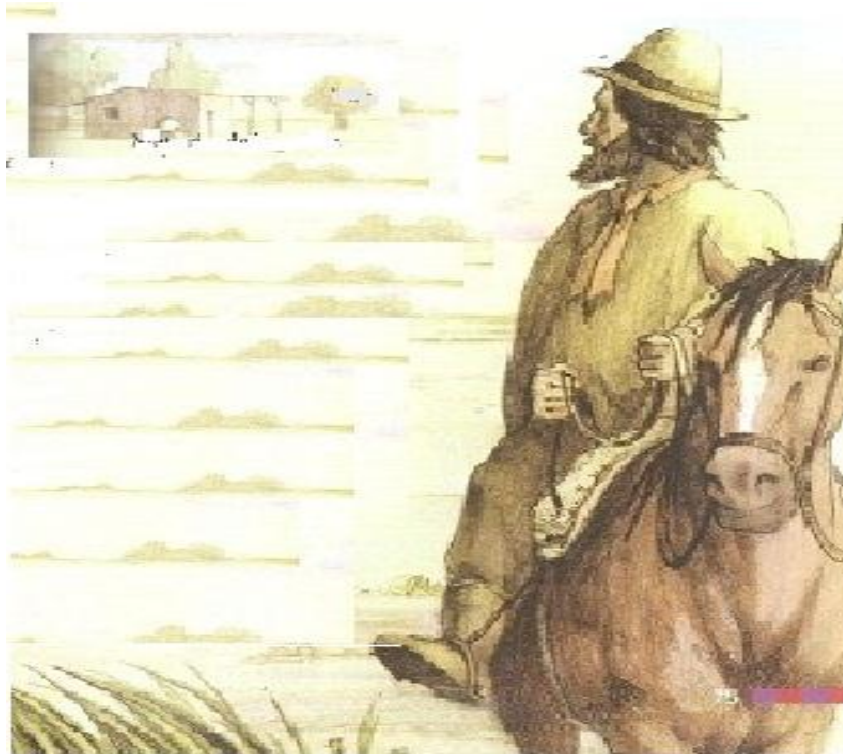




Literatura

5º Medios

“Aquí me pongo a cantar”



- Cuadernillo con material de lectura
 - Año: 2021

PROGRAMA de CONTENIDOS para 5º Medios – 2021

Unidad I: Literatura: repaso de sus características principales. Relación entre ficción y realidad. Lenguaje connotativo. Recursos literarios. Los géneros literarios clásicos. El análisis literario. Intertextualidad. Literatura y sociedad.

El Ensayo breve. Características: estructura libre, composición en prosa, variedad temática, estilo y finalidad, marcas lingüísticas del emisor y del destinatario. Partes de un ensayo: presentación, desarrollo y cierre.

Unidad II: Literatura Gauchesca. El gaucho protagonista, su función social y política. La poesía popular, germen de la literatura gauchesca. Contexto histórico, social y cultural. Los poetas gauchescos y sus obras. José Hernández y sus innovaciones en el género. Martín Fierro: el discurso ideológico, personajes y estructura del poema. Voces sobre el género gauchesco: Jorge L. Borges y Josefina Ludmer.

Unidad III: El género narrativo: repaso de sus características, estructura de la narración (situación inicial, conflicto y desenlace), elementos de la narración (marco, personajes, narrador y punto de vista). El “boom” latinoamericano y la renovación de las formas de narrar. El Realismo mágico en la narrativa hispanoamericana. Las características de lo real en Latinoamérica. El auge literario o fenómeno mediático. Gabriel García Márquez: Un mago en el Caribe. La temática de la prostitución en su obra: La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y su abuela desalmada.

TEXTOS LITERARIOS A TRABAJAR

- Selección de poesías varias
- Martín Fierro (solo La Ida) de José Hernández
- Biografía de Tadeo Isidoro Cruz de J.L. Borges
- El gaucho, Milonga de Jacinto Chiclana de J.L. Borges
- El ahogado más hermoso del mundo de Gabriel García Márquez
- Un día de estos de Gabriel García Márquez
- Un señor muy viejo con alas enormes de Gabriel García Márquez
- La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y su abuela desalmada de Gabriel García Márquez.
- Película: La mosca en la ceniza de Gabriela David

¿Qué es la Literatura?

La **Literatura** como discurso social se separa de otros discursos (históricos, políticos, periodísticos, científico, etc.) ***por su relación con lo ficcional***. Esto quiere decir que todo lo que se lee como literatura no tiene referencia directa en el mundo real. ***La literatura es ficción, es invención***.

Sin embargo y aunque resulte paradójico, la literatura **es profundamente verdadera: su autenticidad pasa por reconocerse como ficción y hablar de lo real desde allí**. Por ejemplo las obras literarias que hablan de la Dictadura, se basan en un hecho real para mostrar una imagen del mundo en un momento histórico determinado.

De acá se desprende otra característica de literatura que es la **Verosimilitud**, que busca crear un impacto de verdad en el mundo narrado. No importa que se trate de un relato fantástico o de ciencia ficción, la verosimilitud se logra si es coherente con el contexto o marco narrativo.

Por otra parte, la literatura también se diferencia de los otros discursos sociales por la preeminencia de la **función poética del lenguaje**, que hace hincapié en la construcción del mensaje, mediante una **cuidada selección y una especial combinación de las palabras**. ***Es decir, se hace un uso estético del lenguaje mediante la utilización y combinación de la gran variedad de recursos literarios (sean fónicos, semánticos o sintácticos)***.

La Literatura reconoce una tradición propia. Se podría decir que "nadie es un Adán a la hora de producir cualquier discurso". Todo texto está enmarcado en un largo tejido de otros anteriores que ingresan en él. De modo que **todo texto establece siempre una relación de textualidad con otros textos previos**. Esta relación (**intertextualidad**) nos permite hablar, entonces, de un conjunto construido de textos literarios: un sistema literario.

Lo literario también incluye **la Polifonía**. Es una palabra del ámbito musical y significa "**muchas voces**". Al usarla en el ámbito literario refiere a **diferentes voces narrativas en un texto**, estas son distintas para mostrar las características particulares de cada personaje. Es como decir que **cada personaje tiene su propia manera de expresarse**, su propia visión sobre el mundo y son independientes del narrador principal. Dichos hablantes pueden expresarse **en primera, segunda o tercera persona** según el caso.

También aparece la **plurivocidad** que le otorga la característica de la **multiplicidad de sentidos** que se disparan con la lectura de un texto literario.

Ficción y Realidad

¿Siempre es invención la literatura? ¿Qué sucede, por ejemplo, con los textos literarios que narran experiencias vividas o hechos reales, como las biografías noveladas o las novelas históricas? Algunos textos presentan límites borrosos entre realidad y ficción; sin embargo, cuando se trata de literatura, la ficción siempre interviene. Aunque parta de hechos reales, el escritor imagina, supone, omite algunas cosas y privilegia otras, esto es, inventa. Pero no lo hace para negar el mundo o la historia: la ficción tiene estrechas relaciones con la realidad. El escritor valora los hechos que narra, incluye sus ideas y dialoga en su texto con otros discursos sociales, con otras voces y puntos de vista, como las ideas políticas, culturales, éticas y artísticas de su época, porque la literatura es también ideología, es decir, un conjunto jerarquizado de ideas que permiten ver el mundo, analizarlo e interpretarlo.

Los géneros literarios

Escritores, lectores, editores y estudiosos coinciden en clasificar de manera muy general las obras literarias. Según la división clásica, los textos literarios se reúnen en tres géneros: el **narrativo**, el **lírico** y el **dramático**.

Los géneros son formatos que se le asignan al material discursivo durante su escritura. Implican también una actitud de lectura: no se lee de la misma manera una novela de aventuras que un poema. La pertenencia de una obra literaria a un género está dada por una serie de rasgos que comparte con otros textos: por ejemplo, la estructura dialógica en los textos teatrales, o la voz narradora en los cuentos y las novelas.

Por otro lado, el hecho de que los especialistas coincidan acerca de la existencia de tres grandes grupos de obras, hace referencia al carácter convencional de los géneros, es decir, que nacen de un acuerdo acerca de sus rasgos particulares y diferenciadores.

También convencionales son las variantes históricas de los géneros. La forma de agrupar y caracterizar a las obras literarias no es algo dado de una vez y para siempre, sino que se va modificando junto con las sociedades que las producen y consumen. En la Edad Media, por ejemplo, se consideraba novela un formato muy distinto del actual, y algunos géneros antiguos han desaparecido, como es el caso de la poesía épica. Dentro de cada género, existen a su vez, otras clasificaciones. Así, dentro del teatro, están las comedias, las tragicomedias, las tragedias, etc.; o la novela puede ser policial, de aventuras, sentimental, psicológica, etc.

Características de los géneros

Los tres géneros literarios clásicos (narrativo, lírico y dramático) se diferencian por las características particulares que cada uno presenta. De esta manera, los textos incluidos en, por ejemplo, el género narrativo, tienen rasgos generales semejantes.

La particularidad esencial de los textos que conforman el género narrativo es la de contar hechos. La acción de contar supone plantear una ficción y comunicar el universo creado (ficcional) de hechos y experiencias. Quien está a cargo de contar, en estos textos, es el narrador. El material discursivo, por lo general, está en prosa. Las formas más comunes de la narrativa son el cuento y la novela, aunque también se incluyen en este género las fábulas, los mitos y las leyendas.

El género dramático, como su nombre lo indica (del griego *drama*: "acción") incluye las obras pensadas para ser representadas. La historia, en este caso, se reconstruye a través de las palabras (diálogos) y la presencia (actuación) de los personajes. A diferencia del discurso narrativo, que está mediatizado por la voz del narrador, en las obras dramáticas no hay intermediarios entre los espectadores y la vida que se hace presente en el desarrollo de la acción dramática.

La poesía (**género lírico**) es de estos tres géneros, por su diversidad y amplitud, el más difícil de definir. El profesor Jaime Rest señala en *Conceptos fundamentales de la literatura moderna* que "muchos son los autores y los críticos que han destacado en infinidad de ocasiones el hecho de que la poesía supone no sólo la introducción del verso sino también una concentración imaginativa del lenguaje, un pleno aprovechamiento del poder sugestivo y evocador que es propio de las palabras, una intrincada relación de los efectos sonoros y musicales" relacionados con el significado particular de las palabras. En definitiva, **musicalidad, ritmo y la presencia de la composición en verso, son las marcas más importantes de la poesía.**

Si bien las características anteriores son generales, esta clasificación no es terminante y no impide que en un determinado género encontremos formatos que correspondan a los otros géneros. Por ejemplo, en una novela (género narrativo) podemos encontrar diálogos (propios del g. dramático) o leer una poesía (g. lírico) en boca de un personaje.

La estructura del texto poético

Durante mucho tiempo se definió como poesía al género escrito en versos, a diferencia de los demás, escritos en prosa. Esto implicaba seguir una serie de pautas formales para lograr una composición poética.

Verso: se llama verso a la unidad rítmica que se repite en un poema y que ocupa un renglón. Los versos componen una silueta muy particular, es decir, una disposición en la página que se diferencia fácilmente de la prosa. El verso tiene una medida determinada por el número de sílabas, en tanto que las pausas y la acentuación le dan un determinado ritmo.

La medida de los versos puede repetirse, como un modelo, a lo largo del poema, o combinarse.


Estrofa: es una serie de versos que responde a un esquema.

Ayer naciste y morirás mañana ← Verso
para tan breve ser, ¿quién te dio vida?
¡Para vivir tan poco estás lucida,
y para no ser nada estás lozana!

Estrofa


Si te engañó tu hermosura vana,
bien presto la verás desvanecida,
porque en esa hermosura está escondida
la ocasión de morir muerte temprana.

Estrofa

 **Fuente:**
Góngora y Argote, Luis de.
Fragmento de "Luz (a una rosa)"
de Sonetos. En *Obras Completas*.
Madrid, Aguilar, 1951.

Rima: es la repetición de los sonidos a partir de la última vocal acentuada en el final de cada verso. Por ejemplo:

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


 **Fuente:**
Darío Rubén.
Fragmento de "Yo persigo una forma".
En *Poesía y prosa*.
Buenos Aires, CEAL, 1969.

Las letras a la derecha de cada verso indican cómo están combinadas las rimas.

Cuando se repiten las vocales y las consonantes, como en el ejemplo anterior, decimos que es una **rima consonante**.

Si lo único que se repite son las vocales, la rima se llama **asonante**. Por ejemplo:

[...]
Inventa mundos nuevos y cuida tu palabra.
El adjetivo, cuando no da vida, mata.
[...]


 **Fuente:**
Huidobro, Vicente.
Fragmento de "Arte poético".
En *El espejo del agua*, Antología.
Chile, Zig - Zag, 1945.

Verso libre: desde un punto de vista gráfico y fónico, podemos decir que el verso libre –también llamado "blanco" o "suelto"– no posee ni rima ni una extensión fija. Es importante destacar que la poesía moderna recurre con frecuencia al verso libre, lo que le permite jugar con la espacialidad y con la disposición gráfica. En muchos casos, además, transgrede ciertas normas ortográficas como la puntuación y el uso de las mayúsculas. Veamos este ejemplo:

flor
 que te quedas allí
y que te vas
 y revives

flor del viento
 aire
 lluvia
 sol y rama

[...]

 **Fuente:**
Bayley, Edgar.
Fragmento de "Flor que te quedas allí".
En *Antología personal*. Buenos Aires,
CEAL, 1983.

Connotación y denotación

No existen temas exclusivos de la poesía, como tampoco un lenguaje que le sea propio. Sin embargo, existe una clara distinción entre el empleo de la lengua con intención informativa y el uso que se hace de ella en la poesía.

El **lenguaje poético** es ambiguo y **polisémico**, esto significa que puede ofrecer múltiples significados al mismo tiempo. Las palabras tienen la capacidad de sugerir distintos significados además del sentido directo que cada una posee, y esta capacidad se llama **connotación**.

La connotación se emplea tanto en los distintos géneros literarios como en la vida cotidiana. Recordemos algunos piropos...

Es un bombón. Se parece a una flor.

O bien, al referirnos a un escritor, deportista, o músico que admiramos...

Es un genio. Se las sabe todas. ¡Master!

Por el contrario, la **denotación** remite al significado literal de las palabras y expresiones. Tiende a la objetividad, la exactitud y la precisión del mensaje.

Recursos de la connotación

Los recursos empleados en la poesía para connotar afectan a niveles diferentes: pueden ser fónicos, es decir que tienen relación con los sonidos; sintácticos, que tienen que ver con la ubicación de las palabras en los versos, o léxico semánticos, que atañen al significado. A continuación presentamos una clasificación posible; esto no significa que deban considerarse en forma separada, ya que muchos de ellos se proyectan en varios niveles al mismo tiempo.

Recursos fónicos

La rima, el ritmo y la medida constituyen los recursos fónicos más empleados en la poesía. Pero no son los únicos.

- **Anáfora:** consiste en reiterar la misma palabra o grupo de palabras al comienzo del verso. Ejemplo:

*¡Ay voz secreta del amor oscuro!/
¡ay balido sin lanas! ¡ay herida!/
¡ay aguja de hiel, camelia hundida!/
¡ay corriente sin mar, ciudad sin muro!*

Federico García Lorca.

En realidad, este recurso puede considerarse tanto en el nivel fónico como en el sintáctico y en el léxico semántico.

- **Aliteración:** es la repetición de los mismos sonidos. Por ejemplo:

*En el silencio sólo se escuchaba/
un susurro de abejas que sonaba.*

Garcilaso de la Vega.

Recursos sintácticos

- **Enumeración:** consiste en nombrar sucesivamente una serie de características o de elementos que forman un conjunto. Ejemplo:

*Envilece, devora, embriaga/
la vida de ciudad (...)/
y con penoso paso por las calles/
pardas, se arrastran hombres y mujeres/
tal como sobre el fango los insectos,
secos, airados, pálidos,
canijos.*

José Martí.

- **Hipérbaton:** altera el orden de la sintaxis con el fin de destacar el primer término enunciado. Ejemplo:

(...) de metros y de formas se presentó la corte.

José Asunción Silva.

- **Elipsis:** se omite una palabra o una frase sin que pierda el sentido. Por ejemplo:

*Hay palabras y palabras./ Hay las que se dicen/
y las que se callan./ Hay las que duelen/
y las que alegran./ Y las que abren puertas/
misteriosas.*

Cecilia de Roggero.

- **Paralelismo:** consiste en la repetición de la misma estructura sintáctica. Ejemplo:

*Un manotazo duro, un golpe helado,
un hachazo invisible y homicida,
un empujón brutal te ha derribado.*

Miguel Hernández.

Recursos léxico semánticos

- **Metáfora:** es la identificación de dos términos, uno real y otro imaginario, en la que incluso puede aparecer sólo el término imaginario. Ejemplo:

La guitarra es **un pozo/ con viento en vez de agua.**

Gerardo Diego.

