actitud de *Macbeth* y *Banquo*, *Tiresias* y *Edipo*. **c.** Orson Welles, director de la adaptación cinematográfica de *Macbeth*, afirma: «Las brujas son la clave de todo. No están prediciendo el futuro, hacen que el futuro se realice». ¿Es cierta esta frase? Busquen elementos en el fragmento leído para justificar su respuesta.

4 La tensión entre libertad y destino es una de las características de la tragedia como género y está presente en las dos obras leídas. **a.** Expliquen si *Macbeth* y *Edipo* son libres en su accionar o son presas del destino. **b.** ¿Qué relación postulan las dos obras respecto de la dicotomía libertad/destino? Justifiquen con citas.

5 La tragedia de Shakespeare está basada en un hecho real. **a.** Investiguen el contexto histórico en el que se desarrolla *Macbeth* y anoten los aspectos principales. **b.** ¿Cómo influye este contexto en la descripción que hace el autor de las brujas?

6 A lo largo de la tragedia shakespeariana *Macbeth*, se representan condiciones anormales de la mente, como la locura, el sonambulismo y las alucinaciones. **a.** Mencionen algunos momentos donde esto suceda. **b.** Esas condiciones anormales, ¿son el origen de algunos hechos dramáticos o son su consecuencia? Justifiquen su respuesta.

7 Más adelante, en la obra de Shakespeare, Lady Macbeth se suicida. Cuando a Macbeth le anuncian que su esposa ha muerto, dice: «¿Qué es la vida sino una sombra, un actor que pasa por el teatro y a quien se olvida después, o el vano y ruidoso cuento de un necio?». **a.** Expliquen por qué compara la vida con una representación teatral. **b.** Piensen alguna situación cotidiana en que la vida parece un teatro. **c.** Busquen la canción de Juan Carlos Baglietto "Actuar para vivir" y relaciónenla con el tópico de la vida como teatro.

8 Existen dos refranes populares que dicen: «mantén a tus amigos cerca y a tus enemigos aún más cerca» y «la ignorancia es felicidad». **a.** Relacionen cada refrán con *Macbeth* y *Edipo rey*, respectivamente. **b.** ¿Están de acuerdo con estas frases? Justifiquen su respuesta.

9 Más allá de sus destinos, culpas y fallos, Macbeth y Edipo son personajes profundamente humanos. **a.** Imaginen que les inician un juicio a alguno de los dos por los crímenes cometidos y que ustedes son los abogados defensores. **b.** Escriban un alegato con argumentos para defender al acusado y demostrar que no es culpable de lo que hizo.

10 Según Ricardo Piglia, toda literatura evoca una de las dos matrices fundamentales de la ficción: «Suelo decir, en broma, que solo existen dos grandes historias básicas: o contamos un viaje o contamos una investigación. Así, el escritor es Ulises o es Edipo. O uno se va y luego cuenta lo que vio en su viaje, o hay un misterio, un enigma que trata de descifrar». **a.** ¿Están de acuerdo con este postulado? **b.** ¿Cómo podría aplicarse a Macbeth? **c.** ¿Podemos pensar a Edipo como el primer detective de la literatura? Justifiquen.

11 Los personajes que protagonizan las tragedias leídas, Edipo y Macbeth, asisten a su destino sin poder modificarlo. Escriban un breve texto sobre cómo habrían hecho ustedes para escapar del destino impuesto en alguno de los dos casos.



BIOGRAFÍA EN ESPEJO

William Shakespeare

Nació en Stratford-upon-Avon, Inglaterra, en 1564. A los 21 años, se trasladó a la ciudad de Londres, donde empezó su carrera dramática. En el teatro, hizo desde los trabajos más simples hasta la representación y dirección de las obras que él mismo escribía.

En 1594, formó una compañía de actores llamada *Hombres de Lord Chamberlain* y con ella construyó el teatro El Globo en 1598.

Mucho se ha discutido en torno a su figura: hay quienes cuestionan la autoría de algunas de sus obras y otros han llegado a negar su existencia.

Escribió treinta y siete obras, entre ellas, *Romeo y Julieta*, *Sueño de una noche de verano*, *Hamlet*, *Macbeth* y *Rey Lear*. También redactó textos poéticos, como sus famosos Sonetos.

Su trabajo pone en escena los grandes conflictos humanos desde una perspectiva accesible a todos mediante las historias contadas en sus obras.

Murió en 1616.



El héroe trágico o la pasión del dolor

Nadia Fusini

(...) El *pathos** en tanto energía propulsora del acto es la célula germinal del drama: el *pathos* es, en el sentido más pleno, energía en movimiento. Sucede en Shakespeare que el movimiento, sea físico o psíquico, se inscribe en una imaginación del movimiento profundamente cambiada, ya no de tipo aristotélico. (...) El movimiento trágico, sabemos por Aristóteles, se configura siempre como una caída que tiene objetivo, significado, orden. Para Aristóteles el movimiento en general es limitado, finito. Es de algo hacia algo. De la potencia al acto. Va hacia la realización. (...) En Shakespeare ya no es así. Cae un cuerpo (digamos, el de la reina) y en la trayectoria de su propia caída pierde toda dirección del bien.

(...) Todas las emociones humanas son reducibles a cuatro: placer, dolor, deseo, temor. Esas pasiones, o perturbaciones, consisten en movimientos de apertura hacia el bien, de fuga del mal presente o futuro. (...) Pero aun en las estructuras más diversas y complejas, que de la Antigüedad a través del Medioevo cristiano llegan hasta la Inglaterra isabelina, las dos pasiones fundamentales en contraste son el amor y el odio, que se convierten en cuatro, si el bien y el mal se proyectan justamente en el futuro, haciéndose esperanza uno, temor el otro. (...) En la tragedia shakespeariana el mal se va inscribiendo cada vez más a fondo en la conciencia y en la voluntad del héroe respecto del drama antiguo. Si el héroe sufre, es por una pasión que le nace de dentro; por un conflicto que se abre en su conciencia; por un apetito que va tomando diversos nombres como ambición, lujuria, variantes todas de un solo afecto: la voluntad. (...) Es así que la tragedia nace en Atenas como en Londres: de ese viaje al término del cual la tragedia, si bien deberá presentarnos el triunfo sobre el mal, no podrá nunca concluir en la negación de aquella fuerza, que está vitalmente intrincada con el mal y de la cual depende la vida misma: el *pathos* en tanto emanación positiva de fuerza afectiva. (...) Para el héroe, dominar la pasión significa vivirla, y vivir de ello; esa es su filosofía. Si el héroe ambiciona ser el señor de sí mismo, es para ir más allá de sí mismo.

*Pathos: palabra de la que deriva el término *padecer*; estado del alma, pasión, tristeza, padecimiento, enfermedad.

Fusini, Nadia. "El héroe trágico o la pasión del dolor", en *Historia de las pasiones*, de Silvia Vegetti Finzi (compiladora), Buenos Aires, Losada, 1998.

Al final del camino: para analizar la lectura

1. Respondan las siguientes preguntas.

- ¿Qué diferencia marca la autora entre la caída trágica en la tragedia griega y en Shakespeare?
- ¿Qué pasión domina a Macbeth y a Lady Macbeth? ¿Esto cambia a lo largo del fragmento?
- ¿Qué pasiones dominan a Edipo?
- ¿Qué papel juega el mal en la tragedia shakespeariana según la autora? Busquen ejemplos posibles en el texto.

2. Expliquen cómo define la autora el concepto de *movimiento trágico*.

3. Discutan la siguiente frase del texto crítico: «Si el héroe ambiciona ser el señor de sí mismo, es para ir más allá de sí mismo». ¿Están de acuerdo? ¿Por qué?

EL CRÍTICO Y SU OBRA

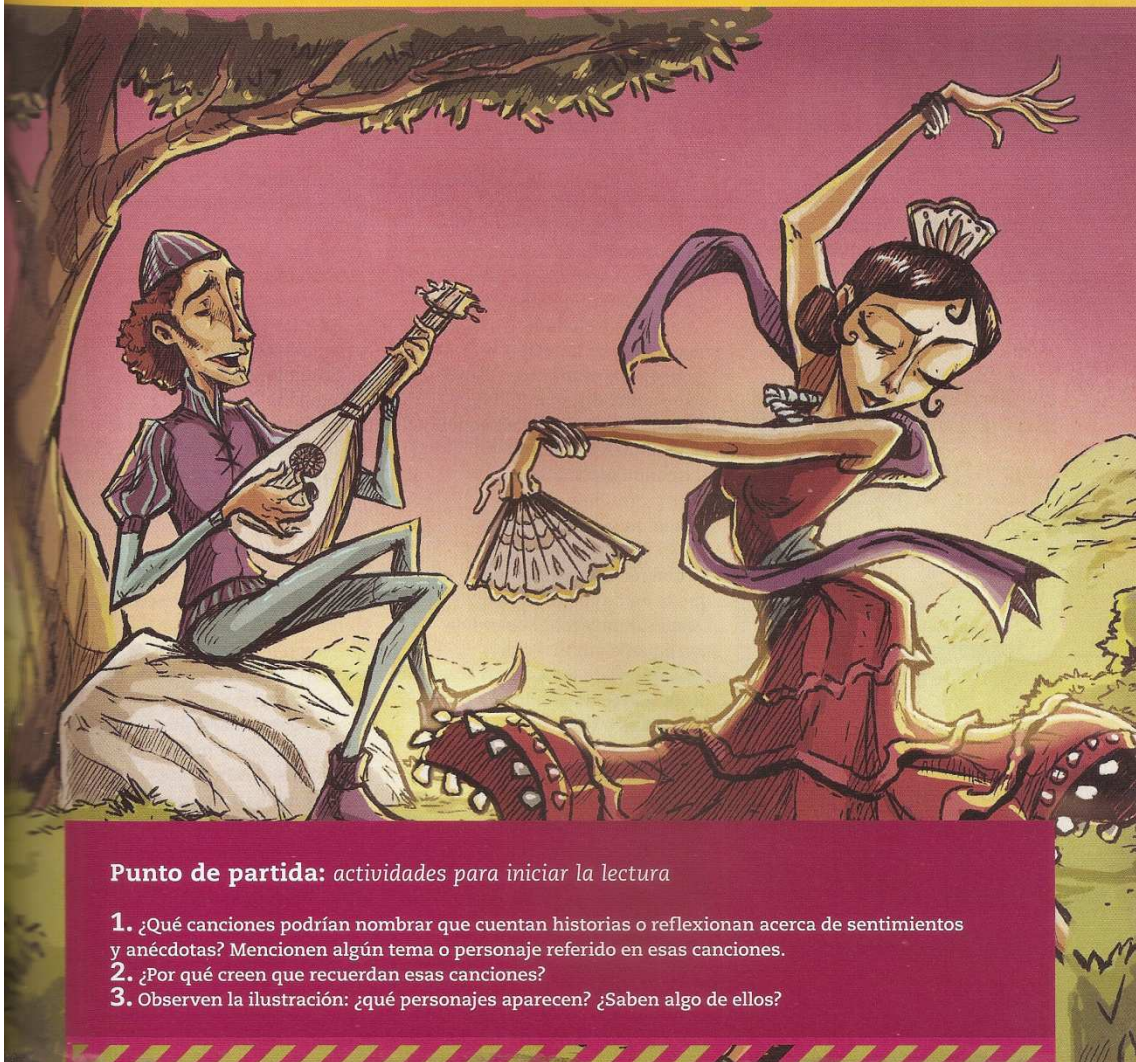


Nadia Fusini (1946)

Nació en Obertello, Italia. Es escritora, crítica literaria y traductora italiana. Se licenció en Filosofía y Literatura en la Universidad La Sapienza de Roma. Estudió la obra de Shakespeare y el teatro isabelino en el Instituto Shakespeare de Birmingham. Ha sido profesora de Literatura inglesa en diferentes universidades. Como narradora y crítica, ha analizado el tema de la identidad femenina. Entre sus novelas, se destacan *Su boca más que nada prefería* (1998), *Hombres y mujeres* (2004) y *Poseo mi alma* (2008).

IV. Romances nuevos, romances viejos

"Se dice", "se cuenta", "dicen que": son muchas las historias que corren de boca en boca sin que conozcamos su origen. Sin embargo, las repetimos porque algo indefinible se vio conmovido por ese decir. Muchas de estas verdades legitimadas por la creencia popular suelen tener melodía y voz propia: un cantante. El cantautor no solo cuenta o canta, sino también musicaliza y convierte ese decir en canción que, sin querer, cantamos una y otra vez. Es tan intensa que se olvida quién canta, cuándo, cómo. Simplemente, la cantamos todos.



Punto de partida: actividades para iniciar la lectura

1. ¿Qué canciones podrían nombrar que cuentan historias o reflexionan acerca de sentimientos y anécdotas? Mencionen algún tema o personaje referido en esas canciones.
2. ¿Por qué creen que recuerdan esas canciones?
3. Observen la ilustración: ¿qué personajes aparecen? ¿Saben algo de ellos?

Romances viejos

En la literatura española, existe una gran cantidad de poemas breves de carácter narrativo: los romances. Con métrica popular, de estilo épico y heroico al principio, y más lírico después, muchos son el resultado de la memoria colectiva. Los siglos XIV y XV son, entonces, el principio y el apogeo de estos primeros romances.

Romances del ciclo de la destrucción de España

Sueño del rey don Rodrigo

Los vientos eran contrarios,
la luna estaba crecida,
los peces daban gemidos
por el mal tiempo que hacía
cuando el buen rey don Rodrigo
junto a la Cava dormía,
dentro de una rica tienda
de oro y sedas guarnecida;
trescientas cuerdas de plata
que la tienda sostenían.
Dentro había cien doncellas



vestidas a maravillas:
las cincuenta están tañendo
con muy extraña armonía,
las cincuenta están cantando
con muy dulce melodía.
Allí habló una doncella
que Fortuna se decía:
“Si duermes, rey don Rodrigo,
despierta por cortesía
y verás tus malos hados,
tu peor postrimería,
y verás tus gentes muertas
y tu batalla rompida,
y tus villas y ciudades
destruidas en un día;
fortalezas y castillos
otro señor los regía.
Si me pides quién lo ha hecho,
yo muy bien te lo diría:
ese conde don Julián
por amores de su hija,
porque se la deshonraste
y más della no tenía;
juramento viene echando
que te ha de costar la vida”.
Despertó muy congojado
con aquella voz que oía,
con cara triste y penosa
desta suerte respondía:
“Mercedes a ti, Fortuna,
desta tu mensajería”.
Estando en esto ha llegado
uno que nueva traía
cómo el conde don Julián
las tierras le destruía.
Apriesa pide el caballo
y al encuentro le salía;
los contrarios eran tantos
que esfuerzo no le valía.

