

Lengua y Literatura 4

CUADERNILLOS DIDÁCTICOS

ÁREA DE COMUNICACIÓN Y EXPRESIÓN



ESCUELAS TÉCNICAS
RAGGIO



EDITORIAL
MUSEO ARCHIVO RAGGIO



Lengua y Literatura 4

Prólogo

Desde los comienzos de la literatura, la figura del héroe es un eje que atraviesa diversos géneros y que comporta importantes aspectos relacionados con la cultura, la historia y los modos de narrar.

En los textos literarios seleccionados para este cuadernillo, la figura del héroe recorre transversalmente todos los capítulos. La lectura de dichos textos propicia la mirada y el análisis de la construcción del héroe en relación con diferentes contextos sociohistóricos y una aproximación interpretativa particular del mundo. Ciertos personajes típicos que aparecen en las obras literarias nos permiten analizar la ideología dominante, las formas de pensar, los sentimientos y las costumbres de los hombres y las mujeres de las distintas épocas y lugares. ¡Te damos la bienvenida a este nuevo desafío!

Departamento de Lengua y Literatura
Área de Comunicación y Expresión

Para leer este cuadernillo

SI LEÉS DESDE UN CELULAR O COMPUTADORA

Desde el **Índice**, podés clicar en cualquier Eje o Unidad para ir directamente a esas páginas.

SI LEÉS DESDE UN CELULAR O COMPUTADORA

Clicando sobre algunas imágenes podés navegar para leer o ver más.



SI LEÉS DESDE UN CELULAR O COMPUTADORA

Podés volver al **Índice** desde cualquier página clicando en el encabezado.

SI LEÉS EN PAPEL

Podés escanear el código QR para navegar.

Índice

Primera parte LITERATURA

Introducción

- > 6 | Una aproximación al mundo literario



Eje 1 EL HÉROE CLÁSICO Mitológico · Épico

Unidad I

- > 14 | La epopeya grecorromana

Unidad II

- > 81 | Los cantares de gesta

Unidad III

- > 91 | La poesía gauchesca

Eje 2

EL HÉROE MODERNO

La heroína · El antihéroe

Unidad I

- > 98 | El poeta en el Renacimiento
- >102 | La lírica en España e Italia
- >105 | La voz del poeta barroco



Unidad II

- >113 | El relato picaresco
- >122 | El antihéroe
- >129 | La parodia del héroe

Unidad III

- >141 | El héroe romántico y el héroe realista



Eje 3

EL SUPERHÉROE

Unidad I

- >150 | El héroe enmascarado

Unidad II

- >161 | El héroe en la postmodernidad

Unidad III

- >164 | El héroe colectivo



Segunda parte COMUNICACIÓN

- >176 | La secuencia explicativa
- >179 | La secuencia argumentativa
- >194 | El informe
- >203 | El ensayo



- >210 | La historieta: rasgos estructurales

¿Quiénes hicieron este cuadernillo?

LENGUA Y LITERATURA 4 es un material didáctico realizado por docentes del **Área de Comunicación y Expresión** de la **Escuela Técnica Raggio**. Esta edición fue ilustrada por estudiantes de **Diseño y Comunicación Publicitaria** de la escuela en el marco de sus **Prácticas Profesionalizantes**. Conocé más en la página **216**.







Primera parte | **Literatura**



Introducción

Una aproximación al mundo literario

¿QUÉ ES LA LITERATURA?

Cuando se emprende la tarea de definir la literatura, se tropieza con una primera dificultad: cómo darle un mismo nombre a una pluralidad de textos tan diversos. Encontrar rasgos en común en un conjunto de elementos tan diferentes entre sí, es un escollo que, para muchos, sigue sin ser superado. Sin embargo, existen características propias de los textos literarios que los diferencian de otros. Leamos una opinión:

«La materia en que las artes trabajan, sin exceptuar del todo a la música, pero excluyendo a la poesía, es algo feble, no configurada por el espíritu: piedra, bronce, ladrillos, sustancias colorantes, sonidos: naturaleza bruta: cosas y hechos de cuyas leyes, que la ciencia investiga, el artista, como tal, nadie entiende. El material que el lírico maneja es la palabra. La palabra no es materia bruta. No os costará demasiado trabajo comprender la diferencia que existe entre un montón de piedras y un grupo de vocablos, entre un diccionario y una cantera. Sin embargo, al poeta le es dado su material: las palabras, como al escultor el mármol o el bronce. Ha de ver en ellos por de pronto, lo que aún no ha recibido forma, lo que puede ser su mero sustentáculo de un mundo ideal: materia no elaborada, en suma. [...] Las palabras, a diferencia de las piedras, maderas o metales, son ya por sí mismas significaciones humanas, a las cuales da el poeta, necesariamente, otra significación».