- **Metonimia:** consiste en designar una cosa con el nombre de otra con la que tiene alguna relación del tipo causa–efecto, autor–obra, materia–producto, entre otras. Ejemplo:

¿Quién me presta una escalera/ para subir al madero,/ para quitarle los clavos/ a Jesús el Nazareno?

Saeta popular.

“Madero” se refiere a la cruz.

- **Comparación:** se establece una semejanza entre un término y otro mediante un nexo comparativo (como, cual, según). Ejemplo:

La vida empieza a correr/ de un manantial, **como un río;**/ a veces, el cauce sube,/ a veces, el cauce baja,/ y otras se queda vacío.

Nicolás Guillén.

- **Hipérbole:** es una exageración. Consiste en valorar o describir las cosas fuera de sus proporciones normales: aumentar o disminuir desproporcionadamente acciones, cualidades u objetos. Ejemplo:

Érase un hombre **a una nariz pegado.**/ Érase una nariz **superlativa.**

Francisco de Quevedo.

- **Imagen:** se trata de provocar en el lector algún tipo de representación mental asociada a los sentidos, a través de las palabras. Ejemplo de imagen visual y auditiva:

como en mundana fiesta,/ cruzan **ágiles máscaras** al **compás de la orquesta.**

José Asunción Silva.

- **Personificación:** por medio de este recurso se les otorgan características humanas a objetos o seres que no las poseen. Ejemplo:

cruzaron los tercetos, como corceles ágiles.

José Asunción Silva.

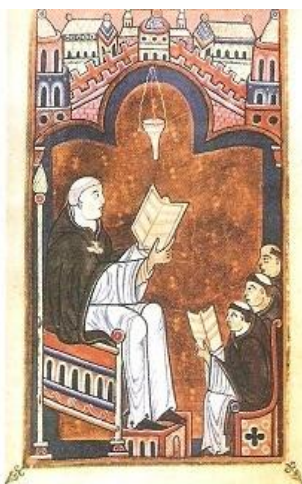
- **Antítesis:** presenta una idea en oposición a su contraria. Ejemplo:

Es **hielo abrasador**, es **fuego helado**,/ es herida que **duele y no se siente**,/ es un soñado bien, un mal presente,/ es un **breve descanso muy cansado** (...).

Francisco de Quevedo.

Busca dos poesías a elección y señala su estructura.

Luego indica en ellas los recursos de la connotación que presentan



Originalmente la lectura era un fenómeno colectivo, dado que la gente se reunía alrededor de una persona quien, en voz alta, leía para los presentes.

El análisis literario

Si se considera que un texto es un producto de comunicación, analizarlo es, metafóricamente, establecer con él un diálogo profundo. Quien lee una obra e intenta avanzar en su comprensión más allá de una primera lectura encontrará seguramente elementos que habían pasado inadvertidos. El análisis plantea un recorrido que parte de una obra en concreto, la fragmenta y la recompone, pero al hacerlo reconoce sus elementos en forma más explícita y comprende su configuración y mecánica. Es decir que el análisis posibilita una mejor comprensión de la obra.

Se puede comparar superficialmente el trabajo del análisis literario con el de un juego que consiste en desarmar un juguete y luego rearmarlo. ¿Cuál sería la finalidad de ese juego? Reconocer sus partes y entender cómo ellas se integran a un todo. Al finalizar, tanto el que juega como el juguete habrán cambiado en algo: el primero, porque ahora pudo comprender la mecánica y la organización del objeto (y también valorar sus propias habilidades), y el segundo porque, al haber revelado algunos de sus secretos, ya

nunca más será mirado por su dueño como antes de haberlo desarmado. Del mismo modo, el análisis literario propone un viaje de reconocimiento tras el que tanto el lector como el texto se habrán modificado.

Cómo analizar un texto

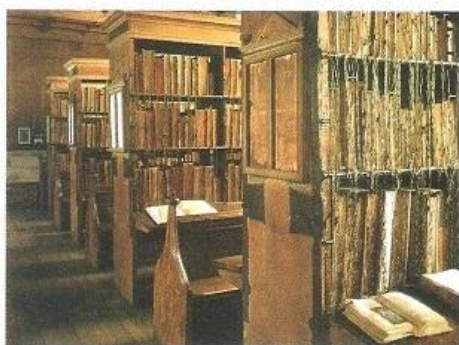
Son muchas las formas de encarar el análisis de un texto. En gran medida, estas formas dependen de las competencias con que cuenta cada lector y, en algunos casos, de las corrientes de análisis en las que este se inscribe.

En general, se pueden establecer dos grandes tendencias:

- quienes sostienen que el análisis se limita a la obra en sí. **Los estudiosos que adoptan este método prescinden de todo lo que pudiera considerarse como "anexo" del texto.** Por ejemplo, la biografía del autor y el entorno social y cultural en el que fue escrito. Este tipo de análisis puede denominarse "inmanente" –del latín *inmanere*, "permanecer en"–, porque sólo tiene en cuenta lo interno al texto, permanece dentro de él;

- quienes opinan que toda obra "habla" directa o indirectamente sobre la época en que fue producida y que, por este motivo, es posible reconocerla y considerarla como un testimonio de su contexto. A este tipo de análisis se lo denomina "trascendente" –del latín *transcendere*, "ir más allá, rebasar las fronteras"– porque se extiende a otras cosas. En otras palabras, no analiza únicamente el material lingüístico sino que trabaja también sobre las circunstancias en que la obra fue compuesta y los datos biográficos del autor.

Estas dos posturas representan los extremos de un *continuum* dentro del cual pueden encontrarse varias propuestas de análisis que toman, en mayor o menos grado, elementos de ambas corrientes.



La biblioteca de la catedral de Hereford (Gran Bretaña) contiene 276 manuscritos del siglo VII, todos ellos encadenados a las estanterías.

EL LUGAR DEL LECTOR

"A menudo se han suscitado prolongados debates en torno de la lectura, basados en el interrogante planteado acerca de si el escritor compone su obra con la intención de ser leído o con el mero propósito de liberarse de ciertas preocupaciones íntimas. Desde el punto de vista literario, esta formulación del problema es absolutamente ociosa e inútil, pues el texto poético sólo se constituye al completarse el circuito formado por escritura y lectura. Aún más, cabe enfatizar que el autor del texto siempre propone una composición que posee cierto margen de apertura que sólo se completa o se cierra a través de la intervención de cada lector."

Ries, Jaime. *Conceptos fundamentales de la literatura moderna*. Buenos Aires, CEAL, 1984

Literatura y sociedad

Este libro propone analizar la literatura desde una postura trascendente. Para ello, se considera a la obra como un producto en el que aparecen de manera más o menos explícita las marcas del proceso de producción, es decir las huellas que la época y el lugar han dejado en el texto a través del autor. Se privilegia en el análisis de cada una de las obras presentadas, aquello que refiere directa o indirectamente el contexto social en el que fue escrita.

Lean los siguientes fragmentos:

Nanas de la cebolla

*La cebolla es escarcha
cerrada y pobre.*

*Escarcha de tus días
y de mis noches.*

*Hambre y cebolla,
hielo negro y escarcha
grande y redonda.*

*En la cuna del hambre
mi niño estaba.*

*Con sangre de cebolla
se amamantaba.*

*Pero tu sangre,
escarchada de azúcar,
cebolla y hambre.*

[...]

*Tu risa me hace libre,
me pone alas.*

*Soledades me quita,
cárcel me arranca.*

*Boca que vuela,
corazón que en tus labios
relampaguea.*

*Es tu risa la espada
más victoriosa,
vencedor de las flores
y las alondras.*

*Rival del sol.
Porvenir de mis huesos
y de mi amor.*

[...]

Hernández, Miguel. *Antología*. Buenos Aires, Losada, 1983.

Esta poesía presenta los sentimientos de un padre hacia su hijo de ocho meses, que sólo tiene como alimento la leche materna y cebollas. Pero, además de este tema central, pueden encontrarse huellas y elementos que testimonian la época y la sociedad en la que fue creado.

El análisis se inicia con la lectura atenta del texto y se extiende a la consideración del contexto: el poeta escribe en el marco de la Guerra Civil Española (1936-1939) desde la cárcel a la que ha sido confinado. El pueblo español se encuentra enfrentado y empobrecido. Entonces, con estos nuevos datos, puede reconocerse que el texto habla no sólo del dolor de un padre por el sufrimiento de su hijo sino que también está registrando un momento en la historia de España.

En el poema hay una referencia a la pobreza y al hambre (la cebolla aparece como el único alimento posible). Quien narra se encuentra preso y, aunque no son las que quisiera, las noticias que recibe de su hijo le "ponen alas". A la vez, hay metáforas vinculadas con la violencia y con las armas ("Es tu risa la espada/ más victoriosa", "Sientas un arma./ Sientas un fuego").

El ejemplo revela que cuando el análisis abarca el conocimiento de las condiciones del medio y del autor, las "huellas" que este ha incluido en su obra cobran un nuevo sentido.



La Guerra Civil Española se originó por el alzamiento de oficiales conservadores (nacionalistas) contra el gobierno del Frente Popular (republicanos). La victoria de los nacionalistas estableció un régimen de corte dictatorial encabezado por el general Francisco Franco.



El poeta español Miguel Hernández (1910-1942) tomó parte activa en la Guerra Civil. Finalizada la contienda, fue detenido y murió encarcelado.



GUÍA DE LECTURA 4

1. ¿Cuál es la finalidad de hacer un análisis literario?
2. Expliquen las diferencias entre el análisis trascendente y el inmanente.
3. Teniendo en cuenta los datos sobre Miguel Hernández que aparecen en estas páginas, busquen en "Nanas de la cebolla" otros rasgos autobiográficos.

5

El ensayo breve

La palabra “ensayo” proviene del latín “exagium”, que significa “pesar algo”. De acuerdo con la etimología de la palabra, “ensayar” es “pesar, reconocer, examinar, probar, desarrollar o esforzarse en algo”.

El origen del **ensayo** se encuentra en el *género epidíctico* de la antigua oratoria griega. Se trataba de una **exposición oral** realizada **en público**, quien **juzga** la capacidad del orador, referida a hechos propios de un tiempo presente o inmediato a fin de elogiarlos, refutarlos o censurarlos.

Michel de Montaigne (1533-1592) es el escritor francés que introdujo por primera vez el ensayo como **forma literaria**. En sus *Ensayos*, trata sobre las contradicciones e incoherencias propias de la naturaleza y de la conducta humanas. Con tal obra –y tal título– se inauguraba en la tradición occidental este nuevo género.

En la actualidad, por derivación de ese concepto original, llamamos **ensayo** a un **texto escrito** en prosa, generalmente **breve**, que **expone, analiza o comenta** un determinado tema (histórico, filosófico, político, literario, etc.) desde el **punto de vista personal y subjetivo de autor**.

Es difícil caracterizar al ensayo, pues puede adoptar muchas formas y estilos. Pero hay **características** que la gran mayoría comparte.



Primera edición parisina de los *Essais*, de Montaigne. Empezados en 1571, fueron ampliados y revisados por su autor hasta el año de su muerte.

- Estructura libre y extensión relativamente breve.
- Composición en prosa.
- Variedad temática.
- Relativa profundidad en el tratamiento del tema, pues se dirige a un público amplio.
- Estilo cuidadoso y elegante, con inclusión de citas.
- Amenidad en la exposición, de estilo coloquial. (Usualmente, se construye como una “conversación imaginaria” entre el autor y el lector).

La característica que sí encontraremos presente en todo ensayo es su **calidad polémica**: al ser la expresión del punto de vista personal de un autor, puede generar la **adhesión** de sus destinatarios, o, muy por el contrario, el **rechazo** hacia esa postura. Todo ensayo contiene reflexiones, comentarios, experiencias y opiniones del autor, que entran en conflicto con otras posturas.

Finalidad del ensayo

El ensayo busca:

- despertar el **interés** del lector hacia determinados **temas** que son expuestos y discutidos por el autor, y
- exponer esos temas desde una visión personal y de manera creativa, para **persuadir** y **convencer** al lector.

“He dicho muchas veces que mi manera de entender el periodismo literario consiste en suponer, al momento que estoy escribiendo, que mantengo una conversación, de inmensurable radio, con todos esos amigos invisibles, incógnitos y para mí innominados, que son los lectores”.

Ramón Pérez de Ayala.

El carácter dialogal del ensayo

El ensayista **dialoga** con su lector. Busca despertar su interés, atraerlo hacia su propia perspectiva. Establece una “conversación” con él.

Tanto la **presencia** de la reflexión subjetiva del **ensayista** como la apelación a su **lector**, se manifiestan en el texto a partir de ciertas **marcas lingüísticas**.

Las marcas lingüísticas del emisor

a Presencia de **pronombres personales y posesivos** (yo, me, mi, mí) y **formas verbales** conjugadas en la **primera persona**.

“Tanta curiosidad me despertó el tema que en mis investigaciones me encontré con las dedicatorias literarias. Me llamaron la atención porque vine a descubrir que los escritores parecen haber copiado esta tradición, y como pobres que son por lo común, más barato les resultaba mendigar el favor de su señor mediante unos párrafos escritos que entregándoles el ochenta por ciento de la cosecha como lo hacían los campesinos. Me obstiné en este estudio y encargué a cuatro de mis discípulos que me copiaran de cuanto libro pudieran las dedicatorias que encontraran y me las entregaran para su análisis”.

“Dedicar un libro”, ensayo de Carlos A. Loprete.

b Uso de **palabras subjetivas, ponderativas** y de **expresiones de duda o de interrogación**.

“Tomé otro taxi y volví a las cercanías. Pero no entré; la noche me atraía y decidí dar otro paseo por la gran avenida que bordea a los muelles. Era una zona de calma. En el cielo ardían silenciosamente las estrellas. Me senté al pie de un gran árbol, estatua de la noche, e intenté hacer un resumen de lo que había visto, oído, olido y sentido: mareo, horror, estupor, asombro, alegría, entusiasmo, náuseas, invencible atracción ¿Qué me atraía? Era difícil responder [...]. Sí, el exceso de realidad se vuelve irrealidad, pero esa irrealidad se había convertido para mí en un súbito balcón desde el que me asomaba. ¿Hacia qué? Hacia lo que está más allá y todavía no tiene nombre”.

“Bombay”, ensayo de Octavio Paz.

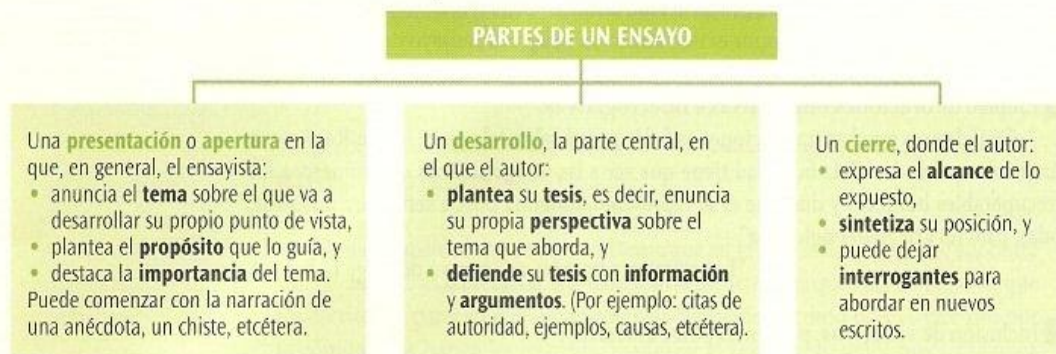
c Frecuencia de **recursos expresivos y poéticos**.

“En realidad, tengo mucho que agradecerle a la palabra. Es ella quien me ha hecho posible una identidad propia, que no le debo a nadie sino a mi propio esfuerzo. Es por esto que tengo tanta confianza en ella, tanta o más que tuve en mi madre natural. Cuando pienso que todo me falla, que la vida no es más que un teatro absurdo sobre el viento armado, sé que la palabra siempre está ahí dispuesta a devolverme la fe en mí misma y en el mundo. Esta necesidad constructiva por la que escribo se encuentra íntimamente relacionada a mi necesidad de amor: escribo para reinventarme y para reinventar el mundo, para convencerme de que todo lo que amo es eterno”.

“La cocina de la escritura”, ensayo de Rosario Ferré.

Estructura del ensayo

Si bien el ensayo no posee una estructura esquemática fija, porque es considerado un género "abierto" debido a su variedad temática y a la fuerte carga subjetiva, podemos reconocer en él tres partes.



ACTIVIDADES

1. Después de la lectura atenta de estos fragmentos de ensayos, identifiqué a qué parte de la estructura de estos textos pertenecerían y justificá.

a) "Este ensayo se propone despertar la curiosidad de esos diseñadores urbanos diestros en la representación gráfica y filosóficamente tímidos al abordar la ilustración de un proyecto. Su intención es recordar que filósofos y teóricos como Henri Bergson, Gilles Deleuze, Paul Virilio y Sanford Kwinter han iluminado, para el diseñador, el camino hacia un cambio en el paradigma de la representación gráfica".