Romances pastoriles y villanescos

Romances del pastor desesperado

Por aquel lirón arriba
lindo pastor va llorando;
del agua de los sus ojos
el gabán lleva mojado.
—Buscaréis, ovejas mías,
pastor más aventurado,
que os lleve a la fuente fría
y os caree con su cayado (1).
¡Adiós, adiós compañeros,
las alegrías de antaño!,
si me muero deste mal
no me enterréis en sagrado;
no quiero paz de la muerte,
pues nunca fui bien amado;
enterréisme en prado verde,
donde paste mi ganado,
con una piedra que diga:
“Aquí murió un desdichado;
murió del mal del amor,
que es un mal desesperado”.
Ya le entierran al pastor
en medio del verde prado,
al son de un triste cencerro,
que no hay allí campanario.
Tres serranitas le lloran
al pie del monte serrano;
una decía: “Ay, mi primo”,
otra decía: “Ay, mi hermano”,
la más chiquitita dellas:
“Adiós, lindo enamorado,
mal te quise por mi mal,
siempre viviré penando”.

Romance de Gerineldo y la infanta

—Gerineldo, Gerineldo,
paje (2) del rey más querido,
quién te tuviera esta noche
en mi jardín florecido.
Válgame Dios, Gerineldo,
cuerpo que tienes tan lindo.
—Como soy vuestro criado,
señora, burláis conmigo.
—No me burlo, Gerineldo,
que de veras te lo digo.
—¿Y cuándo, señora mía,
cumpliréis lo prometido?
—Entre las doce y la una,
que el rey estará dormido.
media noche ya es pasada,
Gerineldo no ha venido.
“¡Oh, malhaya (3), Gerineldo,
quien amor puso contigo!”
—Abraísme, la mi señora,
abraísme, cuerpo garrido (4).
—¿Quién a mi estancia se atreve,
quién llama así a mi postigo (5)?
—No os turbéis, señora mía,
que soy vuestro dulce amigo.
Tomáralo por la mano
y en el lecho lo ha metido;
entre juegos y deleites
la noche se les ha ido,
y allá hacia el amanecer
los dos se duermen vencidos.
Despertado había el rey
de un sueño despavorido.
“O me roban a la infanta
o traicionan el castillo”.
Aprisa llama a su paje
pidiéndole sus vestidos:
“¡Gerineldo, Gerineldo,
el mi paje más querido!”
Tres veces le había llamado,
ninguna le había respondido.
Puso la espada en la cinta,
adonde la infanta ha ido,
vio a su hija, vio a su paje
como mujer y marido.
“¿Mataré yo a Gerineldo,
a quien crié desde niño?
Pues si matare a la infanta
mi reino queda perdido.
Pondré mi espada por medio

que me sirva de testigo”.
Y salióse hacia el jardín
sin ser de nadie sentido.
Rebullíase (6) la infanta
tres horas ya el sol salido;
con el frior (7) de la espada
la dama se ha estremecido.
—Levántate, Gerineldo,
levántate, dueño mío,
la espada del rey mi padre
entre los dos ha dormido.
—¿Y adónde iré, mi señora,
que del rey no sea visto?
—Vete por ese jardín
cogiendo rosas y lirios;
pesares que te vinieren
yo los partiré (8) contigo.
—¿De dónde vienes, Gerineldo,
tan mustio (9) y descolorido?
—Vengo del jardín, buen rey,
por ver cómo ha florecido;
la fragancia de una rosa
la color me ha desvaído.
—De esa rosa que has cortado
mi espada será testigo.
—Matadme, señor, matadme,
bien lo tengo merecido.
Ellos en estas razones
la infanta a su padre vino:
—Rey y señor, no le mates,
mas dámelo por marido.
O si lo quieres matar
la muerte será conmigo.

Romance del enamorado y la muerte

Un sueño soñaba anoche,
soñito del alma mía,
soñaba con mis amores
que en mis brazos los tenía.
Vi entrar señora tan blanca
muy más que la nieve fría.
—¿Por dónde has entrado, amor?
¿Cómo has entrado, mi vida?
Las puertas están cerradas,
ventanas y celosías.
—No soy el amor, amante:
la Muerte que Dios te envía.
—¡Ay, Muerte tan rigurosa,
déjame vivir un día!

—Un día no puede ser,
una hora tienes de vida.
Muy de prisa se vestía;
ya se va para la calle,
en donde su amor vivía.
—¡Ábreme la puerta, blanca,
ábreme la puerta, niña!
—¿Cómo te podré yo abrir
si la ocasión no es venida?
Mi padre no fue al palacio,
mi madre no está dormida.
—Si no me abres esta noche,
ya no me abrirás, querida;
la Muerte me está buscando,
junto a Tí vida sería.
—Vete bajo la ventana
donde labraba y cosía,
te echaré cordón de seda
para que subas arriba,
y si el cordón no alcanzare
mis trenzas añadiría.
la fina seda se rompe;
la Muerte que allí venía:
—Vamos, el enamorado,
que la hora ya está cumplida.

Glosario

1. **Cayado:** bastón encorvado que usan los pastores.
2. **Paje:** criado cuya función era asistir y acompañar a su señor o señora.
3. **Malhaya:** maldito.
4. **Garrido:** gallardo, robusto. Aplicado a una mujer, lozana y bien parecida.
5. **Postigo:** cada una de las partes sostenidas por bisagras en puertas y ventanas.
6. **Rebullíase:** conjugación del verbo *rebullir*. Se dice de algo que estuvo quieto y comienza a moverse.
7. **Frior:** forma arcaica de ‘frío’.
8. **Partiré:** compartiré.
9. **Mustio:** melancólico, triste.



Romances del ciclo de Bernardo del Carpio

Romance de la muy cantada batalla de Roncesvalles

Ya comienzan los franceses con los moros su batalla, y los moros eran tantos resollar no los dejaban. Allí dijo Baldovinos, oiréis bien lo que hablaba: —¡Ay, compadre don Beltrán, mal nos va en esta jornada! De la sed de mis heridas a Dios quiero dar el alma; cansado traigo el caballo, más el brazo de la espada. Roguemos al don Roldán que una vez su cuerno taña (10), oír lo ha el Emperador que allende (11) el puerto cabalga; más nos valdrá su socorro que toda nuestra sonada. Oído lo ha don Roldán en las batallas do andaba. —No me roguéis, mis primos, que ya rogado me estaba; mas rogado a don Reinaldos que a mí no me lo retraiga; ni me lo retraiga aquí; ni me lo retraiga en Francia, delante del Emperador, estando comiendo a tabla, pues más quiero yo ser muerto que sufrir tal sobarbada (12). ¡Oh, mal haya los franceses de Francia la muy nombrada, que por tan pocos moriscos el cuerno tocar mandaban! Ya desmayan los franceses, ya comenzaban de huir. ¡Oh, cuán bien los esforzaba ese Roldán paladín! —Vuelta, vuelta los franceses con corazón a la lid; ¡Más vale morir por buenos que deshonorados vivir! Volviendo van los franceses con corazón a la lid;

tantos matan de los moros que no se puede decir. Por Roncesvalles arriba huyendo va el rey Marsín caballero en una cebrá no por mengua de rocín; la sangre que de él corría las yerbas hace teñir; las voces que él iba dando al cielo quieren subir: —Reniego de ti, Mahoma, y de cuanto te serví; hícete cuerpo de plata, pies y manos de marfil, y por más te honrar, Mahoma, cabeza de oro te fiz (13); sesenta mil caballeros a ti te los ofrecí; mi mujer, Abraima, mora, ofrecióte quince mil; de todos estos, Mahoma, tan solo me veo aquí.

Romances del ciclo del Cid

De cómo el Cid vengó a su padre

Pensativo estaba el Cid viéndose de pocos años para vengar a su padre matando al conde Lozano; miraba el bando temido del poderoso contrario que tenía en las montañas mil amigos asturianos; miraba cómo en la corte de ese buen rey don Fernando era su voto el primero, en guerra el mejor su brazo; todo le parece poco para vengar este agravio, el primero que se ha hecho a la sangre de Laín Calvo; no cura de su niñez, que en el alma del hidalgo (14) el valor para crecer no tiene cuenta a los años. Descolgó una espada vieja

de Mudarra el castellano, que estaba toda mohosa, por la muerte de su amo. “Haz cuenta, valiente espada, que es de Mudarra mi brazo y que con su brazo riñes porque suyo es el agravio. bien puede ser que te corras de verte así en la mi mano, mas no te podrás correr de volver tras un paso. Tan fuerte como tu acero me verás en campo armado; tan bueno como el primero segundo dueño has cobrado; y cuando alguno te venza, del torpe hecho enojado, hasta la cruz en mi pecho te esconderé muy airado. Vamos al campo, que es hora de dar al conde Lozano el castigo que merece tan infame, lengua y mano”. Determinado va el Cid, y va tan determinado que en espacio de una hora mató al conde y fue vengado.



Glosario

- 10. Taña:** conjugación del verbo 'tañer'. Tocar un instrumento musical, en especial, las campanas.
11. Allende: más allá de.
12. Sobarbada: apercibimiento con palabras ásperas.
13. Fiz: conjugación del verbo 'fazer' (en español medieval, 'hacer').
14. Hidalgo: persona de clase noble por nacimiento.

De cómo Jimena pide al rey venganza

Grande rumor se levanta
de gritos, armas y voces
en el palacio de Burgos,
donde son los ricos hombres.
Bajó el rey de su aposento
y con él toda la corte,
y a las puertas del palacio
hallan a Jimena Gómez,
desmelenado el cabello,
llorando a su padre el conde;
y a Rodrigo de Vivar
ensangrentado el estoque.
Vieron al soberbio mozo
el rostro airado que pone,
de doña Jimena oyendo
lo que dicen sus clamores:
—¡Justicia, buen rey, te pido
y venganza de traidores,
así se logren tus hijos
y de tus hazañas goces,
que aquel que no la mantiene
de rey no merece el nombre!
Y tú, matador cruel,
no por mujer me perdones:
La muerte, traidor, te pido,
no me la niegues ni estorbes,
pues mataste un caballero,
el mejor de los mejores.
En esto viendo Jimena
que Rodrigo no responde,
y que tomando las riendas
en su caballo se pone,
el rostro volviendo a todos,
por obligalles da voces,
y viendo que no le siguen,
grita: —¡Venganza, señores!

Romances moriscos y de frontera

Romance de Abenámár y el rey don Juan

—¡Abenámár, Abenámár,
moro de la morería,
el día que tú naciste
grandes señales había!
Estaba la mar en calma,
la luna estaba crecida:
moro que en tal signo nace
no debe decir mentira.
—No te la diré, señor,
aunque me cueste la vida.
—Yo te agradezco, Abenámár,
aquesta tu cortesía.
¿Qué castillos son aquellos?
¡Altos son y relucían!
—El Alhambra era, señor,
y la otra la mezquita;
los otros los Alixares,
labrados a maravilla.
El moro que los labraba,
cien doblas ganaba al día,
y el día que no los labra
otras tantas se perdía;
desque los tuvo labrados
el rey le quitó la vida
porque no labre otros tales
al rey del Andalucía.
El otro es Torres Bermejas,
castillo de gran valía;
el otro Generalife,
huerta que par no tenía.
Hablara allí el rey don Juan,
bien oiréis lo que decía:

—Si tú quisieras, Granada,
contigo me casaría;
darte en arras y dote
a Córdoba y a Sevilla.
(...) Hablara allí el rey don Juan,
estas palabras decía:
—Échenme acá mis lombardas
doña Sancha y doña Elvira;
tiraremos a lo alto,
lo bajo ello se daría.
El combate era tan fuerte
que grande temor ponía.

Versiones en línea: <http://www.rinconcastellano.com/biblio/edadmedia/index.html>



Un alto en el camino: para comprender la lectura

1. Relean “El sueño de don Rodrigo”.
 - a. ¿Cómo se anticipa el oscuro sueño? ¿Qué anuncio hace la doncella Fortuna a don Rodrigo?
 - b. ¿Por qué decimos que el motivo de la venganza aparece en este romance? ¿Qué consecuencias tiene?
2. Relean el “Romance de Gerineldo y la infanta”.
 - a. ¿Cuál es el conflicto planteado en este romance?
 - b. ¿Qué significa la espada puesta por el rey entre los dos amantes? ¿Qué le quiere decir el rey cuando le responde a Gerineldo: «De esa rosa que has cortado / mi espada será testigo»?
3. En “Romance de Abenámár y el rey don Juan”, ¿qué datos le solicita el rey al moro? Marquen los nombres propios en el romance y respondan.

RECURSOS
QUE SUMANA falta de pantalla,
buenas son las palabras

El juglar cantaba sus historias y su mayor interés era atraer al público. Para eso, utilizaba ciertos recursos para compenetrar a los espectadores:

- Convocaba al público oyente a través de verbos en imperativo: *oíd, sabed, escuchad*.
- Describía detalladamente las escenas y los lugares.
- Narraba con cierta objetividad, pero se permitía acotaciones subjetivas.
- Pretendía reproducir la voz de los distintos personajes.
- Refería al tiempo y al espacio de la acción.
- Estructuraba muy cuidadosamente su relato en introducción, nudo y desenlace.

- Seleccione un romance en el que encuentren una apelación al público.
- Copien ejemplos de algunos de los elementos anteriores.

Notas al margen

El romance

Cantantes actuales como Joan Manuel Serrat, León Gieco y Jorge Drexler se caracterizan por contar historias a través del canto. Estas historias generan emociones, reconstruyen acontecimientos cotidianos y promueven reflexiones. Sin embargo, esta manera de interpretar ideas e historias a través de la música no es novedosa, sino que viene desde la Europa medieval.

Las actuaciones juglarescas

Los **juglares** eran artistas que cantaban y actuaban historias populares en las plazas y los castillos medievales. Su nombre proviene del adjetivo latino *jocularis*, que significa 'gracioso'. A su vez, el adjetivo deriva del sustantivo *jocus*: 'broma', 'chanza', 'diversión'. Todas sus actuaciones tenían el objetivo de **divertir y atrapar al público**; estos artistas se ganaban la vida con sus canciones, su danza, su magia y sus relatos.

Los juglares sobrevivían con lo que la gente les daba: dinero, alimento o, incluso, alojamiento. A pesar de la inestabilidad económica, su mayor satisfacción residía en **representar los relatos** que iban recopilando a lo largo de sus travesías por las tierras medievales. Actuaban en los castillos, ante reyes y nobles; o en los mercados y plazas, ante el pueblo. Sin embargo, como su público era mayoritariamente gente del pueblo, **cantaban en lengua vulgar** o popular (en la Edad Media, el latín era la lengua culta). Por eso, la palabra *juglar* también adquirió el significado de 'poeta en lengua vulgar'.

El oficio de los juglares

Si bien se conoce que ya ejercían su oficio en el siglo VI, las primeras referencias escritas sobre la juglaresca datan del siglo XI. Estos artistas populares dieron lugar al **mester de juglaría** o también llamado "oficio de juglares". Tenían a su cargo no solo transmitir cultura e historia, sino **educar, entretener y divulgar**, es decir, poner al alcance del vulgo o público. Su tarea artística consistía básicamente en tres actividades: componer, refundir (tomar otras obras conocidas, y adaptarlas o modificarlas a su gusto) e interpretar.