Antonio Machado,
“Los complementarios”.

Prosas Completas. Madrid,
Espasa Calpe, 1989.

✍ **Autor: Antonio Machado**

⚡ Actividad 1

1. ¿Qué características tienen los textos literarios que permiten diferenciarlos de otros textos?
2. Explicar las diferencias y las semejanzas entre la materia prima del escultor y la del escritor.
3. ¿Por qué Machado dice que las palabras «son ya por sí mismas significaciones humanas, a las cuales da el poeta, necesariamente, otra significación»? Justificar la respuesta.



LAS FUNCIONES DEL LENGUAJE

✔ Importancia de la función poética

La teoría de las funciones del lenguaje propuestas por el lingüista ruso Roman Jakobson (1896-1982) sostiene que, en todo acto de comunicación, el emisor produce su mensaje con una determinada intención y, por lo tanto, hace hincapié en los distintos elementos que conforman el circuito. De esta manera, quedan establecidas seis funciones del lenguaje: referencial, expresiva o emotiva, apelativa, metalingüística fática y poética.

✔ La función poética

Todas las obras que se consideran literarias producen una suerte de placer vinculado con lo bello. El que lee una novela o un poema encuentra un goce particular, diferente de otras formas del deleite. Ese goce que la literatura, como las obras artísticas en general, es capaz de generar, se denomina «placer estético». Esa es, precisamente, la característica que define y diferencia la literatura de otros productos hechos con palabras.

De todas las funciones del lenguaje, la **poética** es la que caracteriza al discurso literario, dado que lo que lo distingue de otros es la construcción particular del mensaje: el ritmo, ciertas combinaciones de palabras —y aun de morfemas—, el uso connotativo del lenguaje (que permite interpretar los términos en múltiples sentidos y no en uno solo, como en los textos científicos, por ejemplo) son algunos de los procedimientos que usa el escritor para trabajar con el material que le provee la lengua. Con ese material discursivo, elabora una obra que es única, porque se aleja del uso cotidiano del lenguaje: aprovecha la sonoridad de los términos y su capacidad de evocar o de sugerir, no trabaja con el sentido literal de las palabras, sino con todos los sentidos que esa palabra es capaz de disparar en su imaginación y en la del lector.

El escritor peruano Mario Vargas Llosa (1936) dice: «[...] si las palabras no tuvieran más que un sentido, el del diccionario, si una segunda lengua no viniera a turbar y a liberar “las certidumbres del lenguaje”, no habría literatura».

Ilustración de
Carolina Marques





SIGNIFICADO DENOTATIVO Y SIGNIFICADO CONNOTATIVO

Dado el carácter polisémico del lenguaje, pueden diferenciarse dos tipos de significados: el **denotativo** y el **connotativo**. El **denotativo** corresponde al significado cristalizado, fijo y conocido por los hablantes, es el que encontramos en los diccionarios. Por ejemplo, si alguien dice qué lindas rosas se refiere a la belleza de ciertas flores. El **connotativo**, en cambio, es el significado que subjetivamente se le atribuyen a las palabras, de acuerdo al contexto. Esto es posible porque el sentido de una palabra puede variar según la interpretación del receptor, sus saberes, su historia o su estado de ánimo, y al contexto en el que esa palabra se emplee. Así, la frase «es un pimpollo» puede connotar otros significados además de que se trata del brote de una flor, como por ejemplo, que una persona tiene juventud y belleza.

Entonces, el lenguaje es el protagonista a través de una cuidadosa selección y combinación de las palabras que el escritor realiza y que responden a un sentido preciso que quiere transmitir. Cuando un poeta selecciona una palabra dentro del enorme campo de posibilidades que le da la lengua, lo hace porque sabe que es ese término y no otro el que le permite transmitir una idea, una sensación, un sentimiento.