"Los medios digitales y la hipernarrativa",
ensayo de Stephen Sears.

b) "En suma, el análisis que nuestra sociedad hace de la cultura y música *hip hop* es apenas aceptable. Las letras de amor presentadas arriba pueden proporcionar una sólida base para hacer estudios lingüísticos y sociolingüísticos. Estas narrativas no solamente están presentadas en variados estilos de formas, sino que presentan cierta profundidad en los pensamientos, en la percepción y el análisis del ambiente urbano que caracteriza en buena parte, la vida en la sociedad americana. Por medio del análisis y estudio de estas narrati-

vas de amor, los lingüistas podrán llegar a tener una mejor comprensión y apreciación del *hip hop* vernacular, literario y también cultural".

"Temas y formatos de canciones *hip hop*",
ensayo de Nathaniel Long.

c) "Mucha gente en el mundo es capaz de hablar inglés. El resto lo intenta. Gracias a ese resto, el idioma se ha convertido en una fuente de ingresos para los británicos comparable a las rentas del petróleo. Algo similar ocurre en Antigua o Quetzaltenango, ciudades guatemaltecas donde el negocio turístico se ha especializado, prácticamente, en cursos de lengua española para que los norteamericanos pronuncien correctamente 'la lluvia en Sevilla es una maravilla'. Solemos considerar las lenguas como cosa del espíritu y la cultura; sin embargo, hace ya algún tiempo que son poderosas materias primas para industrias propias de nuestros días".

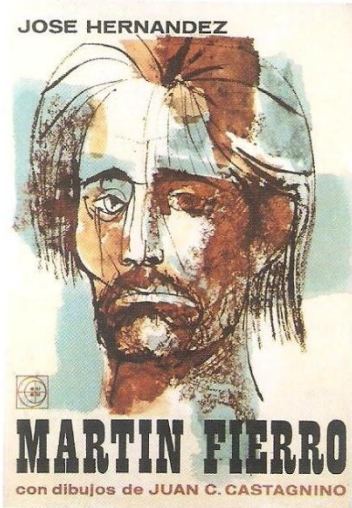
"El porvenir del español",
ensayo de Juan Ramón Lodares.

● La poesía gauchesca

La nación busca su literatura

El siglo XIX fue el período en el que comenzaron a nacer las naciones hispanoamericanas, el tiempo en el que las colonias decidieron emprender un proceso de independencia, que abarcará tanto el ámbito político como el social y cultural. La clase encargada de llevar adelante esta empresa no solo se dedicó a buscar formas propias de representación política, sino también modos distintivos de representar cultural y artísticamente la flamante nación independiente. Los intelectuales del Salón Literario, la llamada generación del '37, fueron quienes desarrollaron la tarea de delimitar una "literatura nacional". Debieron pensar sobre qué escribirían, para quiénes y con qué función.

La generación de 1837 estaba compuesta por un grupo de jóvenes intelectuales. El maestro de esa generación fue Esteban Echeverría, que vivió cinco años en París, donde conoció el Romanticismo, que importó al Río de la Plata, un año antes de que lo hiciera España. Este movimiento fue adoptado como modelo literario para la nueva sociedad que se estaba gestando en Argentina. La libertad de exploración artística, la expresión de los sentimientos, la contemplación de la naturaleza y el foco en lo individual por sobre lo colectivo son algunas de las características que tomaron de este movimiento. Entre el discípulo de Echeverría figuraban Juan Bautista Alberdi y Juan María Gutiérrez.



El poema *El gaucho Martín Fierro* de José Hernández, que apareció en 1872, denuncia las injusticias locales y temporales en la voz de un gaucho destinado a un fortín de frontera.

Los poetas gauchescos y su obra

Mientras los intelectuales debatían sobre el futuro literario de la nación, otro grupo que ya desarrollaba su escritura en el ámbito local estaba explorando un género literario que tenía como protagonista al gaucho de la pampa. Bartolomé Hidalgo, Hilario Ascasubi, Estanislao del Campo y José Hernández fueron algunos de los máximos exponentes de este género.

Llamamos **poesía gauchesca** a aquella compuesta por gente letrada que, con conocimiento del tipo social del gaucho pampeano y de su vida, compone poemas escritos que se difunden por la imprenta (el gaucho compone poesía oral, en lengua general, que se transmite tradicionalmente de boca a oreja) y que tiene dos características: por una parte, imita el habla gaucha cotidiana (estrordinaria, mesmo, ansina, etcétera) y, por otra, mira el mundo desde una mentalidad gaucha (por ejemplo, aluden al entorno del gaucho comparaciones tales como lo mismo que el avestruz; así como metáforas al estilo de hacía astillas el bagual). Hay una poesía gauchesca comprometida que defiende la causa de la independencia iniciada en Mayo (Bartolomé Hidalgo); la condición del gaucho perseguido por leyes injustas (José Hernández) o se hace arma partidaria de combate, federal o unitaria (Luis Pérez o Hilario Ascasubi). Y una desinteresada que muestra al gaucho divertido o desubicado frente a los espectáculos de la ciudad (Bartolomé Hidalgo o Estanislao del Campo).

- 1 Busquen en Internet (pueden consultar los archivos de la Academia Argentina de Letras en www.aal.edu.ar) o en la biblioteca poemas gauchescos de Bartolomé Hidalgo, Hilario Ascasubi y Estanislao del Campo.
 - Luego de leerlos y de copiar algunos fragmentos en sus carpetas, reflexionen acerca de cómo vivían los gauchos en la pampa argentina del siglo XIX.

El gaucho: función social y política

La Ley de Vagos y Malentretenidos castigaba con la reclusión en la milicia a aquellos que fueran sorprendidos en fiestas o pulperías “vagueando” o que no pudieran demostrar que trabajaban en una estancia. El testimonio de un juez de Paz constituía prueba única y suficiente para calificar de “vago” a un poblador y destinarlo al ejército en un período que oscilaba entre los dos y seis años. El gaucho quedaba así a merced de la simpatía o antipatía de las autoridades locales.

Tanto en las Invasiones Inglesas como en las luchas por la Independencia nacional, los gauchos dejan su impronta en la historia argentina. Son precisamente estos hombres de campo y los esclavos quienes integran la infantería del ejército patriota. Aunque son reclutados a la fuerza –este procedimiento se denomina leva– y menospreciados por los realistas e incluso por sus compatriotas, esto no opaca su fervor por la causa de la Independencia. Con la guía de San Martín y de Güemes, demuestran su garra y su coraje derrotando a los ejércitos realistas, formados por soldados entrenados.

Superada esta instancia, su condición empeora. Durante el gobierno de Rivadavia son confinados a la defensa de la frontera sur de la provincia de Buenos Aires con el aval de la **Ley de Vagos y Malentretenidos**.

Más adelante, a partir de la etapa de la organización nacional, el gaucho es progresivamente marginado mediante un sistema económico que distribuye entre unos pocos hacendados grandes extensiones de tierra (latifundios) destinadas a la agricultura, actividad que resulta más redituable para el comercio exterior.

Con la confiscación de tierras a los pequeños propietarios, muchos de ellos pasan a desempeñarse como mano de obra temporaria en las haciendas; y, además, ven coartada su libertad porque se recrudece el estricto control sobre sus desplazamientos. Sumado a esto, el alambrado creciente de los campos, el tendido de vías del ferrocarril y los postes del telégrafo, así como la presencia del gringo que compete como mano de obra más calificada para las tareas de campo, modifican drásticamente su forma de vida. Quienes no se adaptan a la situación de peón de campo dependiente de la autoridad de un terrateniente, se ven condenados a la persecución constante de la Justicia.

Durante las presidencias de Alsina y de Roca, se realizan sucesivas campañas para ganar los territorios ocupados por los indios. Esto constituye un golpe más en la dura vida del gaucho, quien –bajo el amparo de la Ley de Vagos y Malentretenidos– es arrestado con cualquier pretexto y obligado a defender los fortines y a participar en la guerra contra el indio para apropiarse del desierto.

Características de la poesía gauchesca

Forma	Son poemas breves o narrativos extensos escritos en versos octosílabos, en estrofas varias (cuartetos, sextinas, décimas). Imitan la oralidad del canto o del recitado, acompañado de guitarra, como el poema Martín Fierro, que es una payada individual.
Marco (espacio y tiempo)	Los poemas tienen por escenario dominante la pampa, la frontera interior, límite entre el territorio de los gauchos y el de los indios o las pulperías en las que se reúnen los gauchos. Transcurren en su mayoría desde los años posteriores a la revolución de Mayo hasta fines del siglo XIX.
Personajes	Además de los gauchos, aparecen los indios, malevos, pulperos, baqueanos y cantores, y las autoridades civiles y militares.
Lengua	Imita la lengua oral del gaucho, una lengua rústica, no culta, que conserva muchos arcaísmos españoles, refranes, dichos populares y algunos indigenismos. El gaucho no compone poesía gauchesca (obra de los letrados de la ciudad), sino poesía folclórica (oral y transmitida tradicionalmente) procurando alcanzar un castellano general, que evite los “gauchismos”.
Temas	Los poemas narran los diferentes estilos de vida de los gauchos, la valoración que ellos hacen de lo regional y popular, su relación con la naturaleza, con los indios, la rebeldía con la autoridad, el maltrato que sufren por parte del gobierno y la policía, el amor por la tierra, la marginalidad, la criminalidad, la valentía, el deseo de grandeza, entre otros temas.

El Martín Fierro o la plenitud del género

José Hernández (1834-1886) compuso el Martín Fierro sobre las bases de una poesía gauchesca ya firmemente establecida como género, lo que le permite introducir innovaciones formales que en algunos casos, como el uso del monólogo en lugar del diálogo, representan una vuelta a las raíces: un gaucho cantor que cuenta sus desventuras acompañando su canto con una guitarra. Su obra logra ensamblar el discurso ideológico y literario con una perfección que aúna las dos vertientes anteriores, la militante de Hidalgo y el primer Ascasubi, y la estetizante de Del Campo. La publicación de La vuelta de Martín Fierro, en 1879, coincidió con la época de modernización y afianzamiento del Estado liberal, que dejaba al gaucho fuera del espectro social y político. En consecuencia, esa fecha marca el ocaso de la literatura gauchesca, que queda como elemento esencial de la cultura y del arte argentinos.

La figura del gaucho Martín Fierro

No existe consenso sobre el origen de la palabra gaucho, aunque la etimología más citada es el vocablo quichua huachu ("huérfano") que habrían transformado los colonizadores españoles ampliando también su significación a "vagabundo". Se llamaba "gauchos" a los habitantes de las extensas llanuras a ambos lados del Río de la Plata y desde el límite con la Patagonia, hasta el Estado de Río Grande del Sur de Brasil, por el norte. Si bien se aplicó, generalmente, el nombre al criollo o mestizo de sangre española e india, más que una raza señalaba un tipo de vida. Desde el siglo XVII, los gauchos recorrían libres la llanura, dedicados a la caza del abundante ganado cimarrón. El caballo era su medio de transporte y su más fiel compañero, y se mostraban habilísimos en el manejo de las boleadoras, el lazo y el cuchillo durante las vaquerías. El comercio de carne y cueros fue su sustento hasta que la insaciable demanda de estos productos por parte de europeos y portugueses del Brasil, la competencia con los indios y el inicio de actividades agrícolas en la llanura diezmaron los ganados cimarrones y alteraron para siempre su *modus vivendi*.

Ya entrado el siglo XIX, muchos gauchos participaron de las luchas por la independencia o sirvieron en las filas de distintos caudillos federales; otros fueron forzados a ir a la frontera a luchar contra el indígena o entraron a trabajar como peones en saladeros y en las primeras haciendas. La palabra gaucho se cargó, entonces, de un valor ambiguo y se diferenciaron dos tipos: el paisano gaucho, honrado, trabajador y respetuoso de la autoridad, que se convierte en soldado o peón y el gaucho neto, jugador y pendenciero, que huye de la disciplina y es desertor y delincuente.

Hacia 1880, el gaucho ha dejado de ser un hombre libre y su naturaleza ha sido doblegada por el afianzamiento de una política y economía liberales, que lo ven como elemento de atraso contrario a la civilización. Paradójicamente, sus características de hombre independiente, rudo pero leal, sencillo pero sabio, se volvieron valores arquetípicos del ser argentino.

Martín Fierro (El libro)

El Martín Fierro se publicó en dos partes. La primera (conocida como La Ida) apareció en 1872 en forma de folleto barato, junto con otros escritos de carácter programático y político. Es un poema extenso dividido en cantos.

En la carta prólogo al editor, Zoilo Miguens, Hernández expone el objetivo de su obra: "Me he esforzado (...) en presentar un tipo que personificara el carácter de nuestros gauchos (...) que, al paso que avanzan las conquistas de la civilización, va perdiéndose casi por completo".

La Ida

En la primera parte, Martín Fierro se propone como un sujeto colectivo de enunciación: en las desgracias que él narra, se encuentran las de todos los gauchos. A lo largo de los trece cantos que contiene “La Ida”, Fierro evoca la vida feliz de los habitantes de la campiña y su ambiente familiar, hasta el reclutamiento obligatorio hacia la frontera. Narra los avatares de su vida en el fortín puesto que, a menudo, debe afrontar los ataques del malón. Luego de tres años, huye, y al regresar a su hogar, lo encuentra convertido en una tapera. Entonces decide hacerse “gaucho matrero”. Mata a un moreno y a otro gaucho. La justicia lo persigue y en una ocasión, se encuentra con la partida. Cruz, uno de sus integrantes, sale en su defensa y, desde ese momento, se convierten en amigos, porque también este sargento ha sufrido las arbitrariedades del poder. A partir de esta parte (canto X), se produce un cambio de narrador en el poema. Cruz hará el relato de su vida, hasta el último canto en el que Fierro retoma, rompe su guitarra y decide huir con Cruz de la civilización y refugiarse entre los indios, en el desierto.

La Vuelta

La segunda parte se publicó en 1879, luego del éxito alcanzado por la primera y cuando Hernández se había reintegrado, como diputado, a la vida política del país. En el prólogo –“Cuatro palabras a los lectores”- añade otros objetivos a los que ya había formulado, que están relacionados con el deseo de integrar al gaucho a la vida institucional de la nación.

La Vuelta está compuesta por treinta y tres cantos, y narra el sufrimiento de Cruz y Fierro entre los indios, la muerte de Cruz, el encuentro de Fierro con la cautiva y la lucha con el indio que la castigaba; su regreso al mundo civilizado, el encuentro con sus hijos y los relatos que ellos hacen de sus vidas. Se destacan el relato de Picardía (hijo de Cruz); el encuentro de Fierro con el hermano del moreno asesinado y la payada en la que se debaten; los consejos de Fierro a sus hijos y a Picardía, y la separación definitiva de los cuatro personajes.

Martín Fierro: El personaje

En el capítulo II de Facundo, en que trata de la “originalidad y caracteres argentinos”, Sarmiento describe cuatro tipos de gauchos: el rastreador, el baquiano, el cantor y el gaucho malo, como distintos entre sí. Hernández presenta lo que es inherente a cada uno reunido en el prototipo Martín Fierro.

Martín Fierro declara, desde el comienzo, ser cantor: “... dende el vientre de mi madre / vine a este mundo a cantar”

Como baquiano, cuando nuestro héroe deserta da la frontera, inmediatamente encuentra el rumbo para volver a su hogar: “*Volví al cabo de tres años / de tanto sufrir al ñudo, / desertor, pobre y desnudo, / a procurar suerte nueva, / y lo mesmo que el peludo / enderecé pa' mi cueva*”.

Cuando, ya desertor, está a punto de ser alcanzado por la partida, no solamente por el grito del chajá se pone en guardia, sino que, como buen rastreador, con sólo aplicar el oído al suelo, advierte que se acercan muchos jinetes, que lo hacen sigilosamente y que viene armados: “*como lumbriz me pegué / al suelo para escuchar; / pronto sentí retumbar / las pisadas de los fletes, / y que eran muchos jinetes / conocí sin vacilar*”.

La condición del gaucho malo o matero es en Fierro puramente circunstancial: “*Y atiendan la relación / que hace un gaucho perseguido / que padre y marido ha sido, / empeñoso y diligente, / y sin embargo la gente / lo tiene por un bandido*”.

Atendiendo, precisamente, a la relación de su vida, se puede comprobar que Martín Fierro -y el gaucho que él representa- es un ser dotado de virtudes sociales, a pesar de opiniones en contra que lo presentan como antisocial, resentido y anárquico.

La primera de esas virtudes es el respeto por la vida ajena: *“el hombre no mate al hombre / ni pelee por la fantasía”*, aconseja Fierro a sus hijos.