En sus actuaciones, estos artistas realizaban un **espectáculo unipersonal**: al cantar, representaban a todos los personajes de la historia. Para identificarlos, cambiaban velozmente de máscara o atributo (una espada, un velo, una corona), de voz o de gesto corporal.

En la Edad Media, los juglares más valorados socialmente debido a la temática de sus cantos eran los **juglares de gesta**. El tema principal de sus actuaciones era la recuperación de las tierras españolas que habían sido invadidas por los moros. Así, además de entretener, **informaban sobre las hazañas** que debían recordarse porque forjaban la identidad del pueblo cristiano y español. Estos relatos también permitían convocar voluntades para **las cruzadas** contra los musulmanes.



Del cantar de gesta al romance

Aquellos cantares tradicionales, primitivos, populares de los juglares dieron lugar, entre los siglos XIV y XV, a un nuevo género: los **romances**. Algunas teorías valoraron el romance como una poesía natural, popular y pura, nacida del espíritu colectivo. Sin embargo, otras vieron en este una poesía que se desprendía de los cantares de gesta: en ambos casos, se trataba de poemas extensos y anónimos, que podían ser memorizados por su rima y su ritmo, y que eran modificados y recreados por la fragilidad de la memoria ante la ausencia de un texto escrito. En el siglo XV, los romances comenzaron a recogerse en colecciones, según las diversas temáticas o historias que contaban. Este tipo de colección fue llamado **romancero**.

El género del romance continuó con vigor aun después de la Edad Media. En el Renacimiento, apareció el nombre del autor en los romances; sus más grandes representantes corresponden al Siglo de Oro español: Lope de Vega, Góngora, Quevedo. Luego, en el Romanticismo, el género recuperó su vigor con el duque de Rivas y José Zorrilla. Finalmente, en el siglo XX, alcanzó cimas poéticas insospechadas con Federico García Lorca, como veremos en el "Texto espejo".

La forma de los romances

En el pasaje del cantar de gesta al romance, los versos sufrieron una leve transformación en su formato: el verso largo de 16 sílabas se transformó en dos cortos de 8 sílabas; como eran monorrimos, la segunda parte de cada verso largo pasó a ser el verso par del romance. Por eso, esta forma estrófica es de versos octosilábicos, con rima asonante en los versos pares.

Los temas del romancero

Los temas que desfilan por estas colecciones de poemas han sido diversos. Se destacan dos principales:

- **El sentimiento amoroso:** muchas veces frustrado, prohibido o impedido. Por ejemplo: "Romance del enamorado y la muerte".
- **El conflicto entre el rey y su vasallo:** este último contaba con el favor popular, ya sea por encarnar un poder capaz de enfrentar el poder monárquico o por representar todas las virtudes personales del castellano perfecto. Por ejemplo: "Romance de Abenámara y el rey don Juan".

Clasificación de los romances tradicionales

Los romances, recogidos en el siglo XV, pueden clasificarse en:

- **Romances épico-históricos nacionales**, agrupados por ciclos. Por ejemplo: "Romances del Cid Campeador".
- **Romances épico-históricos carolingios**, de tema francés, cuyos personajes centrales son Carlomagno; el caballero Roldán y su amada doña Alda.
- **Romances novelescos o de aventuras**, sin vínculo con ningún hecho histórico ni personaje legendario o heroico.
- **Romances noticieros y fronterizos**; los primeros, sobre la guerra civil de los Trastámara; los segundos, sobre la reconquista de Granada.

Un alto en el camino: para analizar la lectura

1. Identifiquen la voz del narrador en el "Romance de la muy cantada batalla de Roncesvalles". ¿Cómo valora el juglar-narrador la historia que cuenta?
2. Comparen dos romances épico-históricos de la "Posta de lectura":
 - a. ¿Qué sucesos narra cada uno? ¿Encuentran algún punto de coincidencia entre ambos?
3. En algunos romances, especialmente los que no tienen contenido épico-histórico, aparecen personajes bajo la forma de la **cenestesia**. La cenestesia es la materialización de lo inmaterial: da entidad, carácter y voluntad a sentimientos, emociones o circunstancias.
 - a. Seleccionen un romance novelesco en el que haya cenestesia. Señalen qué es lo que se materializa y marquen las frases adecuadas.
4. Identifiquen la introducción, el nudo y el desenlace del "Romance del pastor desesperado". ¿Qué transformación sufre el pastor? ¿Cómo se relacionan el amor y la muerte en este romance?

Romancero gitano

Federico García Lorca

Esta selección de romances pertenece al Romancero gitano, uno de los libros de poemas más emblemáticos de Federico García Lorca. En estos, el poeta español recreó el formato de los romances viejos que ya estudiamos, cultivando la forma —métrica, rima, presencia del narrador—, pero innovando en el contenido: el mundo gitano.

Reyerta ⁽¹⁾

En la mitad del barranco
las navajas de Albacete,
bellas de sangre contraria,
relucen como los peces.
Una dura luz de naipe
recorta en el agrio verde
caballos enfurecidos
y perfiles de jinetes.
En la copa de un olivo
lloran dos viejas mujeres.
El toro de la reyerta
se sube por las paredes.
Ángeles con grandes alas
de navajas de Albacete.
Juan Antonio el de Montilla
rueda muerto la pendiente,
su cuerpo lleno de lirios
y una granada en las sienes.
Ahora monta cruz de fuego,
carretera de la muerte.
El juez con guardia civil,
por los olivares viene.
Sangre resbalada gime
muda canción de serpiente.
—Señores guardias civiles;
aquí pasó lo de siempre.
Han muerto cuatro romanos
y cinco cartagineses.
La tarde loca de higueras
y de rumores calientes
cae desmayada en los muslos
heridos de los jinetes.
Y ángeles negros volaban
por el aire del poniente.
Ángeles de largas trenzas
y corazones de aceite.



Prendimiento de Antoñito el Camborio en el camino de Sevilla

Antonio Torres Heredia
hijo y nieto de Camborios,
con una vara de mimbre
va a Sevilla a ver los toros,
moreno de verde luna ⁽²⁾,
anda despacio y garboso ⁽³⁾.
Sus empavonados ⁽⁴⁾ bucles
le brillan entre los ojos.
A la mitad del camino
cortó limones redondos,
y los fue tirando al agua
hasta que la puso de oro.
Y a la mitad del camino,
bajo las ramas de un olmo,
guardia civil caminera
lo llevó codo con codo.
El día se va despacio,
la tarde colgada a un hombro,
dando una larga torera
sobre el mar y los arroyos.
Las aceitunas aguardan
la noche de Capricornio,
y una corta brisa, ecuestre ⁽⁵⁾,
salta los montes de plomo.
Antonio Torres Heredia,
hijo y nieto de Camborios



viene sin vara de mimbre
entre los cinco tricornos.
—Antonio, ¿quién eres tú?
si te llamas Camborio,
hubieras hecho una fuente
de sangre con cinco chorros.
Ni tú eres hijo de nadie,
ni legítimo Camborio.
¡Se acabaron los gitanos
que iban por el monte solos!
Están los viejos cuchillos
tiritando bajo el polvo.
A las nueve de la noche
lo llevan al calabozo,
mientras los guardias civiles
beben limonadas todos.
Y a las nueve de la noche
le cierran el calabozo,
mientras el cielo reluce
como la grupa de un potro.



Muerte de Antoñito el Camborio

Voces de muerte sonaron
cerca del Guadalquivir.
Voces antiguas que cercan
voz de clavel varonil.
Les clavó sobre las botas
mordiscos de jabalí.
En la lucha daba saltos
jabonados de delfín.
Bañó con sangre enemiga
su corbata carmesí (6),
pero eran cuatro puñales
y tuvo que sucumbir (7).
Cuando las estrellas clavan
rejones (8) al agua gris,
cuando los erales (9) sueñan
verónicas de alhelí (10),
voces de muerte sonaron
cerca del Guadalquivir.
—Antonio Torres Heredia,
Camborio de dura crin,
moreno de verde luna,
voz de clavel varonil:
¿Quién te ha quitado la vida
cerca del Guadalquivir?
—Mis cuatro primos Heredias,
hijos de Benamejí.
Lo que en otros no envidiaban,
ya lo envidiaban en mí.
Zapatos color corinto,
medallones de marfil,
y este cutis amasado
con aceituna y jazmín.



—¡Ay, Antoñito el Camborio,
digno de una emperatriz!
acuérdate de la Virgen
porque te vas a morir.
—¡Ay, Federico García,
llama a la Guardia Civil!
ya mi talle se ha quebrado
como caña de maíz.
Tres golpes de sangre tuvo
y se murió de perfil.
Viva moneda que nunca
se volverá a repetir.
Un ángel marchoso pone
su cabeza en un cojín.
Otros de rubor cansado
encendieron un candil.
Y cuando los cuatro primos
llegaron a Benamejí,
voces de muerte cesaron
cerca del Guadalquivir.

Glosario

1. **Reyerta**: contienda, pelea.
2. **Moreno de verde luna**: moreno de belleza natural.
3. **Garboso**: airoso, gallardo.
4. **Empavonados**: lucidos con orgullo y jactancia.
5. **Ecuestre**: perteneciente al caballo o al caballo.
6. **Carmesí**: de color grana.
7. **Sucumbir**: rendirse, someterse.
8. **Rejones**: asta de madera con una cuchilla en la punta que sirve para rejonar, es decir, para herir al toro.
9. **Erales**: res vacuna macho de uno a dos años de edad.
10. **Verónicas de alhelí**: lance en que el torero espera al toro con su capa roja extendida.

Preciosa y el aire

Su luna de pergamino (11)
Preciosa tocando viene
por un anfibio sendero
de cristales y laureles.
El silencio sin estrellas,
huyendo del sonsonete (12),
cae donde el mar bate y canta
su noche llena de peces.
En los picos de la sierra
los carabineros duermen
guardando las blancas torres
donde viven los ingleses.
Y los gitanos del agua
levantan por distraerse,
glorietas (13) de caracolas
y ramas de pino verde.
Su luna de pergamino
Preciosa tocando viene.
Al verla se ha levantado
el viento, que nunca duerme.
San Cristobalón desnudo,
lleno de lenguas celestes,
mira a la niña tocando



una dulce gaita ausente.
—Niña, deja que levante
tu vestido para verte.
Abre en mis dedos antiguos
la rosa azul de tu vientre.
Preciosa tira el pandero
y corre sin detenerse.
El viento-hombrón la persigue
con una espada caliente.
Frunce su rumor el mar.
Los olivos palidecen.
Cantan las flautas de umbría
y el liso gong de la nieve.
—¡Preciosa, corre, Preciosa,
que te coge el viento verde!
¡Preciosa, corre, Preciosa!

¡Míralo por donde viene!
Sátiro de estrellas bajas
con sus lenguas relucientes.
Preciosa, llena de miedo,
entra en la casa que tiene,
más arriba de los pinos,
el cónsul de los ingleses.
Asustados por los gritos
tres carabineros vienen,
sus negras capas ceñidas
y los gorros en las sienes.
El inglés da a la gitana
un vaso de tibia leche,
y una copa de ginebra
que Preciosa no se bebe.
Y mientras cuenta, llorando,
su aventura a aquella gente,
en las tejas de pizarra
el viento, furioso, muerde.

Romance de la luna, luna

La luna vino a la fragua (14)
con su polisón de nardos (15).
El niño la mira mira.
El niño la está mirando.
En el aire conmovido
mueve la luna sus brazos
y enseña, lúbrica (16) y pura,

sus senos de duro estaño (17).
—Huye luna, luna, luna.
si vinieran los gitanos
harían con tu corazón
collares y anillos blancos.
—Niño, déjame que baile.
Cuando vengan los gitanos

te encontrarán sobre el yunque
con los ojillos cerrados.
—Huye luna, luna, luna,
que ya siento sus caballos.
—Niño, déjame, no pises
mi blancor almidonado.
El jinete se acercaba
tocando el tambor del llano.
Dentro de la fragua el niño
tiene los ojos cerrados.
Por el olivar venían,
bronce y sueño, los gitanos.
Las cabezas levantadas
y los ojos entornados.
¡Cómo canta la zumaya,
ay cómo canta en el árbol!
Por el cielo va la luna
con un niño de la mano.
Dentro de la fragua lloran
dando gritos los gitanos.
El aire la vela, vela.
El aire la está velando.



La monja gitana

Silencio de cal y mirto (18).
malvas en las hierbas finas.
La monja borda alhelíes
sobre una tela pajiza.
Vuelan en la araña gris
siete pájaros del prisma.
La iglesia gruñe a lo lejos
como un oso panza arriba.
¡Qué bien borda! ¡Con qué gracia!
Sobre la tela pajiza
ella quisiera bordar
flores de su fantasía.
¡Qué girasol! ¡Qué magnolia
de lentejuelas y cintas!
¡Qué azafranes y qué lunas,
en el mantel de la misa!
Cinco toronjas (19) se endulzan
en la cercana cocina.
Las cinco llagas de Cristo
cortadas en Almería.
Por los ojos de la monja
galopan dos caballistas.

Un rumor último y sordo
le despegla la camisa,
y al mirar nubes y montes
en las yertas (20) lejanías,
se quiebra su corazón
de azúcar y yerbaluisa.
¡Oh!, qué llanura empinada
con veinte soles arriba.
¡Qué ríos puestos de pie
vislumbra su fantasía!
Pero sigue con sus flores,
mientras que de pie, en la brisa,
la luz juega el ajedrez
alto de la celosía.

García Lorca, Federico. *Romancero gitano* (selección).
Versión en línea: <http://www.analitica.com/bitblo/lorca/romancero.asp>



Glosario

11. Luna de pergamino: lienzo de res, limpio de vellón, con que se hacen los panderos.
12. Sonsonete: sonido de golpes pequeños y repetidos.

13. Glorieta: plaza donde desembocan varias calles o sendas.
14. Fragua: fogón intenso donde se caldean los metales para forjarlos.

15. Polisión de nardos: armazón que se ponían las mujeres debajo de sus vestidos para abultarlos.
16. Lúbrica: propenso a un vicio; en especial, la lujuria.

17. Estaño: metal del color y brillo de la plata.
18. Mirto: planta de flores blancas y pequeñas.
19. Toronja: pomelo.
20. Yerta: tiesa, rígida.

Un alto en el camino: para comprender la lectura

1. Relean "Reyerta".
 - a. Resuman en un renglón el argumento del romance.
 - b. ¿Qué imágenes poéticas se utilizan para contar la pelea? ¿Qué enfatizan?
2. En "Prendimiento de Antoñito el Camborio en el camino de Sevilla":
 - a. ¿De qué modo se presenta a Antoñito? ¿Qué aspectos de su figura se jerarquizan?