LA LITERATURA SIEMPRE ES FICCIÓN

Hay quienes consideran que lo que diferencia a los textos literarios de otro tipo de productos realizados con palabras (los manuales de instrucciones, los reglamentos, las noticias periodísticas) es la pertenencia de la literatura al campo de la ficción. El problema, en este caso, sería aclarar qué es la **ficción**. Habitualmente se la equipara con la «fantasía», lo «no real», la «cosa simulada», el «producto de la imaginación», lo «fingido» o la «acción de mentir». Pero estos conceptos poco tienen que ver con la ficción.

La **ficción** no es lo contrario de lo real, sino que presenta la imagen que de lo real puede construirse. Equivale a la imagen de la realidad que en un tiempo histórico determinado se propone para definir los ideales o para destacar los problemas o la decadencia moral y plantear los principios que deben modificarse.

Entonces, si se considera que la ficción es uno de los medios para conocer la realidad, la noción de literatura se amplía y pueden incluirse en ella textos que no son totalmente «producto de la imaginación».



DECIDIR QUÉ ES LITERATURA

Para llegar a una definición se pueden reunir los siguientes aspectos:

- 💡 Es un producto humano que se realiza por medio de las palabras.
- 💡 La presencia de lo bello es central a la hora de calificar una obra como literaria. Las obras literarias tienen claramente una función estética.
- 💡 El concepto de belleza es variable, ya que está determinado por la época y por cada grupo social y cultural. Por lo tanto, lo que se considera literatura también cambia.
- 💡 Los lectores y los autores tienen diferentes intenciones al abordar una obra literaria. Sin embargo, es legítimo considerar que ambos coinciden en buscar en la literatura un tipo particular de placer que puede denominarse «placer estético». Una posible conclusión a partir de lo anterior es que «todo lo que se lee como literatura es literatura».

Esta nueva definición le otorga un lugar privilegiado al receptor, quien tendría en sus manos los elementos que permiten caracterizar a una obra como literaria o no literaria. Pero, además, según las épocas, los grupos sociales y las regiones, los textos literarios integran o no «la literatura». Es decir, una obra puede no ser considerada literaria por sus contemporáneos pero tiempo después puede incluirse en esa categoría. Un ejemplo representativo es el del escritor francés, conocido como el Marqués de Sade (1740-1814), quien escribió en su época obras que escandalizaron a sus contemporáneos. Las mismas fueron consideradas obscenas y consecuentemente carentes de interés artístico. En la actualidad, son consideradas literarias y se estudian en las universidades. Es decir, obras que estuvieron fuera del canon literario del siglo XVIII, forman parte del canon literario del siglo XXI.

CANON LITERARIO

La palabra **canon** significa «lista o catálogo». En relación con el arte, se aplica al conjunto de obras consideradas como artísticas en un período determinado. Entre ellas, se incluyen no solo las obras realizadas por los autores contemporáneos sino también las de otras épocas, y que forman parte de la tradición literaria. Las obras que no son incluidas dentro del canon literario (o que, en muchos casos, son deliberadamente excluidas) pasan a formar parte de lo que se denomina «literatura marginal», por estar precisamente al margen o fuera de las pautas aceptadas. Por eso, muchas veces textos que



conforman la literatura marginal en una época, forman parte del canon literario de otra. El canon se constituye, principalmente, a partir de instituciones como las escuelas y universidades, los críticos literarios y las editoriales que determinan qué textos deben ser leídos como literatura y cuáles no.

GÉNEROS LITERARIOS

La palabra **género** (del lat. *genus*: «familia», «clase», «tipo») refiere, en literatura, a un conjunto de textos que tienen ciertas características comunes que los diferencian de otros.

Según el *Diccionario de términos literarios*: «Se puede hablar de género cuando, de manera relativamente estable, una serie de obras presentan un esquema o conjunto de rasgos afines en cuanto a tema, molde formal y tono, lo que convierte dicho esquema en un modelo prestigioso e imitable».