Lejos de querer vivir al margen de toda la organización social, reclama para el hombre de campo las instituciones básicas: *“Debe el gaucho tener casa / escuela, iglesia, derechos”*. Claramente expone su concepto de vida familiar, arraigada en un lugar: *“Tuve en mi pago en un tiempo. . .”*; con un hogar estable: *“Sosegao vivía en mi rancho. . .”*; como *“padre y marido empeñoso y diligente”*; con bienes propios: *“hijos, hacienda, mujer”*.

Virtud social por excelencia, el respeto a la propiedad ajena: *“. . . pues no es vergüenza ser pobre / y es vergüenza ser ladrón”*. Igualmente, el respeto a la autoridad: *“obedezca el que obedece / y será bueno el que manada”*; y a los mayores: *Respeten a los ancianos; / el burlarlos no es hazaña”*.

Preconiza el trabajo como forma de realización personal: *“debe trabajar el hombre / para ganarse su pan...”*; como medio de subsistencia: *“el trabajar es la ley / porque es preciso adquirir”*; para insertarse en la comunidad: *“me he decidido a venir / y me dejan trabajar”*.

Una nueva lengua

El Martín Fierro, además de proponer le denuncia de la condición social del gaucho, construye un nuevo género, surgido de la reelaboración literaria del saber u la experiencia rurales. La lengua de este nuevo género tiene ese carácter de novedad porque expresa una conciencia distinta y, a diferencia de la de Ascasubi e Hidalgo, sus rasgos determinantes se manifiestan por las peculiaridades fonéticas, los arcaísmos y los americanismos que contiene, además del uso de una sintaxis que elude las estructuras subordinadas.

En el plano del significado, propone una utilización, hasta entonces inédita, de la metáfora y de otras posibilidades connotativas del lenguaje.

La forma del poema es su contenido mismo

El esquema de la sextina tradicional es aab/aab o aab/ccb

La combinación original de Hernández presenta el siguiente: a (libre)bbccb.

La estrofa usada es exclusivamente hernandiana. Se trata de una sextina (estrofa de seis versos de arte menor) que no es la tradicional. Los versos son octosílabos, métrica que refuerza su carácter popular. Esta originalidad en la forma tiene que ver con las posibilidades que ésta ofrece para reproducir el habla gaucha, con su falta de enlaces lógicos, su desconocimiento de las reglas gramaticales y otros rasgos a los que Hernández se refiere en los prólogos de 1872 y 1879.

El poema contraponen dos etapas de la vida del gaucho: una feliz y otra desdichada. Esto tiene su correlato histórico. En la primera parte del siglo XIX el gaucho se desplazaba libremente por la pampa donde abundaba el ganado cimarrón. Realizaba tareas como la doma o el arreo del ganado. Esta situación cambió tras la caída del gobierno de Rosas. Llegó el ferrocarril, los campos se alambraron, el ganado se marcó. Era la época de Mitre, Sarmiento, Avellaneda, Roca. Los estancieros utilizaban al gaucho como mano de obra barata y los políticos lo usaban para aumentar su caudal electoral o para enfrentar a los indios.

El gaucho fue marginado de la sociedad y fue desapareciendo a medida que se fortalecieron las estancias, que necesitaban peones disciplinados, acomodados a una cultura del trabajo. Sin embargo, la literatura y el imaginario colectivo lo elevaron a la categoría de mito.

“Pues son mis dichas y desdichas,
las de todos mis hermanos;
ellos guardarán ufanos
en su corazón mi historia;
me tendrán en su memoria
para siempre mis paisanos”.

CONECTA SIGNIFICADOS

transacción: Trato o convenio.

intersticio: Espacio pequeño entre dos cuerpos.

Voces sobre el género gauchesco

- 1 Lean el siguiente texto publicado en la revista *Ñ*, del diario *Clarín*.
- 2 ¿De qué se trata este texto? Piensen qué pretende comunicarnos el autor de la nota.

Las batallas por el sentido del gaucho

En tiempos marcados por fuertes posicionamientos, distanciamientos, polémicas y revisionismos varios, no podría ser más oportuna la reedición de *El género gauchesco*. Un tratado sobre la Patria de Josefina Ludmer. Allí Ludmer nos inicia en un ritual donde la lengua deschava sus intenciones: es un arma que opera sobre la comunidad, a través de mecanismos puntuales que garantizan su eficacia social. Existen varias fracturas en el género gauchesco que lo convierten en una entidad bifronte, empezando por su partición en “*Ida*” y “*Vuelta*”, siempre sometida a las instancias de un pacto, de una **transacción** entre partes, una alianza entre la voz del gaucho real y la cultura letrada, entre el gaucho delincuente y el gaucho soldado, entre el bien y el mal. “El primer locutor ficticio de la literatura gauchesca es el gaucho en tanto cantor y patriota; de esta manera las dos instituciones, ejército y poesía, se abrazan y complementan. Surge entonces lo que define de entrada al género gauchesco: la lengua como arma. Voz ley y voz arma se enlazan en las cadenas del género”, precisa Ludmer.

La gauchesca es el escenario donde se dirimieron ideas sobre identidad cultural, literatura nacional y organización política, bajo las convenciones de un género que nació luego de la Revolución de Mayo. En ese sentido, Ludmer toma los cuatro referentes principales del género gauchesco, Bartolomé Hidalgo, Ascasubi, Estanislao Del Campo y José Hernández y a partir de ellos desanda los caminos que transitaron sus producciones literarias, descifrando sus efectos en el campo cultural. Este espacio “gauchipoético” está pautado por coordenadas temporales precisas: su vida transcurre entre la independencia y la constitución definitiva del Estado argentino en 1880.

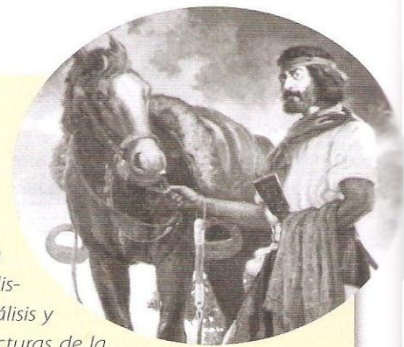
En la gauchesca hay sangre, sudor y lágrimas, literalmente, y en sus **intersticios** se cifran las luchas civiles, la militancia política y el génesis de una lengua posible. Los espacios físicos y locaciones se reparten entre la Patria, la Provincia, la estancia, la tierra propia, el rancho, la

pulpería, la frontera, la tierra de los indios, configurando la hoja de ruta sobre la que Ludmer aplica dispositivos teóricos, comparando líneas de análisis y entrelazando otras lecturas de la gauchesca con el vértigo de una montaña rusa (se precisa un pingo veloz para seguirle el tranco).

Últimamente, encontramos las sagas del conurbano de Juan Diego Incardona y Leonardo Oyola, donde Beatriz Sarlo lee el “aguante” como posible herencia gauchesca: “El aguante es un ideal moral, porque articula la comunidad, la establece frente a los otros, defiende a los más débiles, enfrenta las competencias y agresiones, fija sus límites (indispensable para ser comunidad). El aguante es lo que el honor era en la cultura aristocrática, lo que el coraje era en la mitología gaucha, lo que la virtud es para la religión o el pluralismo representa para la vida cívica”.

El Martín Fierro y la gauchesca siguen funcionando como una gran máquina de sentido de la literatura social argentina. Deconstruido, remixado, fragmentado en pepitas de refranes y sentencias de almanaque, vulgarizado y santificado, impreso en humildes folletos o en papel biblia, carne de altares y peñas trasnochadas, panfleto, plegaria y culebrón criollo, el Martín Fierro, la culminación de la gauchesca, ha resistido fértil el paso del tiempo, de cara al sol, aunque vengán degollando. Y hasta se atrevió a autoproclamarse como conjuro: “No se ha de llover el rancho/ en donde este libro esté”.

Rodolfo Edwards, *Revista Ñ, Clarín*,
7 de marzo de 2012 (adaptación).



La voz “gaucho” y el espacio interior

La militarización del sector rural durante las guerras de la Independencia y el surgimiento correlativo de un nuevo signo social, el *gaucho patriota*, pueden postularse como bases del género en la medida en que permiten el acceso del registro verbal de los gauchos al estatuto de lengua literaria, su única representación escrita. La guerra no es solo el fundamento sino la materia y la lógica de la gauchesca. Y una materia y una lógica es un género.

También se podría decir: el cambio de sentido de la palabra “gaucho” inaugura el género y es el género.* Como si las palabras se enfrentaran en guerra. Esas voces nuevas, “patriota”, “valientes”, producen un escándalo (el mismo escándalo que produjo la Revolución). Se añaden a “gaucho”, se ligan con su sentido anterior, el de la ley, se ligan con “delinquentes” y no lo anulan del todo.

El sentido queda oscilando, y es la misma indefinición entre aceptar la disciplina o desertar. Esa dislocación entre lo nuevo y lo anterior produce el primer enfrentamiento verbal que constituye el género: “gaucho patriota”. Es el primer enfrentamiento porque allí chocan universos diferentes de sentido (y de usos de cuerpos y de campos): el sentido de “vago” es económico y jurídico; el de “patriota”, para el gaucho es militar en ese momento, los opuestos respectivamente son trabajador (que tiene la papeleta de uso, de conchabo, que vive en el mismo lugar, que tiene mujer) y desertor. El género interviene en esa indefinición y la dramatiza. Trata de indiferenciarla por definiciones y no solamente toma la voz del

patriota para definirlo sino también para definir al otro: *en la voz del gaucho define la palabra “gaucho”.*

La oscilación de sentido entre el uso del cuerpo y de la voz, entre la guerra y la guerra de palabras, constituye la materia literaria fundamental del género. Porque allí está la literatura, y lo que importa para la literatura es la indefinición, la discrepancia (de leyes, de estar o no en el ejército) pero en las palabras: en las palabras “gaucho” y “patriota”.

La segunda cadena de usos se inserta entonces en el centro de la primera, entre el uso del cuerpo por el ejército y el uso de la voz por la cultura de la palabra escrita. [...]

LUDMER, JOSEFINA. *El género gauchesco: un tratado sobre la patria*. Buenos Aires, Sudamericana, 1988, pp. 27-28. Fragmento.

* La valorización del gaucho se debió sobre todo a Artigas, Güemes y San Martín. El 22 de marzo de 1817 se lee en la *Gazeta de Buenos Aires*: “El título de gaucho mandaba antes de ahora una idea poco ventajosa del sujeto a quien se aplicaba, y los honrados labradores y hacendados de Salta han conseguido hacerlo ilustre y glorioso por tantas proezas que les hacen dignos de un reconocimiento eterno”.



Josefina Ludmer ha sido investigadora principal del Consejo Nacional de Investigación (CONICET), profesora de Teoría Literaria en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, y de Literatura Latinoamericana en la Universidad de Yale (USA). Dicha institución la nombró “profesora emérita” en el año 2005.

Esta reconocida especialista, que suele deslumbrar a sus lectores por la originalidad de su perspectiva así como por los cruces de géneros y disciplinas que caracterizan sus análisis, es autora de *Cien años de soledad: una interpretación*; *Onetti: los procesos de construcción del relato*; *El género gauchesco: un tratado sobre la patria* y *El cuerpo del delito*. *Un manual*. Estos dos últimos libros han sido traducidos al inglés y al portugués.

ACTIVIDADES

1. Enumerará las connotaciones despectivas que tenía en el siglo XIX la palabra “gaucho”.
2. En el orden económico y jurídico, el gaucho podía ser vago o trabajador. Señalá qué diferenciaba en la época a uno del otro.
3. Considerando que “lo que importa para la literatura es la indefinición, la discrepancia...”, ¿en qué sentido la situación jurídica, económica y militar del gaucho resultaba un material productivo para escribir literatura?
4. Aclará qué quiere decir Ludmer cuando señala que el género gauchesco “en la voz del gaucho define la palabra gaucho”.

“Al término de la lectura tuve la certidumbre de que el mundo creado por la febril pluma de García Márquez era más nuestro que el que vivíamos cotidianamente”.

(Gonzalo Celorio. “Cien años de soledad y la narrativa de lo real maravilloso americano”. En: García Márquez, Gabriel. *Cien años de soledad*. Buenos Aires, Alfaguara, 2007: 512).



La gran ciudad de Tenochtitlan. (1954). Diego Rivera.

¿Qué es el realismo mágico?

La respuesta a este interrogante parece difícil. Lo primero que llama la atención es que en la construcción “realismo mágico” se combinan dos términos que se contradicen, se rechazan.

“Realismo” supone un modo de apropiación de la realidad por parte de la literatura (con el que ya te encontraste en este libro), pero que inmediatamente es puesto en cuestión por la inclusión de lo “mágico”.

Estamos frente a una figura del lenguaje llamada **oxímoron**. Por ejemplo, las construcciones “fuego helado”, “silencio atronador” y “veneno sanador” son oxímoron: en todas el adjetivo invierte el sentido del sustantivo.

¿Cómo es posible una literatura realista acerca de lo mágico? ¿O que se considere “realista” y “mágica” al mismo tiempo?

La cuestión fundamental es cómo se establece este **cruce**, qué posición ocupa cada uno de los términos dentro de él y qué consecuencias tiene el encuentro de estos dos niveles opuestos. La realidad “objetiva”, que impone condiciones y límites, y lo real imaginario, que puede trascenderlos, se combinan en el realismo mágico para poetizar el mundo.

Lo real-imaginario que propone esta literatura es tan auténtico como lo real-objetivo: ya no hay límite, y asistimos a la **dualidad normalizada**: lo real-histórico y su contracara, el mundo inagotable de los sueños, conviven en el universo textual sin perturbar a nadie, como la “normalidad”.

Una visión de nuestro mundo

Existe otra cualidad central: el realismo mágico es una literatura absolutamente latinoamericana. ¿Por qué esta forma literaria nació en nuestro continente? ¿Y en el siglo xx?

Como ya leíste, en el realismo mágico los dos planos, el real y el imaginario, aparecen completamente unidos, como partes inseparables del universo narrativo. Junto a la realidad objetiva latinoamericana, que aparece como opresiva, coexiste una realidad de otro tipo, que manifiesta las posibilidades latentes detrás de lo real. Por esta cualidad, el realismo mágico tiene un **componente utópico**: la ilusión de transformar la realidad, suplantarla o abolirla.

El realismo mágico es, entonces, una **forma particular de percibir y expresar estéticamente la realidad**, creada por un grupo de artistas latinoamericanos, que incorpora, frente a los acontecimientos y percepciones objetivas, el mundo de lo onírico, el de la magia, el de los mitos y leyendas, lo profético y adivinatorio, el milagro, lo fantástico, lo maravilloso; es decir, las múltiples esferas de la imaginación.

ACTIVIDADES

1. Definí con tus palabras el oxímoron “realismo mágico”.
2. Leé la siguiente afirmación de García Márquez y ejemplificá el contenido de la cita usando conflictos, situaciones y personajes de *Cien años de soledad*.

“En *Cien años de soledad* yo soy un escritor realista, porque creo que en América Latina todo es posible, todo es real”.

3. Discutan en pequeños grupos el siguiente interrogante. Luego, escriban las conclusiones a las que arribaron. Justifiquen su/s postura/s.

¿Es más verdadero lo que ocurre objetivamente o lo que la sensibilidad colectiva crea y acepta?

El boom latinoamericano

Si bien puede reconocerse su origen a fines de la década del 20, el realismo mágico tiene su esplendor en América Latina en los años sesenta del siglo xx. Esta década marcó un hito en la historia de la narrativa latinoamericana. Durante ese período se escribieron algunas de las novelas más importantes en lengua española, como *El siglo de las luces*, de Alejo Carpentier, y *La muerte de Artemio Cruz*, de Carlos Fuentes (1962); *Rayuela*, de Cortázar, y *La ciudad y los perros*, de Vargas Llosa (1963); *Juntacadáveres*, de Onetti, y *Tres tristes tigres*, de Cabrera Infante (1964); *Paradiso*, de Lezama Lima (1966), y finalmente, en 1967, *Cien años de soledad*. Este notable fenómeno fue denominado el **boom latinoamericano**, y fue un acontecimiento cultural. Un grupo de escritores consiguió darle a la literatura de nuestro continente una visibilidad y un lugar que nunca antes había tenido: se convirtieron en *best sellers*, comenzaron a ser traducidos a otros idiomas y a ser considerados por la crítica y la teoría literaria internacional.

En líneas generales, este grupo de artistas se propuso la misión de describir las características que convierten a **América** en un **territorio único**. En palabras de uno de ellos, el mexicano Carlos Fuentes: “contribuir con la tarea interminable de darle un nombre a América”.

Las preguntas de las que parten son:

- ¿cuáles son las **características peculiares** de nuestro continente?, y
- ¿existe una **identidad compartida** por los múltiples pueblos que lo habitan?