3. Relean "Muerte de Antoñito el Camborio".
 - a. ¿Cuál es el tema de este romance?
 - b. Aquí también la reyerta es un motivo. ¿Quiénes matan a Antoñito y por qué?
 - c. Busquen una imagen poética de la muerte.
4. En "Romance de la luna, luna":
 - a. ¿De qué intenta proteger el niño a la luna?
 - b. ¿Cómo la representa el poeta?

DÍGALO
CON MÚSICA

El romance vía Youtube

Lorca y sus poemas en internet

En Youtube, pueden apreciarse algunos romances de Lorca como el "Romance de la luna, luna" y el de "La casada infiel", recitados al compás de una guitarra flamenca, y también disfrutar del baile flamenco en una versión del romancero gitano. Los romances, seis siglos después, aún siguen sonando.

- Baile flamenco en versión del *Romancero gitano*

<http://www.youtube.com/watch?v=fTOUTRuD6BU>

- "Romance de la luna, luna", por Camarón de la isla, Paco de Lucía y Tomatito

<http://www.youtube.com/watch?v=G03oGsAz3ZM>

- "La casada infiel", por Mario Álvarez Quiroga

<http://www.youtube.com/watch?v=y3Lsvzuk3XM>

La vuelta del romance: el romance nuevo

Si retomamos lo planteado acerca del romances como género literario, se puede realizar una distinción: a los romances nacidos a partir del siglo xv se los llamó **nuevos o artísticos**, nombre con el cual se diferenciaban de los otros, anónimos, conocidos como **tradicionales o viejos**. La diferencia más notable es que los romances nuevos presentan un cuidado estilístico mayor que los tradicionales y la aparición de sus autores que comienzan a firmar los romances, a pesar de que nunca podrán desligarse de su origen popular.

En el siglo xx, el *Romancero gitano*, de Federico García Lorca, será uno de los libros que recupere la antigua tradición de los juglares y de los cantos de amor, guerra y muerte, pero esta vez centrándose en la cultura gitana, lejos de los grandes héroes, cerca de los pequeños hombres.

Lorca y las nanas de las criadas

Federico García Lorca nació en el año 1898 en Fuente Vaqueros, Granada (España). Este dato no es menor porque, en el ámbito rural donde nació y vivió hasta los 9 años, muchas criadas de distintas partes de la Vega de Granada —antigua puerta de entrada al palacio musulmán de la Alhambra— descendieron al campo de su familia para trabajar, y fueron ellas quienes le cantaron **melodías populares**. Dice el poeta en su conferencia "Las nanas infantiles" que el niño rico, hijo de familias burguesas, se nutre no solo de los cuidados maternos de estas mujeres pobres, sino también de sus **nanas**, o canciones, que le dan «en su cándida leche silvestre la médula del país». Con estas nanas, que no eran ni más ni menos que canciones infantiles, Lorca alimenta su futura poesía y acrecienta su talento natural.

La Generación del 27

Por otro lado, el gusto y la admiración que Lorca y otros poetas jóvenes sentían por don Luis de Góngora, uno de los grandes poetas del Siglo de Oro español, sería el punto de partida para el origen de la llamada **Generación del 27**. El nombre se debió al homenaje que realizaron estos muchachos con motivo del tercer centenario de la muerte del poeta, en aquel tiempo, injustamente olvidado. El rasgo principal de la Generación del 27 fue el grado de cultura elevado de sus integrantes, en su mayoría catedráticos y eruditos, convencidos de que **la poesía era un trabajo de perfección formal y conceptual**. Se comprende, entonces, que haya sido Góngora el modelo poético, quien fue famoso por la precisión de su poesía y la dificultad de sus versos. Los otros poetas que pertenecieron a esta generación, junto con Federico García Lorca, fueron Pedro Salinas, Gerardo Diego, Jorge Guillén, Vicente Aleixandre y Luis Cernuda.



La rosa, la luna y el cuchillo: Romancero gitano

Esta obra es una colección de romances escritos entre 1924 y 1928, uno de los poemarios más importantes y conocidos de Federico García Lorca. En este, el poeta granadino trae a primer plano el mundo gitano con todo su simbolismo. En los versos de este romancero, se explora el destino, la vida, la incompreensión ajena y la muerte en vida de este pueblo nómada.

Precisamente, por ser el dolor una temática universal, popular, humana, Lorca eligió el romance como género poético: reencontraba así a sus antepasados literarios, que no estaban solo en los libros, sino también en la conciencia colectiva del pueblo español.

Cómo contar el mundo gitano

Las historias o anécdotas son sencillas, como las de los romances viejos: un conflicto entre familias, un amor no correspondido, el deseo o la sexualidad. La forma también replica el modelo: versos octosilábicos, de rima asonante en los versos pares.

En el *Romancero gitano*, la diferencia con los romances tradicionales reside en la poetización de la realidad. Como bien dijo el propio autor: «Para poder ser dueño de las más bellas imágenes ha de abrir puertas de comunicación en todos ellos (los sentidos) y con mucha frecuencia ha de superponer sus sensaciones y aun de disfrazar sus naturalezas». De este modo, el poeta granadino señala la importancia de los sentidos para la poesía y cómo las imágenes pueden transmitir la comunicación entre estos.

Los temas del Romancero gitano

Los romances de este poemario giran alrededor de los siguientes tópicos: **el erotismo ingenuo** ("Preciosa y el aire", "La monja gitana") y **el erotismo desbordado** ("La casada infiel"); **el misterio** ("Romance de la pena negra"); **las luchas y los enfrentamientos** ("Prendimiento de Antoñito el Camborio"); **los paisajes** ("San Miguel" —Granada—); y **la leyenda religiosa** ("La monja gitana"). Atraviesa todos estos temas otro no menos importante: **la muerte**. Esta aparece no solo como final de la existencia, sino también como límite de la vitalidad y de la libertad, como freno a los impulsos vitales. En Lorca, por lo general, la muerte es violenta, con rasgos épicos; sus protagonistas son hombres jóvenes que sucumben frente a la traición. También se vuelve poética, ya que suele ser presentada como mujer/luna, «lúbrica y pura», que enamora a un niño inocente.

Palabras, colores y animales en el imaginario gitano

Lorca usa imágenes y elementos para recrear el mundo gitano: imágenes cromáticas; sensaciones gustativas; percepciones táctiles; y olores abundantes. Así, volvemos a encontrar el consejo de Lorca de hacer poesía con los cinco sentidos. Además, en sus romances gitanos figuran animales como metáforas (la fuerza y la potencia del caballo; la docilidad y la terquedad de las mulas, etcétera); la desmembración del cuerpo humano para transmitir acción, velocidad o para centrar la atención en el gesto (pechos y muslos, cabezas, ojos y cintura); y los objetos de la cultura gitano-española.

Un alto en el camino: para analizar la lectura

1. ¿Cuál es el tema que caracteriza al "Romance de la luna, luna"? ¿Qué imágenes les permiten darse cuenta de ello?

2. ¿Qué colores aparecen en "Prendimiento de Antoñito el Camborio en el camino de Sevilla"? ¿Cómo se presentan y qué sensaciones logra transmitir el poeta por medio de estos?

3. Respondan:

a. ¿Cómo aparecen la muerte y el erotismo en "Reyerta" y en "Preciosa y el aire"?

b. ¿Qué logra Lorca con esta presentación?



García Lorca y otro

Autor: Rafael Barradas

Fecha: 1922

Lugar de exhibición: Parque Rodó (Montevideo)

•• La obra del autor uruguayo trabaja con colores expresivos y representa a Lorca, a la derecha, a través de sus prominentes cejas.



BIOGRAFÍA EN ESPEJO

Sin autor

El problema de la autoría en los romances de la Edad Media se multiplica en varios aspectos. En principio, es imposible determinar quién es el autor de estos poemas: los manuscritos en los que se conservan solían ser copiados por clérigos de la Iglesia católica. Estos monjes funcionaban solo como copistas y no firmaban la obra ni se interesaban en encontrar su primer autor.

Luego, los romances como los cantares de gesta eran cantados por cientos de juglares que modificaban el texto fuente, por lo que tampoco sería posible encontrar el texto original, el primero. Se intuye que algunos de estos juglares pudieron haber sido los verdaderos creadores o autores de sus propios relatos, pero no hay datos específicos.

Si bien desde el Renacimiento comienzan a firmarse ciertas obras, la figura de autor tal como la conocemos recién aparecerá cuando surja el registro de la propiedad sobre el texto, es decir, a fines del siglo XVIII.

De romancero a romancero

Es inherente al ser humano contar, cantar, compartir y no olvidar. Para ello, se cultiva la memoria y la poesía, se las entrena para ser un gran archivo de la historia y la cultura. Esta costumbre artística es evidente tanto en los romances viejos anónimos como en el *Romancero gitano* de Lorca. Les proponemos estas actividades para encontrar los puntos en los que los romanceros, más antiguos o más actuales, se cruzan.

1 Muchos objetos, entre los cuales se destacan elementos naturales, son personificados en los romances leídos. Por ejemplo, en "Preciosa y el aire", de Lorca, se lee: «Al verla se ha levantado / el viento, que nunca duerme». En este sentido, la personificación como recurso poético permite dotar de significado a objetos y fenómenos que ya no solo forman parte del entorno. **a.** Elijan dos romances del *Romancero gitano*. **b.** Determinen qué objetos y elementos naturales son personificados por el poeta. Describan cómo y para qué los personifica. **c.** En el "Romance del enamorado y la muerte", el recurso de la personificación es fundamental, ¿por qué?

2 En el "Romance de Abenámbar y el rey don Juan", se destacan los signos auspiciosos que enmarcaron el nacimiento del moro Abenámbar. El romance dice: «Estaba la mar en calma, / la luna estaba crecida: / moro que en tal signo nace / no debe decir mentira». Esta lectura de signos naturales como señales del destino es un rasgo de la cultura popular. **a.** Busquen en otros romances tradicionales ejemplos de signos premonitorios. **b.** ¿Cómo preparan el clima para los acontecimientos posteriores? Justifiquen relacionando los signos con lo que luego sucede. **c.** ¿Cómo podrían vincular la figura de la Fortuna en el "Sueño del rey don Rodrigo" con el niño del "Romance de la luna, luna", de Lorca?

3 Los sentimientos de los personajes son variados y diferentes en todos los romances. Sin embargo, la voz enunciativa destaca uno de esos sentimientos, el relevante, el que definirá al personaje. En algunos casos, percibimos ese sentir peculiar a través del diálogo; por ejemplo: «—¡Afuera, afuera, Rodrigo / el soberbio castellano! Acordásete debría / de aquel buen tiempo pasado / que te armaron caballero / en el altar de Santiago, (...)». En otros, a través de recursos de estilo que revelan intencionalidad. **a.** Relean el romance tradicional "De cómo el Cid vengó a su padre" y el romance nuevo "Muerte de Antoñito el Camborio". **b.** Analicen el sentimiento relevante que se destaca en cada uno y relacionenlo con lo que sucede en los romances.

4 La capacidad del juglar para hacer vívido su relato se vuelve evidente especialmente cuando describe momentos de mucha tensión o dinamismo. Por ejemplo, cuando Moriana prepara el veneno para don Alonso —hecho con enojo y sed de venganza, pues su orgullo ha sido ofendido—, se pone en evidencia su descontrol e impulso irrefrenable de matar al hombre que se casará con otra mujer. La voz enunciativa plantea, con una acumulación, este vértigo de emociones negativas de la muchacha: «Moriana, muy ligera / en su cuarto se ha metido, / tres onzas de solimán / con el acero ha molido, / de la víbora los ojos, / sangre de un alacrán vivo».

a. Busquen ejemplos de descripciones dinámicas en los romances gitanos de Lorca, ya sea por movimiento o por emociones. **b.** ¿Cómo logra el poeta esas descripciones?

5 La palabra *romance* tiene múltiples significados. Además de remitir a cierto sentimiento amoroso o pasional, se vincula con un género lírico de larga historia. Intenten explicar qué relaciones podría haber entre los romances antiguos y las películas actuales de género romántico.

6 En 1931, Lorca dice: «Yo creo que el ser de Granada me inclina a la comprensión simpática de los perseguidos. Del gitano, del negro, del judío... del morisco, que todos llevamos dentro». En el *Romancero gitano*, la elección de la cultura gitana como tema y trama de los romances es parte de esa inclinación simpática por el perseguido. **a.** En la España de los romances tradicionales, ¿quiénes eran los perseguidos? **b.** Busquen un romance viejo en el que esa persecución sea evidente y marquen un fragmento para demostrarlo. **c.** En los romances de Lorca, ¿hay una inversión de los roles de perseguidor y perseguido? ¿Quiénes pasan al primer plano y cómo lo hacen?

7 Imaginen que ustedes serán los juglares del siglo XXI y que, por ende, de ustedes dependerá el recuerdo y la transmisión de ciertas historias. **a.** Busquen tres historias que deberían sobrevivir al paso del tiempo vinculadas con los temas de la venganza, el amor y la muerte. Pueden ser noticias del diario, cuentos o argumentos de películas. **b.** Elijan una de las tres historias y escriban un relato para ser leído oralmente. Recuerden apelar al público y emplear imágenes y recursos poéticos, como la personificación, las imágenes sensoriales, las metáforas animales, etcétera. **c.** Reúnan a un pequeño grupo de compañeros y léanles la historia que pasará de boca en boca hasta el fin de los tiempos.



BIOGRAFÍA EN ESPEJO

Federico García Lorca

Nació el 5 de junio de 1898 en Granada, España.

En 1915, luego de asistir al colegio Sagrado Corazón de Jesús, comenzó a estudiar Derecho y Filosofía y Letras en la Universidad de Granada. Pronto inició una serie de viajes por Andalucía, cuyas experiencias quedaron plasmadas en *Impresiones y paisajes*. En 1919, se instaló en la Residencia de estudiantes en Madrid. Allí se quedaría durante el período de clases, hasta 1928, y entraría en contacto con otros estudiantes: Salvador Dalí y Luis Buñuel, entre muchos otros. A partir de 1923, comenzó un período de gran producción literaria, lírica y teatral: *Romancero gitano* (1928), *Poeta en Nueva York* (1930), *Bodas de sangre* (1933) y *Yerma* (1934), entre otras obras. En medio de estas creaciones teatrales y poéticas, dictó conferencias, entre ellas, “La imagen poética de don Luis de Góngora” y “Las nanas infantiles”.

Lorca murió fusilado el 19 de agosto de 1936, durante la Guerra Civil Española.



Narrativa y lírica en los romances de Lorca

Rosa Navarro Durán

Federico García Lorca, al elegir el romance como molde estrófico de los poemas que forman su *Romancero gitano* (1924-1927), era consciente de la herencia que conllevaba tal forma poética. (...) En una conferencia que García Lorca dio sobre su *Romancero gitano*, lo subrayaba: «El romance típico había sido siempre una narración y era lo narrativo lo que daba encanto a su fisonomía porque, cuando se hacía lírico, sin eco de anécdota, se convertía en canción». Y manifestaba su voluntad de unir ambas modalidades: «Yo quise fundir el romance narrativo con el lírico sin que perdieran ninguna calidad. Lirismo y narración, pero también dramatismo».(...)