La primera clasificación de los textos literarios en géneros es la propuesta por Aristóteles (384-322 a.C.) en la *Poética*. En esta obra —la primera que hace un estudio sobre la literatura—, el filósofo griego plantea que la literatura es imitación y que la distinción en géneros se sustenta sobre los modos de imitación que propone cada texto. De esta manera, es posible determinar tres géneros: el lírico, el épico (narrativo) y el dramático.

Los tres modos básicos de la configuración aristotélica perduraron durante siglos y se convirtieron en productos históricos. Por este motivo y por estar sometidos a contextos de toda índole (sociales, morales, religiosos, estéticos), sufrieron modificaciones que generaron variantes y subgéneros que, con mayor o menor fortuna, perduraron en el tiempo. Si bien tradicionalmente se han distinguido tres géneros literarios (narrativo, lírico y dramático), en la actualidad, también se incluye el ensayístico.

✓ Género narrativo

Las obras que conforman el género narrativo se caracterizan por la presencia de un narrador que cuenta hechos que les suceden a personajes en tiempos y espacios más o menos definidos. El narrador, la voz que el autor crea para que se haga cargo de contar la historia, puede conocer todos los hechos y presentarlos de manera objetiva (cuando así es, relata desde una tercera persona). Pero también puede presentar una visión parcial de la historia, en cuyo caso suele narrar en primera persona, aunque también puede hacerlo en tercera y raramente, en segunda. Se escribe predominantemente en prosa. Las formas más comunes de la narrativa son la novela y el cuento.



✔ Género lírico

El género lírico se caracteriza por la marcada presencia de la función emotiva o expresiva del lenguaje. Quien expresa en el poema su subjetividad (emociones, sentimientos y un modo particular de verse a sí mismo y al mundo que lo rodea) es el yo lírico o poético. El ritmo es el rasgo esencial del poema. Además, el uso connotativo del lenguaje adquiere, en este género, su máxima expresión, y los procedimientos frecuentemente empleados para connotar se llaman figuras retóricas.

✔ Género dramático

Las obras pertenecientes al género dramático (del griego drama: acción) están destinadas a la representación escénica. En estos textos, se desarrolla una historia que se conoce mediante los diálogos y las actuaciones de los personajes. Pero, además, contienen las indicaciones del autor que orientan acerca de la puesta en escena. A diferencia del discurso narrativo, en el que la historia está mediatizada por la voz del narrador, en los textos dramáticos no hay intermediarios entre los espectadores y la vida que se hace presente en el desarrollo de la acción dramática.

A QUÉ LLAMAMOS INTERTEXTUALIDAD

Las obras literarias hacen permanentemente referencias a otros textos. Esa intertextualidad puede aparecer disfrazada: en una novela, por ejemplo, puede haber un personaje proveniente de otra; o una situación narrada en un cuento puede aparecer en otro, con distintos matices. Los textos «citados» en una obra literaria pueden ser de los más diversos autores, de cualquier tiempo y lugar. Debido a esto, se dice que todos los textos «hablan» con otros, anteriores o contemporáneos. Por eso, se pueden analizar las múltiples formas en que aparece la intertextualidad en cada obra en particular. Así entendido, un texto resulta un acto de absorción de otros textos a los que, incluso, puede parodiar o criticar. De aquí, se desprenden dos consecuencias fundamentales para el análisis literario:

- 💡 Ningún texto literario resulta radicalmente «original»: siempre es la marca de una lectura y de una apropiación generalizada de textos anteriores.
- 💡 Tampoco puede concebirse al autor como un sujeto plenamente consciente de sus propios procedimientos y contenidos.



El héroe Clásico

Mitológico · Épico

Ir a página 14 >

.....

UNIDAD I

La epopeya
grecorromana

Ir a página 81 >

.....

UNIDAD II

Los cantares
de gesta

Ir a página 91 >

.....