La respuesta es positiva, y esa identidad parece surgir como resultado de los procesos de conquista y colonización que vivió nuestro continente. El contraste de cosmovisiones, el choque cultural entre los conquistados y los conquistadores, conformó nuestra peculiar identidad. Podríamos decir que toda la historia latinoamericana, en esta visión, es la lucha entre estas dos concepciones del mundo, radicalmente opuestas: la del conquistador y la del conquistado.

El pasado épico (el de la resistencia indígena, que opera como sustancia mítica) y el presente de los conquistadores y sus herederos coexisten y se integran en los relatos literarios para así poder dar cuenta de nuestra identidad.

ACTIVIDADES

1. ¿Por qué puede decirse que el realismo mágico es un fenómeno propio de América Latina?
2. ¿En qué otro continente podría haberse dado? ¿Por qué?
3. Observá esta obra de Diego Rivera, pintor y muralista mexicano que rescató en sus trabajos el pasado precolombino y mostró las costumbres de su pueblo. Luego, resolvé las siguientes actividades.
 - a) Averiguá acerca de:
 - Las características de las ofrendas que el pueblo mexicano prepara durante el Día de los muertos.
 - El origen y la función de esta celebración.
 - b) ¿Qué concepción del mundo, particular de Latinoamérica, se refleja en esta ceremonia colectiva?
 - c) ¿Cómo podrías vincular la obra de Rivera con el trabajo de los escritores del boom latinoamericano?



La ofrenda. Día de los muertos. (1924). Diego Rivera.

Las características de lo real en Latinoamérica

El mundo real y mágico que ofrece esta forma literaria tiene su origen en:

- La **naturaleza latinoamericana** que, con sus selvas, ríos, montes, montañas y desiertos, se presenta como excesiva, exuberante e indómita, como una fuerza misteriosa y omnipresente.
- La **historia latinoamericana**, con sus hechos inexplicables, absurdos, “irreales”: dictaduras, desigualdades...
- El **imaginario colectivo latinoamericano** (la idiosincrasia del pueblo latinoamericano), que como producto de la mezcla entre las culturas indígenas y la española, sumado a las migraciones africanas y del sur de Europa, acepta el “milagro”, el “portento”, como moneda corriente y parte de lo real.

Los escenarios latinoamericanos, en su mayoría, exhiben los niveles más duros y crudos de la pobreza y marginalidad social.

Lo maravilloso aparece como parte constitutiva de la realidad cotidiana de estos pueblos: la creencia de sus habitantes en lo sobrenatural es muy fuerte. Esta creencia parece definir su cultura y su historia.

“Realismo” alude, entonces, a la tradición europea. Y “**realismo mágico**” designa lo propio de la historia latinoamericana, cargada de mitologías.

Cien años de soledad se propone reflejar esta naturaleza y dar cabida a lo extraordinario, precisamente como un modo de reflejar de manera más certera nuestras realidades. Podríamos decir que el concepto de realismo se amplía para incorporar lo mágico como propio de estas realidades, como un principio explicativo tan o más profundo que el racional.

Y la construcción de una nueva literatura, asociada a una nueva conciencia, es un complemento de las luchas políticas que recorren el continente y se desplazan al mundo entero en la década del sesenta, en las que la imaginación aparece como herramienta de liberación.

La narrativa del realismo mágico

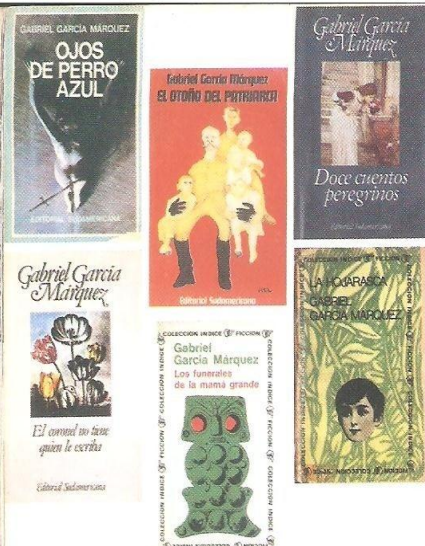
La narrativa del realismo mágico se ha caracterizado por el empleo de técnicas narrativas novedosas, de alguna manera “revolucionarias”, ya que suponen una ruptura con la narración unívoca (una sola voz dominando la narración) y con el orden coherente y la causalidad lógica de las novelas realistas del siglo pasado. Algunas de estas características, que aparecen en *Cien años de soledad*, son las siguientes.

<p>Se rompe la idea de un tiempo lineal que vertebra el relato.</p>	<ul style="list-style-type: none">• En <i>Cien años de soledad</i>, el tiempo es cíclico, pero no perfectamente cíclico. Todo vuelve a pasar, todo se repite, pero no exactamente igual. Hay un personaje, José Arcadio Buendía, que se hace consciente de esta cualidad de la realidad: “Esto es un desastre —dijo—. Mira el aire, oye el zumbido del sol, igual que ayer y anteayer. También hoy es lunes”.• Existe una superposición de tiempos: el tiempo histórico se encuentra con otros tiempos que fluyen paralelamente: el tiempo mítico, el de los sueños, el de la imaginación.• Se ha dicho que la temporalidad del realismo mágico es parecida a la temporalidad que experimentamos cuando soñamos: presente, pasado y futuro coexisten en el mismo espacio.
<p>Se rompe con la causalidad tradicional.</p>	<ul style="list-style-type: none">• En la lógica de <i>Cien años de soledad</i>, lo “esperable y cotidiano” se vuelve inesperado y extraño. Y a la inversa. Por ejemplo, avances tecnológicos como el cinematógrafo generan temor, confusión, y perturban a la gente de Macondo, y los objetos ordinarios a nuestros ojos (como el hielo) son vistos desde ojos maravillados. Los elementos mágicos que llegan con los gitanos (como un jarabe para la invisibilidad y alfombras que vuelan) son recibidos con alegría, pero con naturalidad.

Lo verosímil en el realismo mágico

Cada texto literario supone un **pacto de lectura** que se establece entre un escritor y una comunidad de lectores, quienes suspenden momentáneamente su incredulidad y aceptan el mundo que se les presenta como verdadero, de acuerdo con determinadas reglas. Cada lector, al abrir un libro, “sabe” lo que puede esperar, y está dispuesto a creer en ello. Por eso, podemos decir que cada género (y, dentro del género, cada texto) construye su propio **verosímil**. Así, en la ciencia ficción será coherente (y creíble) la aparición de seres extraterrestres; en la literatura maravillosa, los gnomos, duendes y hadas; en la novela gótica, los vampiros.


¿Cuál es el verosímil que propone el realismo mágico? Será verosímil, en esta literatura, **una realidad transfigurada por la magia**, que se integra a lo cotidiano sin perturbar la unidad interna del relato, como parte consustancial de ese mundo. Lo cotidiano se envuelve en lo mítico, y lo histórico y lo legendario confluyen en el mismo espacio.



Ediciones de las obras de García Márquez.

GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ

Nació en Aracataca, Colombia, e inició su carrera como cronista y crítico cinematográfico en Bogotá, en la década de 1940. En 1958, publicó *El coronel no tiene quien le escriba*. En 1962, *La mala hora* y *Los funerales de la mamá grande*. Luego del reconocimiento internacional de *Cien años de soledad* (1967), participó en congresos y en foros en defensa de las causas del socialismo en Nicaragua, Chile y Cuba, además de intervenir, como mediador, en la política de su país. Publicó *La increíble historia de la Cándida Erendira* (1972), *Crónica de una muerte anunciada* (1981), *El amor en los tiempos del cólera* (1985) y *El general en su laberinto* (1989). Luego del Premio Nobel (1982), ha compilado sus textos periodísticos y, en la actualidad, se encuentra escribiendo sus memorias.




GUÍA DE LECTURA 48

1. ¿Cuál es la clave poética del Realismo Mágico de García Márquez?
2. ¿De qué modo crea sus relatos este autor?
3. ¿Cómo son sus personajes? ¿En qué medida reflejan la realidad y la identidad de América latina?

García Márquez, un mago en el Caribe

Protagonista del *boom* latinoamericano y uno de sus novelistas más leídos, este colombiano logró el milagro de exportar el imaginario de su cálido y amado Caribe natal al resto del mundo. Hay quienes afirman que su novela *Cien años de soledad* (1967), consagrada por su calidad literaria y por su repercusión entre lectores de todas las latitudes, puede ser considerada como el *Quijote* del siglo XX.

Siempre comprometido con la problemática social del continente, desafió las nórdicas reglas del protocolo sueco al presentarse, en 1992, a recibir el Premio Nobel de Literatura vestido con una simple camisa de lino o guayabera, tradicional en su soleado país.

Sin duda, su imaginación ilimitada y su exuberante estilo le permitieron mostrar la realidad latinoamericana, respetando su historia, sus mitos y sus códigos, con una lógica particular, que consiste en relatar con la más absoluta naturalidad sucesos completamente inverosímiles. Esta es la clave de la poética del Realismo Mágico.

García Márquez construyó un espacio literario muy afín al de su infancia, el pueblo de Macondo, donde conviven las tensiones sociales y la violencia política propias de América latina con una atmósfera mágica y mítica, en donde las persecuciones y los fusilamientos alternan con lluvias de flores e invasiones de mariposas amarillas.

Acerca de la creación de este mágico territorio, el autor considera que los mejores aliados fueron sus abuelos, que nutrieron su mente infantil con magníficas leyendas y con antiguos mitos caribeños. De sus años de estudiante universitario y periodista en Bogotá, rescata el peso de las lecturas del checo Franz Kafka (1883-1924), del irlandés James Joyce (1882-1941) y de la inglesa Virginia Woolf (1882-1941) por su técnica narrativa y se declara admirador de la obra del norteamericano William Faulkner (1897-1962), por su manejo de la temporalidad narrativa y la creación de un universo literario propio. Para Ángel Rama, la literatura de García Márquez realiza un proceso de intercambio cultural, llamado *transculturación*, entre las técnicas narrativas modernas y el imaginario tradicional.

Los personajes que habitan sus relatos soportan las recurrentes lluvias y sequías, las plagas y las guerras con una resignada clarividencia; viven intensos amores y odios en medio de trágicos presagios y maleficios terribles sin asombros ni rebeldías. Aceptan estos vaivenes de la naturaleza, la historia y la vida, como cíclicos juegos de un destino inexorable.

Si bien el escritor nunca ha definido teóricamente su estética, en numerosas entrevistas ha explicado este procedimiento de hacer creíble lo increíble: "Cuando estaba escribiendo el episodio de Remedios la Bella [*Cien años de soledad*] ascendiendo al cielo, me llevó mucho tiempo hacerlo creíble. Un día salí al jardín y vi a una mujer que venía a casa a lavar; estaba tendiendo las sábanas a secar y había mucho viento. Se peleaba con el viento para que no le volara las sábanas. Descubrí que si usaba las sábanas para Remedios la Bella, podría hacerla ascender. Y así lo hice para que fuera creíble".

Respecto de la recepción de su obra, ha declarado: "Siempre me divierte que se elogie tanto mi obra por ser imaginativa, cuando la verdad es que no hay una sola línea que no tenga una base real. El problema es que la realidad del Caribe parece desenfadadamente imaginaria".

Sobre la Trata de Personas

🔊 **Leamos** los siguientes fragmentos en los que el escritor colombiano Gabriel García Márquez denuncia esta lacra social. **Observemos** que en una obra literaria lo importante no es qué se narra sino cómo se narra.

La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada

Vencida por los oficios bárbaros de la jornada, Eréndira no tuvo ánimos para desvestirse, sino que puso el candelabro en la mesa de noche y se tumbó en la cama. Poco después, el viento de su desgracia se metió en el dormitorio como una manada de perros y volcó el candelabro contra las cortinas.

Al amanecer, cuando por fin se acabó el viento, empezaron a caer unas gotas de lluvia gruesas y separadas que apagaron las últimas brasas y endurecieron las cenizas humeantes de la mansión. La gente del pueblo, indios en su mayoría, trataba de rescatar los restos del desastre: el cadáver carbonizado del avestruz, el bastidor del piano dorado, el torso de una estatua. La abuela contemplaba con un abatimiento impenetrable los residuos de su fortuna. Eréndira, sentada entre las dos tumbas de los Amadis, había terminado de llorar. Cuando la abuela se convenció de que quedaban muy pocas cosas intactas entre los escombros, miró a la nieta con una lástima sincera.

—Mi pobre niña —suspiró—. No te alcanzará la vida para pagarme este percance.

Empezó a pagárselo ese mismo día, bajo el estruendo de la lluvia, cuando la llevó con el tendero del pueblo, un viudo escuálido y prematuro que era muy conocido en el desierto porque pagaba buen precio la virginidad.

[...]

Habían transcurrido seis meses desde el incendio cuando la abuela pudo tener una visión entera del negocio.

—Si las cosas siguen así —le dijo a Eréndira— me habrás pagado la deuda dentro de ocho años, siete meses y once días.

Volvió a repasar sus cálculos con los ojos cerrados, rumiando los granos que sacaba de una faltriquera de jareta donde tenía también el dinero, y precisó:

—Claro que todo eso es sin contar el sueldo y la comida de los indios, y otros gastos menores.

Eréndira, que caminaba al paso del burro agobiada por el calor y el polvo, no hizo ningún reproche a las cuentas de la abuela, pero tuvo que reprimirse para no llorar.

—Tengo vidrio molido en los huesos —dijo.

—Trata de dormir.

—Sí, abuela.

Cerró los ojos, respiró a fondo una bocanada de aire abrasante, y siguió caminando dormida.

Gabriel García Márquez, *La increíble historia de la Cándida Eréndira y de su abuela desalmada*, Aguilar S.A., Madrid, 1995



Conectando textos

▶ Veamos el vídeo de la canción “La villerita”, en la versión de María Elena Sosa y El Chaqueño Palavecino
<http://www.youtube.com/watch?v=WRuoJAtmPQw>



- 1 ¿Qué es la prostitución para esa chica?
- 2 ¿Quiénes son los buitres?
- 3 La prostitución, ¿es un problema individual o social?
- 4 ¿En qué se asemeja y en qué se diferencia de la historia de Eréndira?

🔊 **Leamos** el texto siguiente para informarnos sobre el flagelo de la prostitución:

El muro

- **Leamos** afiches de campañas de concientización sobre la explotación sexual como una de las formas de la trata de personas.
- ▶ ¿Por qué el compromiso social es fundamental para detener el avance de estas problemáticas?



La prostitución daña a toda la sociedad

Mientras en países como el nuestro abundan las intenciones y proclamas, en otros se procede con toda la fuerza de la ley, como es el caso de Suecia. La doctora Ángela Klinterberg, jefa de una fiscalía general en Suecia, denunció que la prostitución es "la peor esclavitud del siglo XXI".

—¿Cuáles son las causas y las consecuencias de la prostitución?

—El que se prostituye por fuerza ajena o por necesidad propia, generalmente está inmerso en un contexto de miseria y exclusión. En cambio, el que requiere esos servicios no tiene nada de pobre, ni de viejo, ni de ignorante. En Europa, el cliente promedio suele ser un hombre de edad mediana, de posición acomodada, instruido, con familia e hijos. Mientras la sociedad sea cómplice, y no denuncie o condene moralmente estas prácticas, no se podrá erradicar la prostitución y la esclavitud de los seres humanos.

—¿Cómo se penaliza la prostitución en Suecia?

—Es considerada como un acto de violencia ejercido por el hombre contra mujeres y menores. Se la reconoce oficialmente como forma de explotación. Es un flagelo que no sólo daña a los prostituidos sino a toda la sociedad. A partir de enero de 1999, la compra de servicios sexuales constituye un delito que puede acarrear una condena de multas o cárcel de hasta seis meses. Este problema no se resuelve castigando a la prostituta sino al consumidor. Ocho de cada diez suecos están a favor de esta legislación que ha disminuido el número de hombres que compran estos servicios al igual que el reclutamiento de mujeres.

Rosa Bertino, *La Voz del Interior*, 5 de diciembre de 2004 (fragmento)



inter



Vamos al cine

Veamos la película *“La mosca en la ceniza”*, de la directora argentina Gabriela David, sobre la trata de personas. El rito de ir al cine, para muchos, comienza con la lectura de las críticas de espectáculos. Leamos la siguiente:



“La mosca en la ceniza”: Esclavas sexuales en la Argentina de hoy

La guionista y directora argentina Gabriela David vuelve al cine después de casi diez años de ausencia con una historia esperanzadora en medio de la tragedia. Un cine de personajes simples que a pesar de sus limitaciones intentarán salvarse en medio de una jungla depredadora. Nancy (María Laura Caccamo) y Pato (Paloma Contreras) son dos amigas que viajan a Buenos Aires desde el noroeste argentino atraídas por una oferta laboral. Al llegar a la ciudad son encerradas en un prostíbulo junto a otras chicas que sufrieron el mismo engaño, y que ahora son tratadas como esclavas sexuales.