El «Prendimiento de Antoñito el Camborio en el camino de Sevilla» y la «Muerte de Antoñito el Camborio», que forman una unidad, responden al tipo esencialmente narrativo. En el primero, se cuenta cómo la guardia civil coge al gitano y, en el segundo, cómo lo matan sus cuatro primos. El retrato del bello gitano se recorta sobre el fondo tranquilo de su caminar hacia Sevilla «a ver los toros» y, en un segundo momento, en la antesala de la muerte, cuando llama por su nombre a García Lorca y le formula ese ruego impensable: «¡Ay, Federico García, / llama a la Guardia Civil!».

En el «Romance de la luna, luna», se instala el dramatismo. En él se inventa un mito, así lo dice el propio poeta: «El libro empieza con dos mitos inventados. La luna como bailarina mortal y el viento como sátiro». La impresionante escena de la seducción de la luna-muerte sucede ante los ojos del lector que ve la mirada del niño al baile lúbrico y puro de la luna, oye cómo ansía protegerla de los gitanos, asiste a la indiferencia aparente de ella, la seductora, que sabe muy bien el futuro: «Cuando vengan los gitanos, / te encontrarán sobre el yunque / con los ojillos cerrados». Queda el contrapunto de esa escena intensísima, en donde el elegido quiere defender de los hombres a la muerte: el lector ve cómo se acercan los gitanos cabalgando al lugar de seducción y muerte, oye los cascos de sus caballos, oye el canto de la zumaya y, por último, los gritos de dolor del coro de gitanos.

García Lorca, en su *Romancero gitano*, asumió la función que la tradición literaria había forjado para el romance, pero lo enriqueció con la hondura lírica, con la fuerza dramática; desdibujó la frontera de los géneros para ahondar en esa senda de octosílabos que había heredado de una lengua literaria.

Navarro Durán, Rosa. «Los romances de García Lorca».
Versión en línea: <http://161.116.7.34/conferencias/htm/lorca.htm>

Al final del camino: para analizar la lectura

1. ¿Por qué Lorca elige la forma del romance? ¿Cuál es su intención poética y cuál, su logro literario?

2. La autora de la conferencia toma los romances de Antoñito el Camborio para demostrar el «tipo esencialmente narrativo» de algunos romances gitanos. ¿Qué características de dichos romances le permiten tomarlos como ejemplo?

3. ¿Cuál es la diferencia entre esos dos romances y el «Romance de la luna, luna» según la autora?

4. En los romances tradicionales, ¿existe la tensión entre narrativa y lírica, o predomina una de las dos? Argumenten la respuesta con fragmentos de algún romance seleccionado.

EL CRÍTICO Y SU OBRA



Rosa Navarro Durán
(1947)

Catedrática de Literatura española de la Edad de Oro de la Universidad de Barcelona. Entre sus ediciones de texto, se destacan la del anónimo *Libro de suertes*, las *Novelas ejemplares* de Miguel de Cervantes, etcétera. Es autora de *La mirada en el texto*, *¿Por qué hay que leer los clásicos?*, *Cómo leer un poema*, y de numerosos artículos sobre problemas textuales de la Edad de Oro y la literatura española moderna.

V. Héroes de ayer, héroes de hoy

Los héroes como construcción simbólica representan los ideales de una cultura en un lugar y un tiempo determinados. Desde los guerreros de los cantares de gesta de la Edad Media —que circulan por paisajes de castillos, bosques y catedrales— hasta el héroe moderno —atrapado en el espacio tecnológico e impersonal de la ciencia ficción—, la literatura reflexiona sobre la relación entre el hombre y el mundo. Así, plantea modelos ideales que surgen de pasados remotos o advierten sobre las consecuencias del futuro inminente.



Punto de partida: actividades para iniciar la lectura

1. ¿Qué tiempos y lugares sugiere la imagen? ¿En qué se asemejan?
2. ¿Qué situaciones y personajes pueden asociarse a la ciencia ficción? Escriban palabras o frases relacionadas con este género.
3. ¿Qué tipo de valores tiene un héroe? ¿Cómo los lleva a la práctica?

Cantar del Mío Cid

Anónimo

Rodrigo Díaz de Vivar fue llamado “el Cid Campeador”, debido a sus victorias en la guerra contra los moros. Sus hazañas en numerosos combates despertaron la envidia, y fue acusado de traidor. El rey Alfonso creyó esas mentiras y le ordenó al Cid abandonar Castilla para siempre. Para conservar la vida, el héroe parte a su exilio.

Cantar primero

Destierro del Cid

1

Envió a buscar a todos sus parientes y vasallos, y les dijo como el rey le mandaba salir de todas sus tierras y no le daba de plazo más que nueve días y que quería saber quiénes de ellos querían ir con él y quiénes quedarse.

(...)

Habló entonces Alvar Fáñez, del Cid era primo hermano: «Con vos nos iremos Cid, por yermos y por poblados no os hemos de faltar mientras que salud tengamos, y gastaremos con vos nuestras mulas y caballos y todos nuestros dineros y los vestidos de paño, siempre queremos servirlos como leales vasallos». Aprobación dieron todos a lo que ha dicho don Álvaro. Mucho que agradece el Cid aquello que ellos hablaron. El Cid sale de Vivar (1), a Burgos (2) va encaminado, allí deja sus palacios yermos y desheredados. Los ojos del Mío Cid mucho llanto van llorando hacia atrás vuelve la vista y se quedaba mirándolos. Vio cómo estaban las puertas abiertas y sin candados. vacías quedan las perchas ni con pieles ni con mantos, sin halcones de cazar y sin azores (3) mudados.

(...)

2

Ya aguijan a los caballos, ya les soltaron las riendas. Cuando salen de Vivar ven la corneja (4) a la diestra, pero al ir a entrar en Burgos la llevaban a su izquierda. Movié Mío Cid los hombros y sacudió la cabeza. «¡Ánimo, Alvar Fáñez, ánimo, de nuestra tierra nos echan, pero cargados de honra hemos de volver a ella!».

(...)

Todos salían a verle, niño, mujer y varón, a las ventanas de Burgos mucha gente se asomó.

¡Cuántos ojos que lloraban de grande que era el dolor! Y de los labios de todos sale la misma razón:

«¡Qué buen vasallo sería si tuviese buen señor!».

El Cid va a Cardeña a despedirse de su esposa, Doña Jimena, y de sus hijas, Elvira y Sol.

15

(...)

Ved aquí a doña Jimena, con sus hijas va llegando, a cada una de las niñas la lleva una dama en brazos. Doña Jimena ante el Cid las dos rodillas ha hincado. Llanto tenía en los ojos, quísole besar las manos. Le dice: «Gracias os pido, Mío Cid el bienhadado (5). Por calumnias de malsines (6) del reino vais desterrado.

16

(...) Las dos manos inclinó el de la barba crecida a sus dos niñas coge, en sus brazos las subía al corazón se las lleva de tanto que las quería. Llanto le asoma a los ojos y muy fuerte que suspira.

(...)

El Cid parte y, rápidamente, gana numerosas batallas. Adquiere riqueza y fama por sus hazañas.

45

Mío Cid el de Vivar ya tiene Alcocer (7) vendido, mucho pagó a los vasallos que al destierro le han seguido. Caballeros y peones, a todos los hace ricos, no hay ya un pobre entre los hombres que marchan a su servicio. Quien a buen señor le sirve, siempre vive en paraíso.



Cantar segundo

Bodas de las hijas del Cid

El Cid toma Valencia ⁽⁸⁾ y decide enviarle una comitiva al rey, dirigida por Alvar Fáñez.

77

(...)

«(...) A nuestro rey don Alfonso, que es mi señor natural de estas ganancias que hemos conquistado por acá, darle quiero cien caballos, írselos vos a llevar, por mí besadle la mano, y con empeño rogado que a mi mujer y a mis hijas, que allí en Castilla ⁽⁹⁾ se están, si a tanto alcanza su gracia, me las deje ya sacar (...).

Entonces dijo Minaya: «De muy buena voluntad». Cuando de hablar acabaron se empiezan a preparar. (...)

82

(...) Alzó la mano derecha el rey y se santiguó:

«De esas ganancias tan grandes que logró el Campeador por San Isidro bendito, me alegro de corazón, me alegro de las hazañas que hace el Cid Campeador y recibo estos caballos que me manda en donación».

(...)

«Aquellos que quieran irse con el Cid Campeador, venia les doy, váyanse en gracia del Creador. Más ganaremos con esto que con otro desamor». Oíd lo que hablaban aparte los infantes de Carrión: «Mucho cunden las hazañas de este Cid Campeador, en casarnos con sus hijas ganaríamos los dos, pero vergüenza tenemos de decirlo porque no es el suyo buen linaje para condes de Carrión». A nadie se lo dijeron y así la cosa quedó. (...)

Glosario

1. **Vivar**: antigua población ubicada a 10 km de Burgos, España.

2. **Burgos**: ciudad española. Fue la capital del reino de Castilla desde 1073.

3. **Azores**: ave rapaz diurna.

4. **Corneja**: ave negra.

5. **Bienhadado**: afortunado, con suerte.

6. **Malsines**: personas que siembran desconfianza.

7. **Alcocer**: pueblo español perteneciente a la provincia de Badajoz.

8. **Valencia**: antigua ciudad española fundada por los romanos.

9. **Castilla**: meseta de la región central de la península ibérica. En el siglo IX, formó un condado. Desde 1305, formó un reino que, junto con Aragón, dominó España.

El Cid se reencuentra con Jimena y sus hijas.

86

Todos estos caballeros ya reciben a Minaya, a las damas, a las niñas, y a los que las acompañan. Mandó Mío Cid a aquellos servidores de su casa, que guarden bien el alcázar y las otras torres altas y que vigilen las puertas con su salidas y entradas. Manda traer a Babieca, poco ha que le ganara del rey moro de Sevilla en aquella gran batalla, aún no sabe Mío Cid, que en buena hora ciñó espada, si será buen corredor y si muy en seco para. A la puerta de Valencia donde bien a salvo estaba ante su mujer e hijas quería jugar las armas. Con grandes honras de todos son recibidas las damas, el obispo don Jerónimo el primero se adelanta, de su caballo se apea, a la capilla marchaba y con los que allí encontró, que preparados estaban, con sobrepelliz (10) vestida y con las cruces de plata, van a esperar a las damas y a aquel bueno de Minaya. Mío Cid el bienhadado tampoco se retrasaba: túnica de seda viste, muy crecida trae la barba, ya le ensillan a Babieca, muy bien que le enjaezaban, se monta en él Mío Cid y armas de palo tomaba. En el nombrado Babieca el Campeador cabalga, arranca a correr y dio una carrera tan rauda que todos los que le vieron maravillados estaban.

Desde aquel día Babieca fue famoso en toda España.

Al acabar la carrera ya Mío Cid descabalgó, y va donde su mujer y sus dos hijas estaban.

Al verle Doña Jimena, a los pies se le arrojaba:

«Merced Cid, que en buena hora fuiste a ceñirte la espada. Sacado me habéis, oh Cid, de muchas vergüenzas malas, aquí me tenéis, señor, vuestras hijas me acompañan, para Dios y para vos son buenas y bien criadas».

A la madre y a las hijas mucho el Cid las abrazaba y del gozo que tenían todos los cuatro lloraban.

Esas mesnadas (11) del Cid muy jubilosas estaban, jugaban a juegos de armas y tablados derribaban.

Oíd lo que dijo Rodrigo, que en buena hora ciñó espada:

«Vos, Doña Jimena mía, querida mujer y honrada, y las dos hijas que son mi corazón y mi alma en la ciudad de Valencia conmigo haced vuestra entrada, en esta hermosa heredad que para vos fue ganada». Allí la madre y las hijas las dos manos le besaban y en medio de grandes honras las tres en Valencia entraban.

Nuevas conquistas. El Cid envía más regalos para el rey. Los infantes de Carrión, que desean fortuna, piensan pedir la mano de las hijas del Cid.



«Esta merced os pedimos, a vos, el rey y señor: queremos, si esta demanda tiene vuestra aprobación, que nos pidáis a las hijas del Mío Cid Campeador, casar queremos con ellas, honra será de los dos».
 (...) A Alvar Fáñez de Minaya y a Bermúdez, a esos dos mensajeros de Ruy Díaz, el rey entonces llamó, y a un aposento cercano con ellos dos se apartó.
 «Minaya y Pedro Bermúdez, escuchad esta razón: Muy bien que me está sirviendo Mío Cid Campeador, y como él se lo merece le concederé perdón; que venga a verse conmigo, si gusta, vuestro señor. Otras novedades hay en esta mi corte, y son que don Diego y don Fernando, los infantes de Carrión con las hijas de Mío Cid quieren casarse los dos. Llevad vos este mensaje, que así os lo ruego yo, decídselo de mi parte al buen Cid Campeador. A honra lo habrá de tomar, que irá ganando en honor si por bodas emparenta con infantes de Carrión». Habla Minaya, a Bermúdez muy bien que le pareció: «Al Cid se lo rogarémos cual lo habéis mandado vos y después el Cid que haga lo que tenga por mejor». «Decid a Rodrigo Díaz en que en buenhora nació que en sitio que a él le convenga podremos vernos los dos y en el lugar que designe será nuestra reunión. En aquello que yo pueda ayudarle quiero yo». Los mensajeros del Cid al rey le dicen adiós, y Minaya con los suyos hacia Valencia marchó. Cuando supo que venían el buen Cid Campeador, a prisa monta a caballo, a recibirlos salió, sonreía Mío Cid y mucho los abrazó.
 Dijo Rodrigo: «Alvar Fáñez, Pedro Bermúdez, ¿sois vos? En pocas tierras se encuentran varones como estos dos. ¿Cuáles noticias me manda Don Alfonso, mi señor? ¿Está contento de mí? ¿No quiso aceptarme el don?». Dijo Minaya: «Lo acepta con alma y con corazón, muy satisfecho se queda y os vuelve a su favor».

Dijo Mío Cid entonces: «Gracias, gracias, Creador».

Y luego los mensajeros le transmiten la razón de que le rogaba Alfonso, rey de Castilla y León, que a sus hijas las casase con infantes de Carrión que con eso habrá de honrarse y de subir en honor; así lo aconseja el rey con el alma y corazón.

Cuando lo oyó Mío Cid, aquel buen Campeador un rato muy dilatado pensativo se quedó:

«Mucho le agradezco esto a Cristo, Nuestro Señor: echado fui de la tierra, me quitaron el honor, con gran trabajo gané esto que poseo yo.

Agradezco a Dios que el rey me haya vuelto a su favor y que me pida mis hijas para los dos de Carrión.