UNIDAD III

La poesía gauchesca

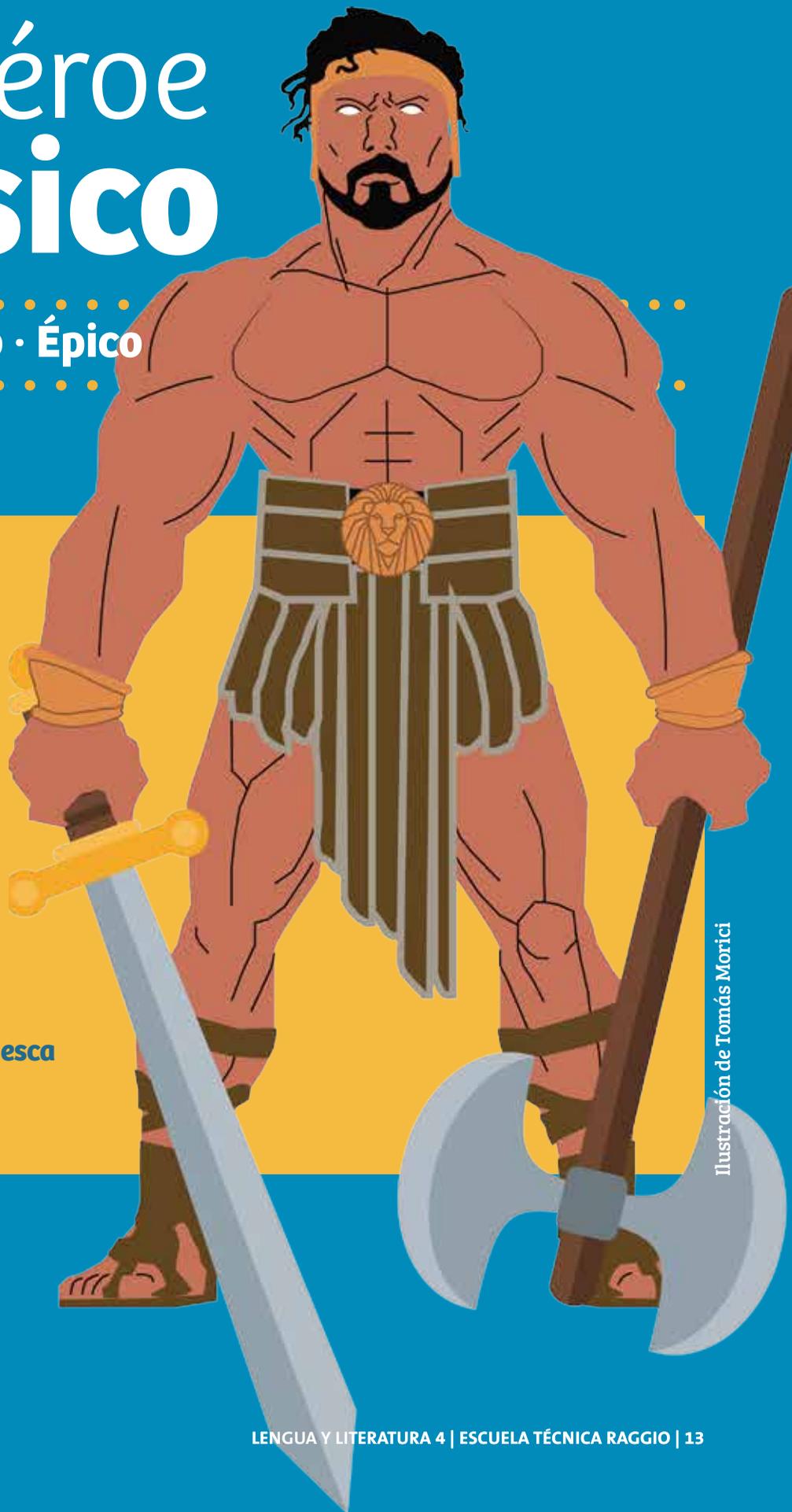


Ilustración de Tomás Morici



Unidad I

La epopeya grecorromana

LA ÉPICA

Los primeros relatos de considerable extensión conocidos por la humanidad fueron los poemas **épicos** o **epopeyas**. Se trataba de poemas orales y en verso, que podían ser memorizados fácilmente. En estos, los poetas, muchas veces anónimos, han cantado la gloria de héroes que representaban a un pueblo y que estaban dispuestos a dar la vida por su comunidad. Estos héroes debían enfrentarse a su propio destino y a fuerzas superiores.