El lugar donde las tienen está ubicado en pleno Barrio Norte de la ciudad, un ámbito frecuentado por hombres a los que no les importan las condiciones de esas mujeres. En medio de tanta desazón, Nancy y Pato buscarán la forma de escapar de ese infierno.

“La mosca en la ceniza” hace referencia a una tradición que sostiene que si una mosca ahogada es tapada por cenizas revivirá. Metáfora que envuelve a los personajes del film. Dos vidas muertas que resurgirán gracias a su amistad y a las ganas de salir de la miseria que les tocó en suerte.

Más allá del tema central de la trata de personas, el film focaliza la trama en los vínculos y cómo los mismos serán el motor de la existencia. Relaciones vinculares que atraviesan diferentes estados que van desde la perversidad a la incondicionalidad.

En esta especie de prisión, que será el habitat de todos los personajes —ya sean captores o prisioneros— era necesario crear un ambiente claustrofóbico en donde el espectador también se sintiera encarcelado. Gabriela David lo logra a través de una puesta en escena cerrada, mediante la utilización de planos cortos y casi sin la utilización de exteriores. El mundo exterior casi siempre es visto desde una ventana dando la sensación de que el afuera también vive su propio aislamiento. Nadie oye, nadie ve, nadie sabe nada de lo que pasa a su alrededor.

En “La mosca en la ceniza” (2009) David aborda nuevamente un tema arduo y complejo sin apelar al cliché ni al golpe bajo, sino todo lo contrario. El drama será intercalado con el humor en la inocencia de Nancy, mientras que la tragedia se cruzará con la mirada esperanzadora de Pato.

En un mundo de personajes egocéntricos que no ven ni escuchan lo que pasa a su alrededor, llega un film sutil que nos sumergirá en la realidad de lo que puede estar pasando a la vuelta de cualquier esquina. Una película movilizadora que vale la pena ver.

Extraído de abguionistas.com (texto adaptado)

• Comparemos similitudes y diferencias entre Eréndira, Nancy y Pato.

1. ¿Qué personaje de la película pone en evidencia la falta de compromiso de la sociedad frente a estos graves delitos? Comparemoslo con Ulises, el enamorado de Eréndira.
2. El espectador puede inferir que otros personajes conocen lo que ocurre. ¿Quiénes son y qué actitud muestran?
3. ¿Quién actúa con solidaridad? ¿Qué mensaje da a la sociedad?
4. Esta crítica está a favor de la película. ¿Con qué argumentos la avala?

Biografía de Tadeo Isidoro Cruz

I'm looking for the face I had
Before the World was made
Yeats: The winding stair

El seis de febrero de 1829, los montoneros que, hostigados ya por Lavalle, marchaban desde el Sur para incorporarse a las divisiones de López, hicieron alto en una estancia cuyo nombre ignoraban, a tres o cuatro leguas del Pergamino; hacia el alba, uno de los hombres tuvo una pesadilla tenaz: en la penumbra del galpón, el confuso grito despertó a la mujer que dormía con él. Nadie sabe lo que soñó, pues al otro día, a las cuatro, los montoneros fueron desbaratados por la caballería de Suárez y la persecución duró nueve leguas, hasta los pajonales ya lóbregos, y el hombre pereció en una zanja, partido el cráneo por un sable de las guerras del Perú y del Brasil. La mujer se llamaba Isidora Cruz; el hijo que tuvo recibió el nombre de Tadeo Isidoro.

Mi propósito no es repetir su historia. De los días y noches que la componen, sólo me interesa una noche; del resto no referiré sino lo indispensable para que esa noche se entienda. La aventura consta en un libro insigne; es decir, en un libro cuya materia puede ser todo para todos (1 Corintios 9:22), pues es capaz de casi inagotables repeticiones, versiones, perversiones. Quienes han comentado, y son muchos, la historia de Tadeo Isidoro, destacan el influjo de la llanura sobre su formación, pero gauchos idénticos a él nacieron y murieron en las selváticas riberas del Paraná y en las cuchillas orientales. Vivió, eso sí, en un mundo de barbarie monótona. Cuando, en 1874, murió de una viruela negra, no había visto jamás una montaña ni un pico de gas ni un molino. Tampoco una ciudad. En 1849, fue a Buenos Aires con una tropa del establecimiento de Francisco Xavier Acevedo; los troperos entraron en la ciudad para vaciar el cinto: Cruz, receloso, no salió de una fonda en el vecindario de los corrales. Pasó ahí muchos días, taciturno, durmiendo en la tierra, mateando, levantándose al alba y recogiendo a la oración. Comprendió (más allá de las palabras y aun del entendimiento) que nada tenía que ver con él la ciudad. Uno de los peones, borracho, se burló de él. Cruz no le replicó, pero en las noches del regreso, junto al fogón, el otro menudeaba las burlas, y entonces Cruz (que antes no había demostrado rencor, ni siquiera disgusto) lo tendió de una puñalada. Prófugo, hubo de guarecerse en un fachinal: noches después, el grito de un chajá le advirtió que lo había cercado la policía. Probó el cuchillo en una mata: para que no le estorbaran en la de a pie, se quitó las espuelas. Prefirió pelear a entregarse. Fue herido en el antebrazo, en el hombro, en la mano izquierda; malherido a los más bravos de la partida; cuando la sangre le corrió entre los dedos, peleó con más coraje que nunca; hacia el alba, mareado por la pérdida de sangre, lo desarmaron. El ejército, entonces, desempeñaba una función penal; Cruz fue destinado a un fortín de la frontera Norte. Como soldado raso, participó en las guerras civiles; a veces combatió por su provincia natal, a veces en contra. El veintitrés de enero de 1856, en las Lagunas de Cardoso, fue uno de los treinta cristianos que, al mando del sargento mayor Eusebio Laprida, pelearon contra doscientos indios. En esa acción recibió una herida de lanza.

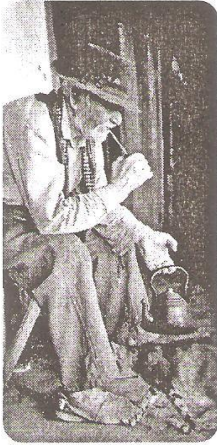
En su oscura y valerosa historia abundan los hiatos. Hacia 1868 lo sabemos de nuevo en el Pergamino: casado o amancebado, padre de un hijo, dueño de una fracción de campo. En 1869 fue nombrado sargento de la policía rural. Había corregido el pasado; en aquel tiempo debió de considerarse feliz, aunque profundamente no lo era. (Lo esperaba, secreta en el porvenir, una lúcida noche fundamental: la noche en que por fin vio su propia cara, la noche que por fin oyó su nombre. Bien entendida, esa noche agota su historia; mejor dicho, un instante de esa noche, un acto de esa noche, porque los actos son nuestro símbolo.) Cualquier destino, por largo y complicado que sea, consta en realidad de un solo momento: el momento en que el hombre sabe para siempre quién es. Cuéntase que Alejandro de Macedonia vio reflejado su futuro de hierro en la fabulosa historia de Aquiles; Carlos XII de Suecia, en la de Alejandro. A Tadeo Isidoro Cruz, que no sabía leer, ese conocimiento no le fue revelado en un libro; se vio a sí mismo en un entrevero y un hombre. Los hechos ocurrieron así:

En los últimos días del mes de junio de 1870, recibió la orden de apresar a un malevo, que debía dos muertes a la justicia. Era éste un desertor de las fuerzas que en la frontera Sur mandaba el coronel Benito Machado en una borrachera, había asesinado a un moreno en un lupanar; en otra, a un vecino del partido de Rojas; el informe agregaba que procedía de la Laguna Colorada. En este lugar, hacía cuarenta años, habíanse congregado los montoneros para la desventura que dio sus carne a los pájaros y a los perros; de ahí salió Manuel Mesa, que fue ejecutado en la plaza de la Victoria, mientras los tambores sonaban para que no se oyera su ira; de ahí, el desconocido que engendró a Cruz y que pereció en una zanja, partido el cráneo por un sable de las batallas del Perú y del Brasil. Cruz había olvidado el nombre del lugar; con leve pero inexplicable inquietud lo reconoció... El criminal, acosado por los soldados, urdió a caballo un largo laberinto de idas y de venidas; éstos, sin embargo lo acorralaron la noche del doce de julio. Se había guarecido en un pajonal. La tiniebla era casi indescifrable; Cruz y los suyos, cautelosos y a pie, avanzaron hacia las matas en cuya hondura trémula acechaba o dormía el hombre secreto. Gritó un chajá; Tadeo Isidoro Cruz tuvo la impresión de haber vivido ya ese momento. El criminal salió de la guarida para pelearlos. Cruz lo entrevió, terrible; la crecida melena y la barba gris parecían comerle la cara. Un motivo notorio me veda referir la pelea. Básteme recordar que el desertor malhirió o mató a varios de los hombres de Cruz. Este, mientras combatía en la oscuridad (mientras su cuerpo combatía en la oscuridad), empezó a comprender. Comprendió que un destino no es mejor que otro, pero que todo hombre debe acatar el que lleva adentro. Comprendió que las jinetas y el uniforme ya lo estorbaban. Comprendió su íntimo destino de lobo, no de perro gregario; comprendió que el otro era él. Amanecía en la desaforada llanura; Cruz arrojó por tierra el quepis, gritó que no iba a consentir el delito de que se matara a un valiente y se puso a pelear contra los soldados junto al desertor Martín Fierro.

**Jorge Luis Borges
(El Aleph – 1949)**



El gaucho



Hijo de algún confin de la llanura
abierta, elemental, casi secreta,
tiraba el firme lazo que sujeta
al firme toro de cerviz oscura.

Se batió con el indio y con el godó;
murió en reyertas de baraja y taba;
dio su vida a la patria, que ignoraba,
y así perdiendo, fue perdiendo todo.

Hoy es polvo de tiempo y de planeta;
nombres no quedan, pero el nombre dura.
Fue tantos otros y hoy es una quieta
pieza que mueve la literatura.

Fue el matrero, el sargento y la partida.
Fue el que cruzó la heroica cordillera.
Fue soldado de Urquiza o de Rivera,
lo mismo da. Fue el que mató a Laprida.

Dios le quedaba lejos. Profesaron
la antigua fe del hierro y del coraje,
que no consiente súplicas ni gaje.
Por esa fe murieron y mataron.

En los azares de la montonera
murió por el color de una divisa;
fue el que no pidió nada, ni siquiera
la gloria, que es estrépito y ceniza.

Fue el hombre gris que, oscuro en la pausada
penumbra del galpón, sueña y matea,
mientras en el oriente ya clarea
la luz de la desierta madrugada.

Nunca dijo: Soy gaucho. Fue su suerte
no imaginar la suerte de los otros.
No menos ignorante que nosotros,
no menos solitario, entró en la muerte.

Jorge Luis Borges, en *El oro de los tigres*



Milonga de Jacinto Chiclana



Me acuerdo. Fue en Balvanera,
En una noche lejana
Que alguien dejó caer el nombre
De un tal Jacinto Chiclana.

Algo se dijo también
De una esquina y de un cuchillo
Los años nos dejan ver
El entrevero y el brillo.

Quién sabe por qué razón
Me anda buscando ese nombre
Me gustaría saber
Cómo habrá sido aquel hombre.

Alto lo veo y cabal;
Con el alma comedida,
Capaz de no alzar la voz
Y de jugarse la vida.

Nadie con paso más firme
Habrà pisado la tierra
Nadie habrá habido como él
En el amor y en la guerra.

Sobre la huerta y el patio
Las torres de Balvanera
Y aquella muerte casual
En una esquina cualquiera.

No veo los rasgos. Veo,
Bajo el farol amarillo,
El choque de hombres o sombras
Y esa víbora, el cuchillo.

Acaso en aquel momento
En que le entraba la herida,
Pensó que a un varón le cuadra
No demorar la partida.

Sólo Dios puede saber
La laya fiel de aquel hombre;
Señores, yo estoy cantando
Lo que se cifra en el nombre.

Entre las cosas hay una
De la que no se arrepiente
Nadie en la tierra. Esa cosa
Es haber sido valiente.

Siempre el coraje es mejor,
La esperanza nunca es vana;
Vaya pues esta milonga
Para Jacinto Chiclana.



JORGE LUIS BORGES. Escritor y poeta argentino. Nació en Buenos Aires en 1899 y murió en Ginebra en 1986. Autor de cuentos, ensayos y poesías. Entre sus libros se destacan: *Hombre de la esquina rosada*, *El oro de los tigres*, *La cifra*.

JORGE LUIS BORGES
de *Para las seis cuerdas en OBRAS COMPLETAS. TOMO II.*
© Emecé Editores S.A., 1974 y © MARÍA KODAMA, 1985.

El ahogado más hermoso del mundo

Los primeros niños que vieron el promontorio oscuro y sigiloso que se acercaba por el mar, se hicieron la ilusión de que era un barco enemigo. Después vieron que no llevaba banderas ni arboladura, y pensaron que fuera una ballena. Pero cuando quedó varado en la playa le quitaron los matorrales de sargazos, los filamentos de medusas y los restos de cardúmenes y naufragios que llevaba encima, y solo entonces descubrieron que era un ahogado.

Habían jugado con él toda la tarde, enterrándolo y desenterrándolo en la arena, cuando alguien los vio por casualidad y dio la voz de alarma en el pueblo. Los hombres que lo cargaron hasta la casa más próxima notaron que pesaba más que todos los muertos conocidos, casi tanto como un caballo, y se dijeron que tal vez había estado demasiado tiempo a la deriva y el agua se le había metido dentro de los huesos. Cuando lo tendieron en el suelo vieron que había sido mucho más grande que todos los hombres, pues apenas si cabía en la casa, pero pensaron que tal vez la facultad de seguir creciendo después de la muerte estaba en la naturaleza de ciertos ahogados. Tenía el olor del mar, y solo la forma permitía suponer que era el cadáver de un ser humano, porque su piel estaba revestida de una coraza de rémora y de lodo.

No tuvieron que limpiarle la cara para saber que era un muerto ajeno. El pueblo tenía apenas unas veinte casas de tablas, con patios de piedras sin flores, desperdigadas en el extremo de un cabo desértico. La tierra era tan escasa, que las madres andaban siempre con el temor de que el viento se llevara a los niños, y a los muertos que les iban causando los años tenían que tirarlos en los acantilados. Pero el mar era manso y pródigo, y todos los hombres cabían en siete botes. Así que cuando se encontraron el ahogado les bastó con mirarse los unos a los otros para darse cuenta de que estaban completos.

Aquella noche no salieron a trabajar en el mar. Mientras los hombres averiguaban si no faltaba alguien en los pueblos vecinos, las mujeres se quedaron cuidando al ahogado. Le quitaron el lodo con tapones de esparto, le desenredaron del cabello los abrojos submarinos y le rasparon la rémora con fierros de desescamar pescados. A medida que lo hacían, notaron que su vegetación era de océanos remotos y de aguas profundas, y que sus ropas estaban en piltrafas, como si hubiera navegado por entre laberintos de corales. Notaron también que sobrellevaba la muerte con altivez, pues no tenía el semblante solitario de los otros ahogados del mar, ni tampoco la catadura sórdida y menesteroso de los ahogados fluviales. Pero solamente cuando acabaron de limpiarlo tuvieron conciencia de la clase de hombre que era, y entonces se quedaron sin aliento. No solo era el más alto, el más fuerte, el más viril y el mejor armado que habían visto jamás, sino que todavía cuando lo estaban viendo no les cabía en la imaginación.

No encontraron en el pueblo una cama bastante grande para tenderlo ni una mesa bastante sólida para velarlo. No le vinieron los pantalones de fiesta de los hombres más altos, ni las camisas dominicales de los más corpulentos, ni los zapatos del mejor plantado. Fascinadas por su desproporción y su hermosura, las mujeres decidieron entonces hacerle unos pantalones con un pedazo de vela cangreja, y una camisa de bramante de novia, para que pudiera continuar su muerte con dignidad. Mientras cosían sentadas en círculo, contemplando el cadáver entre puntada y puntada, les parecía que el viento no había sido nunca tan tenaz ni el Caribe había estado nunca tan ansioso como aquella noche, y suponían que esos cambios tenían algo que ver con el muerto. Pensaban que si aquel hombre magnífico hubiera vivido en el pueblo, su casa habría tenido las puertas más anchas, el techo más alto y el piso más firme, y el bastidor de su cama habría sido de cuadernas maestras con pernos de hierro, y su mujer habría sido la más feliz. Pensaban que habría tenido tanta autoridad que hubiera sacado los peces del mar con solo llamarlos por sus nombres, y habría puesto tanto empeño

en el trabajo que hubiera hecho brotar manantiales de entre las piedras más áridas y hubiera podido sembrar flores en los acantilados. Lo compararon en secreto con sus propios hombres, pensando que no serían capaces de hacer en toda una vida lo que aquel era capaz de hacer en una noche, y terminaron por repudiarlos en el fondo de sus corazones como los seres más escuálidos y mezquinos de la tierra. Andaban extraviadas por esos dédalos de fantasía, cuando la más vieja de las mujeres, que por ser la más vieja había contemplado al ahogado con menos pasión que compasión, suspiró:

—Tiene cara de llamarse Esteban.