Minaya, Pedro Bermúdez, decidme vosotros dos de estas bodas proyectadas cuál sea vuestra opinión». «A nosotros nos parece lo que os parezca a vos».

Dijo el Cid: «De gran linaje vienen esos de Carrión andan siempre con la corte, muy orgullosos que son, estas bodas, en verdad, no me gustarían, no, pero si el rey lo aconseja, él que vale más que nos, bien podemos en secreto discutir esa cuestión, y que Dios el de los cielos nos inspire lo mejor».

(...)

Anónimo. *Poema del Mío Cid*, versión de Pedro Salinas. Caracas, Fundación editorial el Perro y la Rana, 2007.

Glosario

10. Sobrepelliz: vestidura blanca con mangas muy anchas que llevan sobre la sotana los eclesiásticos y los legos que sirven en las funciones de iglesia.

11. Mesnadas: grupo de gente armada que antiguamente servía bajo el mando de un rey o caballero principal.

Un alto en el camino: para comprender la lectura

1. Respondan las siguientes preguntas.

- ¿A qué le atribuye el Cid su desgracia? ¿Cómo reacciona ante ella?
- ¿Cuál es la actitud de los burgaleses ante el destierro del héroe? ¿Qué personaje le explica al Cid la actitud del pueblo? ¿Por qué lo hace este personaje?
- ¿Cuál es la actitud del rey en el cantar primero y cómo cambia hacia el final de la selección? ¿Qué acciones señalan el cambio en relación con el Cid?

2. ¿Qué características tiene el Cid como padre y esposo? Transcriban y expliquen una cita para justificar la respuesta. Tengan en cuenta los momentos de despedida y de reencuentro entre el héroe y su familia en los fragmentos seleccionados.

3. Comparen la actitud del rey con Rodrigo como su vasallo y la actitud de este último con sus hombres. Señalen similitudes y diferencias.





RECURSOS QUE SUMAN

El contraste

Es un recurso típico de la épica. Figura en el relato y también en la estructura del verso.

En el relato, el contraste aparece con personajes antagónicos, organizados en pares o tríos que se oponen (por ejemplo: los infantes de Carrión son el par antagónico de los hombres del Cid, como veremos).

En el verso, también aparece el contraste, esta vez, a partir de repeticiones con valor dicotómico (por ejemplo: «¡Qué buen vasallo sería si tuviese buen señor!»).

Este recurso permite crear tensión dramática, y, a través de este juego de oposiciones, algunos pasajes de la obra remiten a otros, lo que contribuye a dar una sensación de coherencia.

- Busquen en el texto más ejemplos de contraste. Cópíenlos y señalen para qué se utiliza el recurso.

Notas al margen

El cantar de gesta

El cantar de gesta o poesía épica tiene sus raíces en la épica germánica. Este género floreció a fines del siglo XI en Francia y, desde allí, se extendió por Europa occidental.

El cantar de gesta es una poesía narrativa de tipo tradicional en la que se narran las hazañas legendarias de los antepasados, las victorias de un pueblo, o las guerras contra vecinos u opresores. El conjunto de poemas épicos de un país forman su epopeya.

Esta poesía heroica abarca obras tan diversas como los poemas griegos *La Ilíada* y *La Odisea*, el asiático *Gilgamesh*, el germánico *Hildebrand*, el anglosajón *Beowulf*, los *Edda* escandinavos, el francés *Cantar de Roldán* y el castellano *Cantar del Mío Cid*.

Rasgos del cantar de gesta

A pesar de la diversidad de estos cantares, toda poesía heroica comparte ciertos rasgos característicos que el investigador Cecil M. Bowra enumeró del siguiente modo:

- **Se trata de una poesía centrada en la figura de un héroe:** a través de esta, se exaltan las características positivas más valoradas por una comunidad (valentía, ingenio, fuerza, astucia). El héroe representa el afán de superación de los hombres.

- **Es una poesía de acción:** el héroe muestra sus virtudes a través de sus actos, los hombres actúan según principios comprensibles, y el héroe es admirado porque busca el honor a través del riesgo.

- **La narración tiende a ser objetiva y de carácter realista:** no hay una introspección psicológica de los personajes, y sus acciones no transcurren en ámbitos fantásticos, sino en escenarios cotidianos para el público (poblados, monasterios, bosques, castillos, etcétera).

- **La narración tiene un desarrollo lineal y mantiene el principio de la unidad de acción:** los acontecimientos suceden de forma progresiva, sin saltos temporales y sin digresiones.

- **Su unidad de composición es el verso:** la extensión de estos versos puede ser muy variada. Esto se relaciona con la génesis oral de este tipo de poesía.

- **Los cantares remiten a una edad heroica:** los hechos narrados se ubican en un pasado remoto en el que la comunidad habría alcanzado su máxima gloria. Este tiempo postula un modelo por alcanzar, y es motivo de orgullo y de afirmación de una identidad cultural.

De la historia a la literatura

El cantar de gesta tiene un fondo histórico cierto. Sin embargo, su fidelidad a la exactitud histórica presenta matices que van desde aquellos cantares que son una crónica rimada hasta aquellos otros que parecen una obra de pura ficción. Por lo general, cuanto más remoto es el asunto de una gesta, más se aparta de la realidad histórica; mientras que cuando relata hechos sucedidos en un pasado próximo, la fidelidad a lo que realmente acaeció es mayor. Lo mismo sucede respecto del espacio donde ocurrieron los eventos: cuando el poema épico transcurre en las tierras de los acontecimientos, suele mantener datos geográficos y sociales más fieles a la realidad.

El Cid: personaje histórico

El *Cantar del Mío Cid* está basado en la parte final de la vida del personaje histórico Rodrigo Ruy Díaz de Vivar, el Cid Campeador, quien vivió entre 1043 y 1099. Los árabes lo apodaron con respeto "Mío Cid", que significa 'mi señor'. Fue un hábil guerrero que comenzó su carrera como servidor del rey Sancho II de Castilla y luego de Alfonso IV, rey de León y Castilla, con quien tuvo una relación turbulenta: el Cid fue desterrado en dos oportunidades. Peleó al servicio del rey moro de Zaragoza y con su propio ejército conquistó Valencia. Su maestría en el combate fue fundamental para contener la invasión árabe de finales del siglo XI.

En el siglo VIII, en la Península Ibérica, que estaba organizada en pequeños reinos cristianos, se inició la invasión de los musulmanes. Por este hecho, los reinos cristianos tuvieron que retroceder hacia el norte, y el resto de la península quedó en manos de los invasores, quienes establecieron su emirato en la región de Córdoba. En los primeros años del siglo XI, el emirato se disolvió en un conjunto de pequeños reinos independientes llamados taifas.

Sin embargo, en el siglo X, se fortalecieron los reinos cristianos de León y Castilla y, hacia el siglo XI, el poder de los moros se había debilitado, lo que promovió el inicio de la reconquista de los territorios perdidos en manos musulmanas. Desde una perspectiva más amplia, en el siglo XI, comenzó la expansión de la sociedad europea occidental, cuyo momento cumbre sería la primera cruzada.

El Cid: héroe literario

La elaboración poética de la vida del Cid, su transformación de personaje histórico a héroe épico, es un proceso que va desde los últimos años del siglo XI hasta fines del siglo XII. Al final de su vida, el Cid era considerado un **héroe**, y es probable que ya en esa época circularan leyendas sobre sus hazañas. No obstante, el *Cantar del Mío Cid* se fue transmitiendo en diversas versiones y refundiciones orales, por lo cual se desconoce su fecha de composición. Las hipótesis más plausibles sitúan esta fecha entre 1140 y 1207, año que figura en la versión escrita que se conserva del poema, conocida como "el Códice de Vivar", manuscrito juglaresco del siglo XIV que transcribe una copia que firmó el amanuense Per Abbat en 1207.

Cultura oral y cultura escrita

En la primera mitad del siglo XIII, comienzan a producirse nuevas relaciones entre lo escrito y lo oral, y la práctica del juglar —explicada en el capítulo IV del manual— se superpone al desarrollo de la cultura escrita. Así, empiezan a ponerse por escrito los cantares de gesta. En este pasaje de la oralidad a la escritura, la historia se simplifica poéticamente para destacar los conflictos esenciales y se prosifica el discurso poético.

Sin embargo, se mantienen rasgos de oralidad en el modo de composición del relato: por ejemplo, la historia articulada a partir de grandes episodios previsibles (la partida, el viaje, las pruebas, el retorno), armados a través de motivos narrativos (unidades narrativas menores y estereotípicas, como las descripciones de los atuendos de los guerreros, las escenas de batalla, la relación entre el héroe y el rey, etcétera). Otros rasgos de oralidad serán la versificación, las frases cristalizadas, los personajes particulares, etcétera.

A mitad de camino: para analizar la lectura

1. Caractericen al Cid como héroe épico.

a. ¿Qué valores heroicos posee y cómo se manifiestan en los fragmentos leídos? Justifiquen con ejemplos.

2. Señalen quiénes son los personajes principales de la mesnada del Cid y describan la relación que mantienen con él. ¿Qué valores poseen?

3. Relean la despedida entre el Cid y Jimena.

a. ¿Qué papel desempeña la mujer del Cid, Jimena, en relación con el tema del honor?



El caballero medieval

•• En los manuscritos de la época, primeras expresiones de una cultura escrita, se pueden observar las imágenes de los caballeros medievales, vasallos de diversos reyes. En este caso, vemos los atributos típicos: el yelmo, la espada, el caballo y el penacho.

EN CARTEL



Beowulf

La épica del libro
a la pantalla.

Director: Robert Zemeckis

Estreno: 2007

Género: fantasía épica

Basada en: Beowulf

Este es el período de las invasiones bárbaras: durante el siglo V, tras la retirada de los romanos, tribus germánicas provenientes de Dinamarca y del sur de Suecia fueron ocupando Inglaterra.

En esta película de animación, el héroe debe vencer al monstruo Grendel, un ogro gigantesco, y luego a su madre, quien pretende vengar a su hijo.

Estructura y trama argumental del *Cantar del Mío Cid*

El poema está organizado en tres cantares de una extensión semejante; cada uno correspondería a una actuación juglaresca de dos horas de duración. El crítico español Ramón Menéndez Pidal les puso estos títulos para indicar el contenido narrativo de cada uno:

- “Cantar del destierro” al primer cantar.
- “Cantar de las bodas” al segundo cantar.
- “Cantar de la afrenta de Corpes” al tercer cantar.

La estructura argumental de la obra sigue dos líneas: la primera comienza con el destierro del héroe y las victorias de Rodrigo en tierras de moros, que le permiten conseguir fortuna y consolidar un ejército. Esta línea argumental culmina con la conquista de Valencia, el reencuentro con su familia y la reconciliación con el rey. El tema central de esta parte es la **relación entre señor y vasallo**.

La segunda línea narrativa comienza con las bodas de sus hijas con los infantes de Carrión, miembros de la alta nobleza, enemiga del Cid —quien pertenece a la baja nobleza rural—. Los infantes revelan su naturaleza de cobardes y, ante tal deshonra, planean vengarse del Cid y maltratar a sus hijas. Luego de este ultraje, el Cid reclama justicia al rey, quien convoca a un juicio que culmina con unos duelos donde los infantes son vencidos y deshonrados. Las hijas del Cid consiguen nuevos esposos que les reportan mejor nivel económico y social. Los temas centrales son la **alta y la baja nobleza**.

ESTRUCTURA BÁSICA	PRIMER CANTAR	SEGUNDO CANTAR	TERCER CANTAR
Situación inicial	Destierro del Cid. Héroe deshonrado.	Prueba principal (toma de Valencia).	Honra afrentada (afrenta de Corpes).
Conflicto	Pruebas que atraviesa para recuperar su honor (primeras victorias).	Reunión con la familia y perdón del rey (recuperación del honor, glorificación del héroe).	Cortes de Toledo (comienza la reparación de la honra del héroe).
Resolución (o situación final)	Liberación del conde de Barcelona.	Bodas de las hijas del Cid.	Duelos en Carrión y boda final (glorificación final del Cid, reconocimiento de la comunidad).

El honor como tema central

Ambas líneas narrativas, sin embargo, tratan un proceso de pérdida y recuperación del honor:

- **En el primer caso**, del honor relacionado con el espacio público, los bienes materiales y el prestigio social.
- **En el segundo caso**, la pérdida y recuperación de la honra; el honor entendido desde una dimensión moral y personal.

Estas líneas se entrelazan desde el comienzo, ya que el tema de las bodas se plantea durante la despedida del Cid de su familia, antes de iniciar el destierro.

La construcción del héroe en el *Cantar del Mío Cid*

En 1913, Menéndez Pidal afirmaba que el componente fundamental del carácter del Cid poético es la medida. La medida es una virtud retórica, de la palabra, pero en el Cid se extiende a su comportamiento, que revela un carácter sensato. Ni en los peores momentos, como en su destierro, pierde la compostura.

Esa medida, aplicada a la acción, se convierte en prudencia y destreza mental, y lo distingue también de la mayoría de los héroes épicos. En el Cid, la fortaleza no es simple fortaleza física, sino moral y mental; la sabiduría aplicada a la esfera familiar y personal implica la responsabilidad hacia la honra y el bienestar de su mujer y sus hijas, cifrada en el logro de buenos matrimonios, y de sus hombres, expresada en la distribución de la riqueza. En este sentido, no entiende la ganancia como algo personal, sino colectivo: el éxito del Cid siempre se comparte.

A diferencia de otros héroes épicos, el Cid lucha contra un mal de dimensiones humanas (los infantes de Carrión), y su heroísmo también presenta estas dimensiones. No trama una venganza sangrienta contra los infantes ni se rebela contra el rey durante su destierro: su heroísmo se manifiesta en la lealtad, la generosidad y la legalidad. Por eso, la restitución de su honor se dará por medios jurídicos: el rey Alfonso X convoca las cortes de Toledo para reparar la afrenta hacia el héroe de Castilla.

El Cid no es un héroe imposible para su auditorio medieval, sino verosímil, y se convierte así en un modelo al que se podría imitar.

Recursos estilísticos

En el *Cantar del Mío Cid* podemos encontrar los siguientes recursos:

- **Versificación:** en el caso de este cantar, se utiliza la típica versificación de la épica hispánica, el anisotilabismo: la regularidad de los versos no está dada por el número de sílabas, sino por patrones melódicos para la recitación del juglar.
- **Uso de fórmulas:** se trata de grupos de palabras que se repiten de forma regular para expresar una idea. Este sistema de fórmulas funcionaba como recurso mnemotécnico para el cantor, y, al estar asociadas a temas concretos, como la descripción de batallas, facilitaban al auditorio la comprensión del relato. Los epítetos —analizados en el capítulo II del manual— son un caso destacado de la fórmula épica.
- **Geminaciones de personajes:** remiten a pares o tríos de personajes o situaciones que aparecen en el poema. Por ejemplo, el par infantes de Carrión contrasta con el par Elvira y Sol; o, en el tercer cantar, el duelo de los tres de Carrión con los tres hombres del Cid.
- **Cambio del foco:** es otro rastro de oralidad en el poema, que consiste en que un mismo evento se cuente primero desde la perspectiva del narrador y luego desde el punto de vista de un personaje (en estilo directo). Esto produce fenómenos de repetición, que ya mencionamos.
- **Selección de frases físicas:** inducen a la gestualidad del intérprete, ya que son frases como «besar la mano», «arrodillarse», «llorar», etcétera.
- **Marcas deícticas:** son palabras que remiten a un aquí y ahora de lo narrado; frases mediante las cuales el juglar apela al público o introduce un parlamento. Por ejemplo: «Ved aquí a Doña Jimena...».