Era verdad. A la mayoría le bastó con mirarlo otra vez para comprender que no podía tener otro nombre. Las más porfiadas, que eran las más jóvenes, se mantuvieron con la ilusión de que al ponerle la ropa, tendido entre flores y con unos zapatos de charol, pudiera llamarse Lautaro. Pero fue una ilusión vana. El lienzo resultó escaso, los pantalones mal cortados y peor cosidos le quedaron estrechos, y las fuerzas ocultas de su corazón hacían saltar los botones de la camisa. Después de la media noche se adelgazaron los silbidos del viento y el mar cayó en el sopor del miércoles. El silencio acabó con las últimas dudas: era Esteban. Las mujeres que lo habían vestido, las que lo habían peinado, las que le habían cortado las uñas y raspado la barba no pudieron reprimir un estremecimiento de compasión cuando tuvieron que resignarse a dejarlo tirado por los suelos. Fue entonces cuando comprendieron cuánto debió haber sido de infeliz con aquel cuerpo descomunal, si hasta después de muerto le estorbaba. Lo vieron condenado en vida a pasar de medio lado por las puertas, a descalabrarse con los travesaños, a permanecer de pie en las visitas sin saber qué hacer con sus tiernas y rosadas manos de buey de mar, mientras la dueña de casa buscaba la silla más resistente y le suplicaba muerta de miedo siéntese aquí Esteban, hágame el favor, y él recostado contra las paredes, sonriendo, no se preocupe señora, así estoy bien, con los talones en carne viva y las espaldas escaldadas de tanto repetir lo mismo en todas las visitas, no se preocupe señora, así estoy bien, solo para no pasar vergüenza de desbaratar la silla, y acaso sin haber sabido nunca que quienes le decían no te vayas Esteban, espérate siquiera hasta que hierva el café, eran los mismos que después susurraban ya se fue el bobo grande, qué bueno, ya se fue el tonto hermoso. Esto pensaban las mujeres frente al cadáver un poco antes del amanecer. Más tarde, cuando le taparon la cara con un pañuelo para que no le molestara la luz, lo vieron tan muerto para siempre, tan indefenso, tan parecido a sus hombres, que se les abrieron las primeras grietas de lágrimas en el corazón. Fue una de las más jóvenes la que empezó a sollozar. Las otras, asentándose entre sí, pasaron de los suspiros a los lamentos, y mientras más sollozaban más deseos sentían de llorar, porque el ahogado se les iba volviendo cada vez más Esteban, hasta que lo lloraron tanto que fue el hombre más desvalido de la tierra, el más manso y el más servicial, el pobre Esteban. Así que cuando los hombres volvieron con la noticia de que el ahogado no era tampoco de los pueblos vecinos, ellas sintieron un vacío de júbilo entre las lágrimas.

— ¡Bendito sea Dios —suspiraron—: es nuestro!

Los hombres creyeron que aquellos espavientos no eran más que frivolidades de mujer. Cansados de las tortuosas averiguaciones de la noche, lo único que querían era quitarse de una vez el estorbo del intruso antes de que prendiera el sol bravo de aquel día árido y sin viento. Improvisaron unas angarillas con restos de trinquetes y botavaras, y las amarraron con carlingas de altura, para que resistieran el peso del cuerpo hasta los acantilados. Quisieron encadenarle a los tobillos un ancla de buque mercante para que fondeara sin tropiezos en los mares más profundos donde los peces son ciegos y los buzos se mueren de nostalgia, de manera que las malas corrientes no fueran a devolverlo a la orilla, como había sucedido con otros cuerpos. Pero mientras más se apresuraban, más cosas se les ocurrían a las mujeres para perder el tiempo. Andaban como gallinas asustadas picoteando amuletos de mar en los arcones, unas estorbando aquí porque querían ponerle al ahogado los escapularios del buen viento, otras estorbando allá para abrocharse una pulsera de orientación, y al cabo de tanto quítate de ahí mujer, ponte donde no estorbes, mira que casi me haces caer sobre el difunto, a los hombres se les subieron al hígado las suspicacias y empezaron a rezongar que con qué

objeto tanta ferretería de altar mayor para un forastero, si por muchos estoperoles y calderetas que llevara encima se lo iban a masticar los tiburones, pero ellas seguían tripotando sus reliquias de pacotilla, llevando y trayendo, tropezando, mientras se les iba en suspiros lo que no se les iba en lágrimas, así que los hombres terminaron por despotricar que de cuándo acá semejante alboroto por un muerto al garete, un ahogado de nadie, un fiambre de mierda. Una de las mujeres, mortificada por tanta insolencia, le quitó entonces al cadáver el pañuelo de la cara, y también los hombres se quedaron sin aliento.

Era Esteban. No hubo que repetirlo para que lo reconocieran. Si les hubieran dicho Sir Walter Raleigh, quizás, hasta ellos se habrían impresionado con su acento de gringo, con su guacamayo en el hombro, con su arcabuz de matar caníbales, pero Esteban solamente podía ser uno en el mundo, y allí estaba tirado como un sábalo, sin botines, con unos pantalones de sietemesino y esas uñas rocallosas que solo podían cortarse a cuchillo. Bastó con que le quitaran el pañuelo de la cara para darse cuenta de que estaba avergonzado, de que no tenía la culpa de ser tan grande, ni tan pesado ni tan hermoso, y si hubiera sabido que aquello iba a suceder habría buscado un lugar más discreto para ahogarse, en serio, me hubiera amarrado yo mismo un ánora de galón en el cuello y hubiera trastabillado como quien no quiere la cosa en los acantilados, para no andar ahora estorbando con este muerto de miércoles, como ustedes dicen, para no molestar a nadie con esta porquería de fiambre que no tiene nada que ver conmigo. Había tanta verdad en su modo de estar, que hasta los hombres más suspicaces, los que sentían amargas las minuciosas noches del mar temiendo que sus mujeres se cansaran de soñar con ellos para soñar con los ahogados, hasta esos, y otros más duros, se estremecieron en los tuétanos con la sinceridad de Esteban.

Fue así como le hicieron los funerales más espléndidos que podían concebirse para un ahogado expósito. Algunas mujeres que habían ido a buscar flores en los pueblos vecinos regresaron con otras que no creían lo que les contaban, y estas se fueron por más flores cuando vieron al muerto, y llevaron más y más, hasta que hubo tantas flores y tanta gente que apenas si se podía caminar. A última hora les dolió devolverlo huérfano a las aguas, y le eligieron un padre y una madre entre los mejores, y otros se le hicieron hermanos, tíos y primos, así que a través de él todos los habitantes del pueblo terminaron por ser parientes entre sí. Algunos marineros que oyeron el llanto a distancia perdieron la certeza del rumbo, y se supo de uno que se hizo amarrar al palo mayor, recordando antiguas fábulas de sirenas. Mientras se disputaban el privilegio de llevarlo en hombros por la pendiente escarpada de los acantilados, hombres y mujeres tuvieron conciencia por primera vez de la desolación de sus calles, la aridez de sus patios, la estrechez de sus sueños, frente al esplendor y la hermosura de su ahogado. Lo soltaron sin ancla, para que volviera si quería, y cuando lo quisiera, y todos retuvieron el aliento durante la fracción de siglos que demoró la caída del cuerpo hasta el abismo. No tuvieron necesidad de mirarse los unos a los otros para darse cuenta de que ya no estaban completos, ni volverían a estarlo jamás. Pero también sabían que todo sería diferente desde entonces, que sus casas iban a tener las puertas más anchas, los techos más altos, los pisos más firmes, para que el recuerdo de Esteban pudiera andar por todas partes sin tropezar con los travesaños, y que nadie se atreviera a susurrar en el futuro ya murió el bobo grande, qué lástima, ya murió el tonto hermoso, porque ellos iban a pintar las fachadas de colores alegres para eternizar la memoria de Esteban, y se iban a romper el espinazo excavando manantiales en las piedras y sembrando flores en los acantilados, para que los amaneceres de los años venturosos los pasajeros de los grandes barcos despertaran sofocados por un olor de jardines en altamar, y el capitán tuviera que bajar de su alcázar con su uniforme de gala, con su astrolabio, su estrella polar y su ristra de medallas de guerra, y señalando el promontorio de rosas en el horizonte del Caribe dijera en catorce idiomas: miren allá, donde el viento es ahora tan manso que se queda a dormir debajo de las camas, allá, donde el sol brilla tanto que no saben hacia dónde girar los girasoles, sí, allá, es el pueblo de Esteban.

Gabriel García Márquez
(1968) Colección de cuentos
Publicados en La increíble y triste historia...

Un día de estos

El lunes amaneció tibio y sin lluvia. Don Aurelio Escovar, dentista sin título y buen madrugador, abrió su gabinete a las seis. Sacó de la vidriera una dentadura postiza montada aún en el molde de yeso y puso sobre la mesa un puñado de instrumentos que ordenó de mayor a menor, como en una exposición. Llevaba una camisa a rayas, sin cuello, cerrada arriba con un botón dorado, y los pantalones sostenidos con cargadores elásticos. Era rígido, enjuto, con una mirada que raras veces correspondía a la situación, como la mirada de los sordos.

Cuando tuvo las cosas dispuestas sobre la mesa rodó la fresa hacia el sillón de resortes y se sentó a pulir la dentadura postiza. Parecía no pensar en lo que hacía, pero trabajaba con obstinación, pedaleando en la fresa incluso cuando no se servía de ella.

Después de las ocho hizo una pausa para mirar el cielo por la ventana y vio dos gallinazos pensativos que se secaban al sol en el caballete de la casa vecina. Siguió trabajando con la idea de que antes del almuerzo volvería a llover. La voz destemplada de su hijo de once años lo sacó de su abstracción.

-Papá.

-Qué.

-Dice el alcalde que si le sacas una muela.

-Dile que no estoy aquí.

Estaba puliendo un diente de oro. Lo retiró a la distancia del brazo y lo examinó con los ojos a medio cerrar. En la salita de espera volvió a gritar su hijo.

-Dice que sí estás porque te está oyendo.

El dentista siguió examinando el diente. Sólo cuando lo puso en la mesa con los trabajos terminados, dijo:

-Mejor.

Volvió a operar la fresa. De una cajita de cartón donde guardaba las cosas por hacer, sacó un puente de varias piezas y empezó a pulir el oro.

-Papá.

-Qué.

Aún no había cambiado de expresión.

-Dice que si no le sacas la muela te pega un tiro.

Sin apresurarse, con un movimiento extremadamente tranquilo, dejó de pedalear en la fresa, la retiró del sillón y abrió por completo la gaveta inferior de la mesa. Allí estaba el revólver.

-Bueno -dijo-. Dile que venga a pegármelo.

Hizo girar el sillón hasta quedar de frente a la puerta, la mano apoyada en el borde de la gaveta.

El alcalde apareció en el umbral. Se había afeitado la mejilla izquierda, pero en la otra, hinchada y dolorida, tenía una barba de cinco días. El dentista vio en sus ojos marchitos muchas noches de desesperación. Cerró la gaveta con la punta de los dedos y dijo suavemente:

-Siéntese.

-Buenos días -dijo el alcalde.

-Buenos -dijo el dentista.

Mientras hervían los instrumentos, el alcalde apoyó el cráneo en el cabezal de la silla y se sintió mejor. Respiraba un olor glacial. Era un gabinete pobre: una vieja silla de madera, la fresa de pedal, y una vidriera con pomos de loza. Frente a la silla, una ventana con un cancel de tela hasta la altura de un hombre. Cuando sintió que el dentista se acercaba, el alcalde afirmó los talones y abrió la boca.

Don Aurelio Escovar le movió la cara hacia la luz. Después de observar la muela dañada, ajustó la mandíbula con una cautelosa presión de los dedos.

-Tiene que ser sin anestesia -dijo.

-¿Por qué?

-Porque tiene un absceso.

El alcalde lo miró en los ojos.

-Está bien -dijo, y trató de sonreír. El dentista no le correspondió. Llevó a la mesa de trabajo la cacerola con los instrumentos hervidos y los sacó del agua con unas pinzas frías, todavía sin apresurarse. Después rodó la escupidera con la punta del zapato y fue a lavarse las manos en el aguamanil. Hizo todo sin mirar al alcalde. Pero el alcalde no lo perdió de vista.

Era una cordal inferior. El dentista abrió las piernas y apretó la muela con el gatillo caliente. El alcalde se aferró a las barras de la silla, descargó toda su fuerza en los pies y sintió un vacío helado en los riñones, pero no soltó un suspiro. El dentista sólo movió la muñeca. Sin rencor, más bien con una amarga ternura, dijo:

-Aquí nos paga veinte muertos, teniente.

El alcalde sintió un crujido de huesos en la mandíbula y sus ojos se llenaron de lágrimas. Pero no suspiró hasta que no sintió salir la muela. Entonces la vio a través de las lágrimas. Le pareció tan extraña a su dolor, que no pudo entender la tortura de sus cinco noches anteriores. Inclinado sobre la escupidera, sudoroso, jadeante, se desabotonó la guerrera y buscó a tientas el pañuelo en el bolsillo del pantalón. El dentista le dio un trapo limpio.

-Séquese las lágrimas -dijo.

El alcalde lo hizo. Estaba temblando. Mientras el dentista se lavaba las manos, vio el cielorraso desfondado y una telaraña polvorienta con huevos de araña e insectos muertos. El dentista regresó secándose las manos. "Acuéstese -dijo- y haga buchec de agua de sal." El alcalde se puso de pie, se despidió con un displicente saludo militar, y se dirigió a la puerta estirando las piernas, sin abotonarse la guerrera.

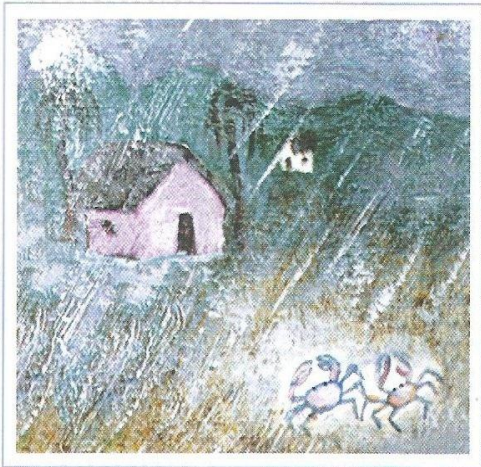
-Me pasa la cuenta -dijo.

-¿A usted o al municipio?

El alcalde no lo miró. Cerró la puerta, y dijo, a través de la red metálica.

-Es la misma vaina.

Gabriel García Márquez
(1962) Colección de cuentos
Publicados en Los funerales de mamá grande



Un señor muy viejo con unas alas enormes

Gabriel García Márquez

Al tercer día de lluvia habían matado tantos cangrejos dentro de la casa, que Pelayo tuvo que atravesar su patio anegado para tirarlos en el mar, pues el niño recién nacido había pasado la noche con calenturas y se pensaba que era a causa de la pestilencia. El mundo estaba triste desde el martes. El cielo y el mar eran una misma cosa de ceniza, y las arenas de la playa, que en marzo fulguraban como polvo de lumbre, se habían convertido en un caldo de lodo y mariscos podridos. La luz era tan mansa al mediodía, que cuando Pelayo regresaba a la casa después de haber tirado los cangrejos, le costó trabajo ver qué era lo que se movía y se quejaba en el fondo del patio. Tuvo que acercarse mucho para descubrir que era un hombre viejo, que estaba tumbado boca abajo en el lodazal, y a pesar de sus grandes esfuerzos no podía levantarse, porque se lo impedían sus enormes alas.