Un alto en el camino: para analizar la lectura

1. Reconozcan, en la selección del poema épico, una marca de oralidad y tres recursos estilísticos que caracterizan la poesía épica.

2. ¿Cuál es la reacción del Cid ante el pedido de mano de sus hijas? ¿Por qué piensan que tiene esta reacción?

3. Busquen información sobre las relaciones de vasallaje en la Edad Media.

- a. Expliquen qué era el vasallaje y cómo era la relación señor-vasallo.
- b. Extraigan dos ejemplos de vasallaje de los fragmentos leídos del *Cantar del Mío Cid*. Luego, interprétenlos.

Notas al margen

El Eternauta

Héctor Germán Oesterheld

Francisco Solano López

Las siguientes páginas pertenecen a la primera parte de la historieta El Eternauta, con guión de Héctor Oesterheld y dibujos de Francisco Solano López. En esta historia, durante la madrugada, un guionista de historietas ve aparecer frente al escritorio de su cuarto solitario a un hombre que se materializa de la nada: el Eternauta, viajero de la eternidad.



•• El guionista de historietas mira absorto al extraño hombre y solo atina a comenzar una serie de preguntas para saber quién es.



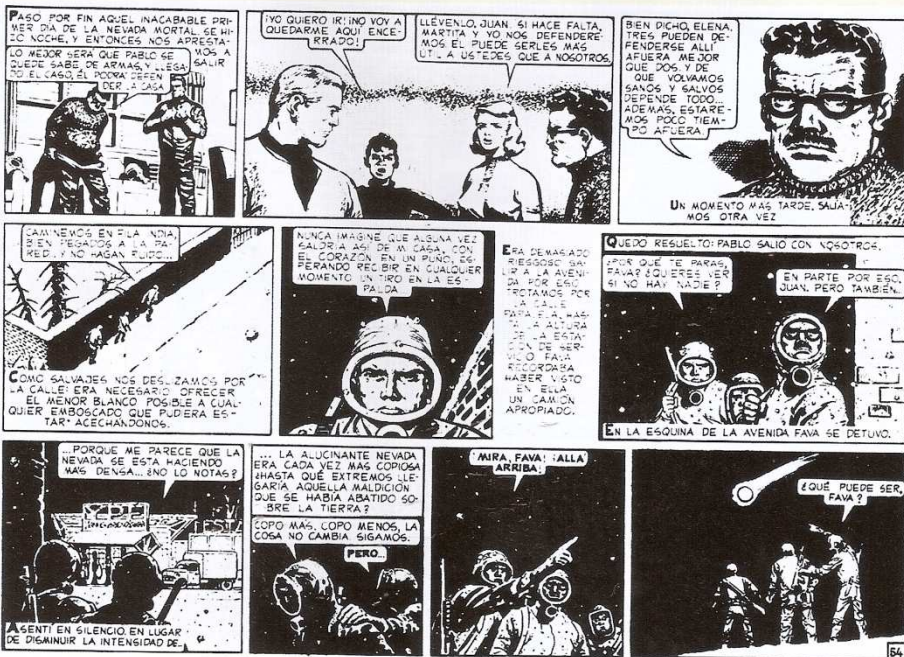
•• Un ruido de choque de autos. Se corta la luz. De pronto, la ciudad enmudece. No se oye nada, y los amigos se acercan a la ventana.



•• Pelsky muere por la nevada. Los amigos se organizan. Encuentran a Pablo. Un sobreviviente asesina a Lucas.



•• Víctimas de una invasión: Pablo queda solo en el camión y es atacado; Favalli y Salvo vuelven a casa solos y sin el camión.





Glosario

1. **Krushchev, Nikita (1894-1971):** dirigente de la Unión Soviética entre 1953 y 1964. En 1957, aprueba la puesta en órbita del satélite soviético *Sputnik I*.

2. **Peregrino:** persona que anda por tierras extrañas.
3. **Contador Geiger:** instrumento que permite medir la radiactividad de un objeto o lugar.

4. **Armstrong, Louis (1901-1971):** trompetista y cantante estadounidense de jazz, muy escuchado en la década en que se realiza la historieta *El Eternauta*.

5. **Agarrotarse:** quedarse rígido o inmóvil por efecto del frío o por otra causa. En este caso, acción vinculada con la nevada mortal y la helada consiguiente en el relato.

Un alto en el camino: para comprender la lectura

1. ¿Cuál es el primer elemento extraño que aparece en el relato? ¿Cómo es? ¿Qué efectos provoca?

2. Caractericen al narrador de la historia.

a. ¿Cómo se lo describe?

b. ¿Cómo reacciona frente a la aparición de Juan Salvo, el Eternauta?

3. Establezcan la relación entre la nevada y la invasión extraterrestre. ¿Qué medidas toman los humanos para defenderse?

4. ¿Qué habilidades o conocimientos de los personajes pueden ser ventajosos para la situación en la que se encuentran?



RECURSOS QUE SUMAN

Metonimia e imagen

La **metonimia** es una figura retórica que consiste en la sustitución de un término por otro, que presenta con el primero una relación de contigüidad espacial, temporal o causal. En la historieta es un recurso fundamental, ya que nos permite deducir, a partir de rasgos físicos, gestos o formas de vestir, características de la personalidad de un personaje. A veces, los rasgos morales se expresan en rasgos físicos.

- Caractericen a los personajes de *El Eternauta* a partir de sus rasgos físicos: ¿qué datos nos ofrecen estos rasgos sobre su personalidad?

La historieta

Se llama **historieta** o **cómic** a una serie de dibujos que constituyen un relato, con texto o sin él. Es una forma de narración gráfica que se basa en la idea de secuencia: la relación entre una imagen y otra es el principio constructor de la historia.

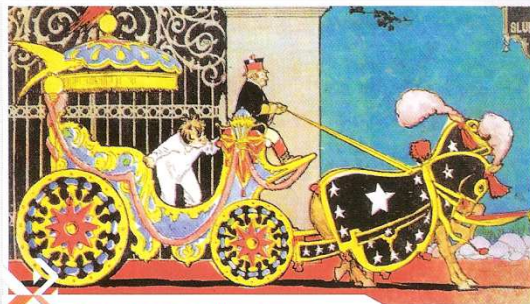
Las historietas suelen realizarse sobre papel o en forma digital (*e-comic*, *web-comics* y similares), y pueden tener la extensión de una tira en la prensa, una página completa, una revista o un libro (álbum, novela gráfica). Han sido cultivadas en casi todos los países y abordan multitud de géneros. Al profesional o aficionado que confecciona el guión, la dibuja o la colorea se lo conoce como **historietista**.

Palabra e imagen

En la historieta, el texto no es esencial, pero suele estar presente en diversos modos. Por un lado, las palabras dichas por los personajes se recogen con frecuencia en los **globos**. Estos pueden variar de tamaño y de forma para expresar tonos y emociones. Luego, los **bocadillos** sirven para incorporar una narración de los sucesos; suelen ir colocados en la esquina superior izquierda. Por último, las **onomatopeyas** representan sonidos mediante grupos de letras.

Además, toda historieta es una narración gráfica, desarrollada mediante una concatenación de dibujos, de tal forma que cada **cuadro** o **viñeta** debe estar relacionado de algún modo con el anterior y con el siguiente.

En el plano visual, para dinamizar la narración, la historieta usa **recursos estéticos** como variaciones del ángulo, encuadre y planos, que ha tomado del cine. También son recursos expresivos importantes el uso de la luz y el color, la forma, el tamaño y el tipo de marco.



Little Nemo in Slumberland

Autor: Winsor McCay

Fecha: 1905

Publicado en: *New York Herald*

•• En cada historieta, Nemo se sumergía en el mundo de los sueños, vivía extrañas aventuras y despertaba de golpe, cayendo de la cama.



Krazy Kat

Autor: George Herriman

Fecha: 1913

Publicado en: *New York Evening Journal*

•• Un extraño triángulo amoroso entre un gato, un ratón y una perra dispara *gags* surrealistas en una corta tira cómica y extrañamente rápida.

Primeras y últimas viñetas

El comienzo de la historieta, que algunos consideran el *noveno arte*, está relacionado con el desarrollo de los medios masivos de comunicación, en particular, con la prensa. Desde los diarios, evolucionará primero en Europa (principalmente, en Italia y Francia) y luego en los Estados Unidos.

Sus inicios se vinculan con la caricatura pero, hacia 1929, domina la escena el grafismo de carácter realista. En 1938, en los Estados Unidos, comienzan a aparecer los *comic-books* protagonizados por superhéroes. Después de la Segunda Guerra Mundial, otros países como la Argentina, Bélgica y el Japón ingresan al mercado de la historieta e introducen numerosas innovaciones en el género. A partir de 1988, el Japón dominará la producción de cómics en su vertiente local, el *manga*, gracias al éxito de sus versiones en dibujos animados para el cine y la televisión (*anime*). La relación entre el cómic y los medios masivos (primero, a través del diario como medio de difusión, y luego, mediante adaptaciones de historietas al cine, la televisión, los videojuegos y también internet) será fundamental para su evolución y desarrollo.

La historieta en la Argentina

La historieta argentina es la de mayor desarrollo en Latinoamérica. Sus orígenes se remontan a finales del siglo XIX, en la revista *Caras y Caretas*, donde aparecieron los primeros relatos ilustrados. Esta, considerada una revista de cultura popular, fue precursora al incorporar caricaturas e historietas humorísticas.

En 1928, se producen dos sucesos en la historieta argentina: en primer lugar, se lanza la revista *Tony* que, durante setenta años, incluirá en sus páginas historietas de aventuras. Luego, aparece por primera vez un indio que dará que hablar: Patoruzú. Sus aventuras en la pampa y en la ciudad serán un éxito durante décadas.

Entre 1940 y 1960, la historieta alcanza su máximo desarrollo con exponentes como Héctor G. Oesterheld, Alberto Breccia, Quino, Hugo Pratt y Francisco Solano López, quienes introdujeron innovaciones formales y reformularon las convenciones del género y le otorgaron a la historieta argentina características propias. De esta época son historietas y tiras inolvidables como *Mafalda*, *El Eternauta* y *Corto Maltés*.

En los años 70, la producción de historietas se detuvo, y muchos de los historietistas y dibujantes siguieron escribiendo cómics desde el exilio, después de la dictadura militar.

Sin embargo, en 1984, se edita el primer número de una publicación que reavivaría la producción local: la revista *Fierro*. Con el lema "Historietas para sobrevivientes", el *staff* de la revista, dirigida por Juan Sasturain, supo recuperar lo mejor de la producción historietística nacional mediante dibujantes y guionistas como Enrique Breccia, El Tomi, Roberto Fontanarrosa y Carlos Nine. En 1992, concluyó la primera época de la revista, que surgió nuevamente en 2005 para iniciar su segunda etapa.



A mitad de camino: para analizar la lectura

1. Relean los fragmentos de *El Eternauta* y analicen.

a. ¿Hay globos de diálogo o de pensamiento? ¿Cómo se utilizan?

b. ¿Qué tipografía se usa? ¿Se emplean distintos tipos con valores diferentes, o en diversos contextos, para agregar sentido a lo que se dice?

c. ¿Qué diferencias existen entre los textos que figuran en los globos y los que aparecen en recuadros o sueltos en cada viñeta? ¿Corresponden a distintas voces?

2. Elijan una viñeta cuyo enfoque les parezca cinematográfico.

a. ¿Cómo justificarían su elección?

b. ¿De qué tipo de escena se trataría en la película?



Notas al margen

La ciencia ficción

EN CARTEL

Blade Runner
La ciencia ficción, del libro
a la pantalla



Director: Ridley Scott
Estreno: 1982
Género: Ciencia ficción
Basada en: la novela de Philip
Dick. ¿Sueñan los androides con
ovejas eléctricas?

Clásico de la ciencia ficción y precursor del subgénero **cyberpunk**, este film transcurre en una versión distópica de Los Ángeles, Estados Unidos, durante 2019. El protagonista es un 'Blade Runner', un policía que se especializa en eliminar 'replicantes'—clones humanos que se utilizan como esclavos en las colonias exteriores de la Tierra—, quien sale de su retiro para atrapar a seis de estos androides.

El relato de **ciencia ficción** tiene un carácter fantástico, está ubicado en un momento remoto, con una base científica perfectamente identificable, y presenta un lugar y una cultura determinados. Sus motivos literarios anticipan el futuro de esta cultura para imaginar qué consecuencias podrían tener los desarrollos tecnológicos en la sociedad.

De este modo, la ciencia ficción imagina nuestro futuro a partir del **desarrollo científico y tecnológico** del presente. En la actualidad, este género no se refiere solamente a la literatura, sino que abarca diversos tipos de arte, como los cómics, el cine, los radioteatros y los videojuegos.

Avances científicos como la teoría de la evolución de Darwin, la llegada del hombre a la luna y la genética abrieron nuevas perspectivas de espacio y tiempo, y modificaron nuestra percepción. Pero, sobre todo, establecieron la idea de cambio, la comprensión de que evolucionamos de la nada y que podemos seguir haciéndolo hasta el infinito. La ciencia ficción reflexiona sobre estos cambios y sus consecuencias: el impacto que producen en el hombre y el mundo.

Temas de la ciencia ficción

Los temas que desarrollan estos relatos son los siguientes:

- **Utopías y distopías:** el primer término se refiere a la representación de un mundo idealizado y alternativo, y funciona como crítica del mundo realmente existente. En la distopía, que es su antónimo, la realidad transcurre en términos opuestos a los de una sociedad ideal, y se analiza la cara pesadillesca de una realidad imaginaria.
- **Inteligencia artificial, robots y cyborgs:** se problematiza la interacción entre el hombre y la máquina, y los límites que los separan.
- **Crítica política y social:** se trata de la denuncia de estados totalitarios, la colonización de otras galaxias o de la Tierra a manos de extraterrestres, las armas de destrucción masiva, la manipulación de los medios masivos de comunicación.
- **Viajes espaciales y temporales:** exploración de otros mundos, realidades paralelas y realidades virtuales.
- **Ingeniería genética:** manipulaciones, mutaciones y experimentos.
- **Elementos de parapsicología:** telepatía, empatía y premoniciones.

Notas al margen

Breve historia de la ciencia ficción

El nacimiento de la ciencia ficción como género, con características y temas propios, se da en el siglo XIX con obras como *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley; *La máquina del tiempo* (1895), de H. G. Wells; y las historias de Julio Verne. En el siglo XX, los relatos de ciencia ficción comienzan a tener una circulación masiva. Durante este siglo, existen dos etapas diferentes. En primer lugar, una marcada por la Primera y la Segunda Guerra Mundial, con textos como *Un mundo feliz* (1932), de Aldous Huxley; y *1984* (1945), de George Orwell. Como segunda etapa, desde mediados de siglo, los escritores Isaac Asimov y J. G. Ballard exploran la biología y la realidad virtual.

Un campo de batalla moderno: *El Eternauta*

En el número uno de la revista *Hora Cero, Suplemento Semanal*, de 1957, se publicaba "Una cita con el futuro: *El Eternauta*, memorias de un navegante del porvenir". Este es el título completo con que Héctor Germán Oesterheld presentaba su guión, ilustrado por Francisco Solano López.

Poco tiempo antes, en 1955, había sido derrocado el general Juan Domingo Perón, quien llevaba adelante su segunda presidencia. A partir del golpe, se estableció una dictadura militar y, con ella, un fuerte mecanismo de represión y censura hacia todo lo relacionado con el peronismo. En el período durante el cual se publicó la primera parte de *El Eternauta*, se realizaron elecciones en las cuales el peronismo fue proscripto.

La historieta de Oesterheld y Solano López se publicó hasta el número 106 del *Suplemento Semanal*, en 1959. Más tarde, Oesterheld continuaría la historia con una segunda y una tercera parte, que se van alejando de la primera versión a medida que el autor radicaliza su visión política.

La llegada del Eternauta

El Eternauta se considera la obra cumbre de la ciencia ficción argentina y narra una invasión extraterrestre en la cual los humanos sobrevivientes se organizan en un plan de resistencia ante las fuerzas invasoras, compuestas por diferentes seres que pertenecen a distintos planetas y fueron esclavizados por los Ellos, una raza que mantiene un rígido control a través de distintas invenciones tecnológicas.

Juan Salvo entra en una nave enemiga y acciona una máquina del tiempo que lo saca de esa realidad. Así comienza su travesía como el Eternauta, tratando de volver a la Tierra y encontrar a su familia. En uno de estos viajes, llega a Buenos Aires, a la casa de Oesterheld, quien se incluye a sí mismo como personaje. Su rol será dar a conocer la historia que le cuenta el Eternauta para tratar de evitar la invasión de los Ellos, que se producirá en 1963, seis años más tarde.

El héroe colectivo

La lucha tecnológica por el poder y el intento de subordinar a los seres humanos es el nudo central de *El Eternauta*. Pero también el valor de la solidaridad y el esfuerzo conjunto para superar las dificultades.

En el prólogo de *El Eternauta*, Oesterheld menciona la falta de un héroe central: en efecto, no hay un héroe solitario, sino muchos héroes: un héroe colectivo, de grupo. Las acciones más heroicas no son aquellas que le permiten a este grupo ganar una batalla, sino las que muestran la humanidad de los personajes, su compromiso ético con el mundo y los seres vivos (incluyendo a los invasores). Los protagonistas de esta historia no tienen superpoderes, no son superhéroes. Si bien los principales antagonistas de este héroe colectivo son los Ellos —un ente invisible, sin integridad física y que resulta indestructible—, es la superación de sus propias limitaciones lo que eleva a la categoría de héroes a los protagonistas: la capacidad de hacerse responsables de su destino. Estas situaciones los obligan a tomar decisiones radicales y a asumir las consecuencias de estas.

Un alto en el camino: para analizar la lectura

1. ¿Qué temas y características de la ciencia ficción se trabajan en el fragmento leído? Justifiquen con ejemplos tomados del texto.

2. ¿Qué escenas de la selección de *El Eternauta* nos muestran el esfuerzo conjunto frente a la invasión? Señalen dos momentos y, luego, vincúlenlos con la noción de *héroe colectivo*.

3. Señalen un momento en el que el Eternauta se enfrente a una situación límite.

a. ¿Qué decisión toma frente a esta?

b. ¿Qué posibles consecuencias deberá asumir?



Notas al margen



BIOGRAFÍA EN ESPEJO

El problema de la autoría del Cid

En el capítulo IV, se revisaron los temas relacionados con los juglares, los clérigos y la autoría.

Esta cuestión se entrelaza con el problema de la autoría del *Cantar del Mío Cid*. Hubo quienes postularon una autoría netamente juglaresca; otros, una erudita, de clerecía.

Enfocados en la perspectiva de la polémica entre clérigos y juglares, en el caso específico del poema conservado, la crítica literaria suele sostener que se trata de una puesta por escrito de un poema oral previo y no de un caso de redacción escrita original. Esta puesta en texto supone una serie de operaciones de condensación de elementos orales y escritos que no pueden entenderse como una simple transposición de un canal a otro. Por esto, algunos autores afirman que pueden haber intervenido dos personas —un juglar y un clérigo— o una —un juglar letrado o un clérigo versado en cultura popular—.

Volver a casa

El Cid es desterrado por el rey; este exilio marca el comienzo de sus aventuras. De la misma manera, Juan Salvo es expulsado de su universo seguro y debe iniciar un largo camino, primero, por una Buenos Aires invadida y fantasmal, y luego, por los infinitos senderos del tiempo. En ambos casos, el objetivo es el retorno. Pero el final se bifurca de la épica a la modernidad: de la gloria del Cid y el restablecimiento del orden al desencanto del Eternauta, que no puede volver al punto de origen. A continuación, encontrarán actividades para profundizar las relaciones entre los textos.

1 Un punto central de los héroes es la forma que tienen de reaccionar en los momentos de adversidad. **a.** Analicen la reacción del Cid ante el destierro. **b.** Expliquen la de Juan Salvo y sus amigos ante los primeros indicios de la invasión. **c.** Comparen ambas reacciones.

2 Dice Oesterheld en el prólogo de *El Eternauta*: «Siempre me fascinó la idea del *Robinson Crusoe*. (...) *El Eternauta*, inicialmente, fue mi versión del *Robinson*. La soledad del hombre, rodeado, preso, no ya por el mar, sino por la muerte. Tampoco el hombre solo de *Robinson*, sino el hombre con familia, con amigos. Por eso la partida de truco, por eso la pequeña familia que duerme en el chalet de Vicente López, ajena a la invasión que se viene». Y en la historieta, el narrador afirma: «Éramos Robinsones que, en lugar de quedar atrapados en una isla, estábamos aislados en nuestra propia casa. No nos rodeaba el océano, pero sí la muerte». **a.** Investiguen el argumento de *Robinson Crusoe*, de Daniel Defoe, y relaciónenlo con el contraste que marca Oesterheld entre héroe individual y héroe colectivo. **b.** ¿Cómo es el aislamiento del Cid en su destierro en comparación con el de Juan Salvo y su familia?

3 En los dos textos leídos en este capítulo, los héroes poseen una esposa: Jimena y Elena. Cada una resulta fundamental a su modo para la trama de los relatos. Observen: **a.** ¿Qué rol cumplen en cada caso? **b.** ¿Qué situaciones les plantean a los héroes en relación con la ética y el amor? **c.** ¿Qué rasgos heroicos destacan con su aparición?

4 Mencionamos que los héroes condensan los valores de una sociedad y que, por eso, se proponen como modelos por seguir. Tanto en el *Cantar del Mío Cid* como en *El Eternauta*, podría decirse que sus protagonistas son héroes para las sociedades y los tiempos en que se desarrollan ambas historias. **a.** ¿Qué valores presentan el Cid y el Eternauta? Señalen con citas cómo aparecen estos valores. **b.** ¿Qué diferencias encuentran, en términos generales, entre las sociedades de cada obra? **c.** Seleccionen un momento de los relatos para ejemplificar la heroicidad de cada uno.

5 En los narradores de ambos textos, podemos encontrar rastros de la oralidad: en el cantar, las marcas de un juglar que fue intérprete de las aventuras del Cid para un público. En *El Eternauta*, el narrador es oral porque Juan Salvo le cuenta a Oesterheld la historia, y este nos la cuenta a nosotros, los lectores, a través de su historieta. Rastreen en los textos las apariciones de los narradores, y analicen cuándo intervienen y cómo evalúan el relato.

6 A la Edad Media se la ha llamado "la civilización de los gestos". El historiador Jacques Le Goff afirma: «Sabemos que los gestos de una sociedad constituyen un lenguaje, y, como tal, la gestualidad está codificada y controlada por instancias ideológicas y políticas de la sociedad». Le Goff, Jacques. *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*. Barcelona, Gedisa, 1994. **a.** Analicen los gestos que se describen en el *Cantar del Mío Cid* según estos criterios: quiénes los usan, en qué consisten, en qué situaciones se utilizan y qué función cumplen. **b.** La historieta también utiliza el gesto como medio de expresión de la interioridad de un personaje. Observen los gestos que hacen los personajes de *El Eternauta* y desarróllenlos con las categorías antes propuestas.

7 Revisen las características del héroe trágico que analizamos en el capítulo III y construyan un cuadro comparativo de semejanzas y diferencias entre el héroe trágico, el héroe épico y el héroe moderno. Busquen otros ejemplos para cada uno.

8 Joseph Campbell, historiador estadounidense, reflexiona sobre el héroe de hoy y afirma: «[en el pasado] todo el significado estaba en el grupo, en las grandes formas anónimas, no en la expresión individual propia; hoy no existe ningún significado en el grupo ni en el mundo; todo está en el individuo. El individuo no sabe hacia dónde se dirige, tampoco sabe lo que lo empuja». Campbell, Joseph. *El héroe de las mil caras*, México, FCE, 1972. Discutan esta cita y confronten esta postura con los textos leídos en este capítulo.

9 Realicen una publicidad gráfica para una revista. El objetivo es que el Cid gane el favor del pueblo, sea perdonado por el rey y pueda, de ese modo, volver del exilio. Elijan dos o tres valores heroicos para exaltar su figura y lograr que las personas pidan por su regreso.

10 Formulen una versión del *Cantar del Mío Cid* en formato de historieta. **a.** Determinen qué personajes aparecerán y qué escenas trabajarán. **b.** Usen los elementos de la historieta.



BIOGRAFÍA EN ESPEJO

Héctor Germán Oesterheld

Nació en Buenos Aires en 1919. Fue geólogo de profesión y escritor por vocación. Inició su carrera literaria como corrector y periodista del diario *La Prensa*. Más tarde se volcó a la historieta. Sus primeros cómics se publicaron en la década de 1950. En 1957, fundó junto con su hermano la editorial Frontera, espacio fundamental para el desarrollo de la ciencia ficción en el país. Ese mismo año, publicó con éxito la primera parte de *El Eternauta* y *Ernie Pike*, con dibujos de Hugo Pratt. La editorial cerró luego de cinco años. Comenzó a publicar obras de menor calibre en diversas editoriales, entre ellas, *Skorpio*. La última parte de *El Eternauta* se publicó desde la clandestinidad por su participación en el movimiento político Montoneros. Fue secuestrado en 1977 y fusilado en 1978 por la última dictadura militar argentina, al igual que sus cuatro hijas y dos de sus yernos. Sigue desaparecido.



La imaginación del desastre

Susan Sontag

(...) Ciertamente, en comparación con las novelas de ciencia ficción, las películas correspondientes tienen potencialidades únicas, una de las cuales es la representación inmediata de lo extraordinario. (...) En las películas, participamos en la fantasía de vivir la propia muerte y la muerte de las ciudades, la destrucción de la humanidad misma, por medio de imágenes y sonidos, y no de palabras (...).

Las películas de ciencia ficción no tratan de ciencia. Tratan de la catástrofe, que es uno de los temas más antiguos del arte. (...)

Así, el cine de ciencia ficción (...) invita a una concepción desapasionada, estética, de la destrucción y la violencia: una concepción tecnológica. Cosas, objetos, maquinaria, desempeñan un papel protagónico en estas películas. En el decorado de estas películas se encarna una gama de valores éticos mayor que en la gente. Las cosas, más que los indefensos humanos, son portadoras de valores, porque las sentimos, más que a la gente, como fuentes de poder. Según las películas de ciencia ficción, el hombre, sin sus artefactos, está desnudo. Las cosas representan diferentes valores, son poderosas, son lo que es destruido y son los instrumentos indispensables para rechazar a los invasores extraños, o para reparar el ambiente dañado. (...)

Las criaturas de otros mundos que pretenden dominarnos son "aquellos", no "ellos". (...) Y, de lograr sus propósitos, será este régimen de ausencia de emociones, de impersonalidad, de disciplina férrea, el que impondrán sobre la Tierra. (...) Son la avanzada del futuro, el hombre en su próximo estadio de desarrollo.

(...) De todos los motivos habituales de las películas de ciencia ficción, quizás esta tesis de la deshumanización sea la más fascinante. (...) Es una nueva alegoría, (...) que obtiene la mayor parte de su fuerza de (...) las despersonalizantes condiciones de la vida urbana moderna. De modo semejante, no basta con advertir que las alegorías de ciencia ficción constituyen uno de los nuevos mitos sobre la muerte. (...) Pues, de nuevo, hay una vuelta de tuerca que intensifica la angustia. Me refiero al trauma sufrido por todos a mediados del siglo xx, cuando se vio con claridad que, desde entonces y hasta el término de la historia humana, todas y cada una de las personas pasarían su vida individual bajo la amenaza no solo de su propia muerte, que es segura, sino bajo la sombra de algo psicológicamente casi insoportable: la incineración y la extinción colectivas, que pueden sobrevenir en cualquier momento, prácticamente sin advertencia. (...)

Sontag, Susan. "La imaginación del desastre", en *Contra la interpretación*, Buenos Aires, Alfaguara, 1996.

Al final del camino: para analizar la lectura

1. Susan Sontag plantea dos hipótesis en este artículo: el género de ciencia ficción como una estética del desastre y la tesis de la despersonalización. Expliquen cada una de ellas y justifiquen con ejemplos de películas y series de televisión.

2. Respondan las siguientes preguntas.

a. ¿Cómo se reflejan la estética del desastre y la tesis de la deshumanización en *El Eternauta*?

b. En el *Cantar del Mío Cid*, ¿hay despersonalización?

3. Sontag relaciona estas hipótesis con la historia del siglo xx. ¿Qué sucesos históricos podrían haberlas desencadenado?

EL CRÍTICO Y SU OBRA



Susan Sontag
(1933-2004)

Escritora estadounidense, crítica cultural y directora de cine. Fue una activista por los derechos humanos. Publicó artículos en prestigiosos medios de su país y escribió novelas como *El amante del volcán* (1996) y ensayos como *Bajo el signo de Saturno* (1987).

Ganó varios premios, entre ellos, el Nacional Book Award (2000) y el Premio Príncipe de Asturias de las Letras (2003).