Asustado por aquella pesadilla, Pelayo corrió en busca de Elisenda, su mujer, que estaba poniéndole compresas al niño enfermo, y la llevó hasta el fondo del patio. Ambos observaron el cuerpo caído con un callado estupor. Estaba vestido como un traperero. Le quedaban apenas unas hilachas descoloridas en el cráneo pelado y muy pocos dientes en la boca, y su lastimosa condición de bisabuelo ensopado lo había desprovisto de toda grandeza. Sus alas de gallinazo grande, sucias y medio desplumadas estaban encalladas para siempre en el lodazal. Tanto lo observaron, y con tanta atención, que Pelayo y Elisenda se sobrepusieron muy pronto del asombro y acabaron por encontrarlo familiar. Entonces se

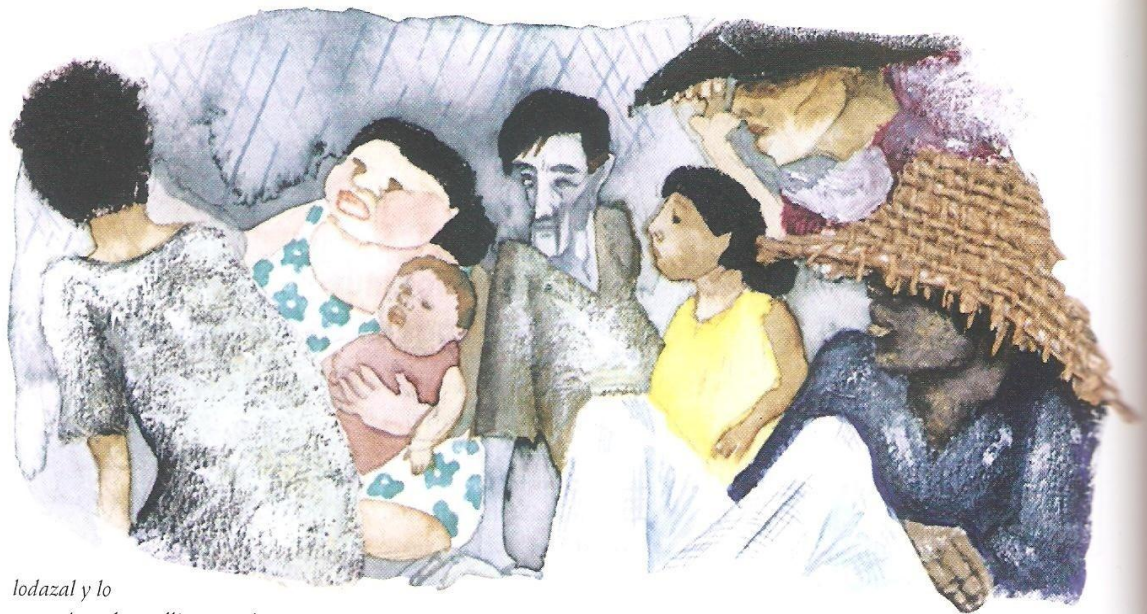
atreveron a hablarle, y él les contestó en un dialecto incomprendible pero con una buena voz de navegante. Fue así como pasaron por alto el inconveniente de las alas, y concluyeron con muy buen juicio que era un náufrago solitario de alguna nave extranjera abatida por el temporal. Sin embargo, llamaron para que lo viera una vecina que sabía todas las cosas de la vida y la muerte, y a ella le bastó con una mirada para sacarlos del error.

—Es un ángel —les dijo—. Seguro que venía por el niño, pero el pobre está tan viejo que lo ha tumbado la lluvia.

Al día siguiente todo el mundo sabía que en casa de Pelayo tenían cautivo un ángel de carne y hueso. Contra el criterio de la vecina sabia, para quien los ángeles de estos tiempos eran sobrevivientes fugitivos de una conspiración celestial, no habían tenido corazón para matarlo a palos. Pelayo estuvo vigilándolo toda la tarde desde la cocina, armado con su garrote de alguacil, y antes de acostarse lo sacó a rastras del



La literatura latinoamericana sale al mundo



lodazal y lo encerró con las gallinas en el gallinero alambrado. A media noche; cuando terminó la lluvia, Pelayo y Elisenda seguían matando cangrejos. Poco después el niño despertó sin fiebre y con deseos de comer. Entonces se sintieron magnánimos y decidieron poner al ángel en una balsa con agua dulce y provisiones para tres días, y abandonarlo a su suerte en altamar. Pero cuando salieron al patio con las primeras luces, encontraron a todo el vecindario frente al gallinero, retozando con el ángel sin la menor devoción y echándole cosas de comer por los huecos de las alambradas, como si no fuera una criatura sobrenatural sino un animal de circo.

El padre Gonzaga llegó antes de las siete alarmado por la desproporción de la noticia. A esta hora ya habían acudido curiosos menos frívolos que los del amanecer, y habían hecho toda clase de conjeturas sobre el porvenir del cautivo. Los más simples pensaban que sería nombrado alcalde del mundo. Otros, de espíritu más áspero, suponían que sería ascendido a general de cinco estrellas para que ganara todas las guerras. Algunos visionarios esperaban que fuera conservado como semental para implantar en la tierra una estirpe de hombres alados y sabios que se hicieran cargo del universo. Pero el padre Gonzaga, antes de ser cura, había sido leñador macizo. Asomado a las alambradas repasó en un instante su catecismo, y todavía pidió que le abrieran la puerta para examinar de cerca a aquel varón de lástima que más bien parecía una enorme gallina decrepita entre las gallinas aborrotas. Estaba echado en un rincón, secándose al sol las alas extendidas, entre las cáscaras de frutas y las sobras de desayunos que le habían tirado los madrugadores. Ajeno a las impertinencias del mundo, apenas si levantó sus ojos de anticuario y murmuró algo en su dialecto cuando el padre Gonzaga entró en el gallinero y le dio los buenos días en latín. El

párroco tuvo la primera sospecha de su impostura al comprobar que no entendía la lengua de Dios ni sabía saludar a sus ministros. Luego observó que visto de cerca resultaba demasiado humano: tenía un insostenible olor de intemperie, el revés de las alas sembrado de algas parasitarias y las plumas mayores maltratadas por vientos terrestres, y nada de su naturaleza miserable estaba de acuerdo con la egregia dignidad de los ángeles. Entonces abandonó el gallinero, y con un breve sermón previno a los curiosos contra los riesgos de la ingenuidad. Les recordó que el demonio tenía la mala costumbre de recurrir a artificios de carnaval para confundir a los incautos. Argumentó que si las alas no eran el elemento esencial para determinar las diferencias entre un gavilán y un aeroplano, mucho menos podían serlo para reconocer a los ángeles. Sin embargo, prometió escribir una carta a su obispo, para que este escribiera otra a su primado y para que este escribiera otra al Sumo Pontífice, de modo que el veredicto final viniera de los tribunales más altos.

Su prudencia cayó en corazones estériles. La noticia del ángel cautivo se divulgó con tanta rapidez, que al cabo de pocas horas había en el patio un alboroto de mercado, y tuvieron que llevar la tropa con bayonetas para espantar el tumulto que ya estaba a punto de tumbar la casa. Elisenda, con el espinazo torcido de tanto barrer basura de feria, tuvo entonces la buena idea de tapiar el patio y cobrar cinco centavos por la entrada para ver al ángel.

Vinieron curiosos hasta de la Martinica. Vino una feria ambulante con un acróbata volador, que pasó zumbando varias veces por encima de la muchedumbre, pero nadie le hizo caso porque sus alas no eran de ángel sino de murciélago sideral. Vinieron en busca de salud los enfermos más desdichados del Caribe: una pobre mujer que desde niña estaba con-

tando los latidos de su corazón y ya no le alcanzaban los números, un jamaíquino que no podía dormir porque lo atormentaba el ruido de las estrellas, un sonámbulo que se levantaba de noche a deshacer las cosas que había hecho despierto, y muchos otros de menor gravedad.

En medio de aquel desorden de naufragio que hacía temblar la tierra, Pelayo y Elisenda estaban felices de cansancio, porque en menos de una semana atiborraban de plata los dormitorios, y todavía la fila de peregrinos que esperaban turno para entrar llegaba hasta el otro lado del horizonte.

El ángel era el único que no participaba de su propio acontecimiento. El tiempo se le iba en buscar acomodo en su nido prestado, aturdido por el calor de infierno de las lámparas de aceite y las velas de sacrificio que le arrimaban a las alambradas.

Al principio trataron de que comiera cristales de alcanfor, que, de acuerdo con la sabiduría de la vecina sabia, era el alimento específico de los ángeles. Pero él los despreciaba, como despreció sin probarlos los almuerzos papales que le llevaban los penitentes, y nunca se supo si fue por ángel o por viejo que terminó comiendo nada más que papillas de berenjena. Su única virtud sobrenatural parecía ser la paciencia. Sobre todo en los primeros tiempos, cuando lo picoteaban las gallinas en busca de los parásitos estelares que proliferaban en sus alas, y los baldados le arrancaban plumas para tocarse con ellas sus defectos, y hasta los más piadosos le tiraban piedras tratando de que se levantara para verlo de cuerpo entero. La única vez que consiguieron alterarlo fue cuando le abrasaron el costado con un hierro de marcar novillos, porque llevaba tantas horas de estar inmóvil que lo creyeron muerto.

Despertó sobresaltado, despotricando en lengua hermética y con los ojos en lágrimas, y dio un par de aletazos que provocaron un remolino de estiércol de gallinero y polvo lunar, y un ventarrón de pánico que no parecía de este mundo. Aunque muchos creyeron que su reacción no había sido de rabia sino de dolor, desde entonces se cuidaron de no molestarlo, porque la mayoría

entendió que su pasividad no era la de un héroe en uso de buen retiro sino la de un cataclismo en reposo.

El padre Gonzaga se enfrentó a la frivolidad de la muchedumbre con fórmulas de inspiración doméstica, mientras le llegaba un juicio terminante sobre la naturaleza del cautivo. Pero el correo de Roma había perdido la noción de la urgencia. El tiempo se les iba en averiguar si el convicto tenía ombligo, si su dialecto tenía algo que ver con el arameo, si podía caber muchas veces en la punta de un alfiler, o si no sería simplemente un noruego con alas. Aquellas cartas de parsimonia habrían ido y venido hasta el fin de los siglos, si un acontecimiento providencial no hubiera puesto término a las tribulaciones del párroco.



La literatura latinoamericana sale al mundo

Sucedió que por esos días, entre muchas otras atracciones de las ferias errantes del Caribe, llevaron al pueblo el espectáculo triste de la mujer que se había convertido en araña por desobedecer a sus padres. La entrada para verla no sólo costaba menos que la entrada para ver al ángel, sino que permitían hacerle toda clase de preguntas sobre su absurda condición, y examinarla al derecho y al revés, de modo que nadie pusiera en duda la verdad del horror. Era una tarántula espantosa del tamaño de un carnero y con la cabeza de una doncella triste.

Pero lo más desgarrador no era su figura de disparate, sino la sincera aflicción con que contaba los pormenores de su desgracia; siendo casi una niña se había escapado de la casa de sus padres para ir a un baile, y cuando regresaba por el bosque después de haber bailado toda la noche sin permiso, un trueno pavoroso abrió el cielo en dos mitades, y por aquella grieta salió el relámpago de azufre que la convirtió en araña. Su único alimento eran las bolitas de carne molida que las almas caritativas quisieran echarle en la boca.

Semejante espectáculo, cargado de tanta verdad humana y de tan temible escarmiento, tenía que derrotar sin proponérselo al de un ángel despectivo que apenas si se dignaba mirar a los mortales. Además los escasos milagros que se le atribuían al ángel revelaban un cierto desorden mental, como el del ciego que no recobró la visión pero le salieron tres dientes nuevos, y el del parálítico que no pudo andar pero estuvo a punto de ganarse la lotería, y el del leproso a quien le nacieron girasoles en las heridas. Aquellos milagros de consolución que más bien parecían entretenimientos de burla habían quebrantado ya la reputación del ángel cuando la

mujer convertida en araña terminó de aniquilarla. Fue así como el padre Gonzaga se curó para siempre del insomnio, y el patio de Pelayo volvió a quedar tan solitario como en los tiempos en que llovió tres días y los cangrejos caminaban por los dormitorios.

Los dueños de la casa no tuvieron nada que lamentar. Con el dinero recaudado construyeron una mansión de dos plantas, con balcones y jardines, y con sardineles muy altos para que no se metieran los cangrejos del invierno, y con barras de hierro en las ventanas para que no se metieran los ángeles. Pelayo estableció además un criadero de conejos muy cerca del pueblo y renunció para siempre a su mal empleo de alguacil, y Elisenda se compró unas zapatillas satinadas de tacones altos y muchos vestidos de seda tornasol, de los que usaban las señoras más codiciadas en los domingos de aquellos tiempos. El gallinero fue lo único que no mereció atención. Si alguna vez lo lavaron con creolina y quemaron las lágrimas de mirra en su interior, no fue por hacerle honor al ángel, sino por conjurar la peste que ya andaba como un fantasma por todas partes y estaba volviendo vieja la casa nueva.

Al principio, cuando el niño aprendió a caminar, se cuidaron de que no estuviera muy cerca del gallinero. Pero luego se fueron olvidando del temor y acostumbrándose a la peste, y antes de que el niño mudara los dientes se había metido a jugar dentro del gallinero, cuyas alambradas podridas se caían a pedazos. El ángel no fue menos displicente con él que con el resto de los mortales, pero soportaba las infamias más ingeniosas con una mansedumbre de perro sin ilusiones. Ambos contrajeron la varicela al mismo tiempo. El médico que



La literatura latinoamericana sale al mundo

atendió al niño no resistió a la tentación de auscultar al ángel, y le encontró tantos soplos en el corazón y tantos ruidos en los riñones, que no le pareció posible que estuviera vivo. Lo que más le asombró, sin embargo, fue la lógica de sus alas. Resultaban tan naturales en aquel organismo completamente humano, que no podía entenderse por qué no las tenían también los otros hombres.

Cuando el niño fue a la escuela, hacía mucho tiempo que el sol y la lluvia habían desbaratado el gallinero. El ángel andaba arrastrándose por acá y por allá como un moribundo sin dueño. Lo sacaban a escobazos de un dormitorio y un momento después lo encontraban en la cocina.

Parecía estar en tantos lugares al mismo tiempo, que llegaron a pensar que se desdoblaba, que se repetía a sí mismo por toda la casa, y la exasperada Elisenda gritaba fuera de quicio que era una desgracia vivir en aquel infierno lleno de ángeles. Apenas si podía comer, sus ojos de anticuario se le habían vuelto tan turbios que andaba tropezando con los horcones, y ya no le quedaban sino las cánulas peladas de las últimas plumas. Pelayo le echó encima una manta y le hizo la caridad de dejarlo dormir en el cobertizo, y sólo entonces advirtieron que pasaba la noche con calenturas delirando en trabalenguas de noruego viejo. Fue esa una de las pocas veces en que se alarmaron, porque pensaban que se iba a morir, y ni siquiera la vecina sabia había podido decirles qué se hacía con los ángeles muertos.

Sin embargo, no sólo sobrevivió a su peor invierno, sino que pareció mejor con los primeros soles. Se quedó inmóvil muchos días en el rincón más apartado del patio, donde nadie lo viera, y a principios de diciembre empezaron a nacerle en las alas unas plumas grandes y duras, plumas de pajaraco viejo, que más bien parecían un nuevo percalce de la decrepitud. Pero él debía conocer la razón de esos cambios, porque se cuidaba muy bien de que nadie los notara, y de que nadie oyera las canciones de navegantes que a veces cantaba bajo las estrellas. Una mañana, Elisenda estaba cortando rebanadas de cebolla para el almuerzo, cuando un viento que parecía de altamar se metió en la cocina. Entonces se asomó por la ventana, y sorprendió al ángel en las primeras tentativas del vuelo. Eran tan torpes, que abrió

con las uñas un surco de arado en las hortalizas y estuvo a punto de desbaratar el cobertizo con aquellos aleteos indignos que resbalaban en la luz y no encontraban asidero en el aire. Pero logró ganar altura. Elisenda exhaló un suspiro de descanso, por ella y por él, cuando lo vio pasar por encima de las últimas casas, sustentándose de cualquier modo con un azaroso aleteo de buitre senil. Siguió viéndolo hasta cuando acabó de cortar la cebolla, y siguió viéndolo hasta cuando ya no era posible que lo pudiera ver, porque entonces ya no era un estorbo en su vida, sino un punto imaginario en el horizonte del mar.

García Márquez, Gabriel. "Un señor muy viejo con unas alas enormes". En: Cuentos clasificados 2. Buenos Aires, Cántaro, 1997.

GUÍA DE ANÁLISIS 18

1. Describan las características del pequeño pueblo caribeño del cuento.
2. ¿Qué relación entre lo natural y lo sobrenatural se propone desde el título del cuento? Justifiquen su respuesta.
3. Caractericen a la criatura sobrenatural, su aspecto físico, su forma de moverse y hablar, su alimentación, sus actitudes y sus hábitos.
4. Expliquen las distintas interpretaciones que surgen entre los habitantes acerca del origen y de la identidad del "hombre viejo de enormes alas".
5. ¿Qué cambios sufre el ángel durante su permanencia en el patio de la casa de Pelayo y de Elisenda?
6. ¿Qué cambios se producen en la familia durante la estadía del ángel en la casa?
7. A partir de la resolución de las consignas anteriores, ¿qué simbolismo encierra, para ustedes, el ángel en relación con el universo latinoamericano? Justifiquen su respuesta.