El término **épica**, que involucra a estos poemas, proviene del vocablo griego *epos*, que significa «palabra». *La Iliada* y *La Odisea*, atribuidas tradicionalmente al poeta griego Homero, son las epopeyas más importantes de la cultura occidental, y se cree que fueron compuestas a mediados del siglo VIII a. C.

✅ Características de la épica

Según el académico inglés Cecil Maurice Bowra, estos son los elementos centrales en toda epopeya:

- 💡 **Poesía centrada en la figura de un héroe.** El poema épico exalta las virtudes más apreciadas por una comunidad (coraje, fuerza, voluntad, ingenio). El héroe, quien encarna esas virtudes, muestra sus capacidades y cuestiona los límites de la experiencia.
- 💡 **Poesía de acción.** El héroe manifiesta sus virtudes a través de la descripción y los elogios del poeta y, fundamentalmente, mediante el relato de sus actos. Por este motivo, la epopeya resulta una poesía esencialmente narrativa, en la que un héroe busca el honor a través del riesgo de sus acciones.
- 💡 **Narración objetiva y realista.** En la épica no hay exploración psicológica de los personajes, y las acciones ocurren en ámbitos cotidianos para el público: pueblos, ríos, costas.
- 💡 **Escritura en verso.** La unidad de composición básica de la epopeya es el verso. La versificación se organiza en tiradas de extensión variada. Esto se debe a la génesis oral de este tipo de poesía.
- 💡 **Edad heroica.** La poesía épica recupera un tiempo pasado en el que esa comunidad habría alcanzado la gloria. Este tiempo propone modelos heroicos para los hombres de comunidad y determinadas virtudes que indican un camino a seguir.



Ilustración de
Carolina Marques



✓ Los héroes épicos

Los protagonistas de las epopeyas son los héroes. Si en su acepción cotidiana la palabra héroe se utiliza para personas destacadas por sus acciones, por su valentía o por su decisión, en la Antigüedad el término aludía, de modo similar, a hombres que superaban a los demás por sus atributos y virtudes.

Por ejemplo, en la antigua Grecia, los héroes eran guerreros y, por lo general, hijos de un dios y una mortal. Los héroes griegos procedían de antepasados prestigiosos aunque su condición de mortales los mantenía en un rango inferior a los dioses. Eran humanos destacados pero mortales al fin: sufrían heridas y expresaban sentimientos como el enojo o el llanto.

En los poemas épicos, los héroes sobresalían en su comunidad por diversas razones. En primer lugar, encarnaban los valores ideales como la valentía, la astucia, la inteligencia, la fuerza, la lealtad.

En segundo lugar, estos valores o virtudes se entrelazaban con un deber personal. El héroe homérico, por ejemplo, se esfuerza por la «virtud»; este término en griego se escribe areté y se traduce como «excelencia». Justamente, los héroes buscaban la excelencia porque aspiraban a sobrevivir en la memoria de las futuras generaciones por sus hazañas, aspiraban a la inmortalidad.

Además, los héroes se distinguían de los hombres comunes por su aspecto y capacidad física. Eran los mejores en el combate, las descripciones de sus cuerpos eran esplendorosas y manejaban con gran destreza las armas, muchas veces brindadas por los dioses.

Finalmente, muchos de los héroes presentaban un destino prefijado por los dioses y anunciado por los oráculos. Por lo general, los deseos del héroe se enfrentaban con los designios divinos, pero cuando estos mortales pretendían evitar su destino, este se volvía trágico.

✓ Sobre el autor

Se cree que Homero era un poeta griego del siglo VIII a. C. A lo largo de la historia, distintos investigadores han logrado determinar algunos rasgos de la persona detrás de *La Ilíada* y *La Odisea*, sus dos grandes obras épicas. Los expertos suponen que Homero era ciego y que se desplazaba de pueblo en pueblo cantando sus producciones, es decir, era un aedo. Acompañaba el recitado de sus narraciones en verso con un instrumento de cuerdas, como la cítara o la lira, al igual que otros poetas del momento. Según las investigaciones, Homero habría nacido en Jonia, la parte asiática de Grecia.



✔ Sobre el género

Los vínculos entre la mitología y la épica son centrales en la construcción de los relatos y en la inclusión de personajes. De este modo, los dioses y diosas de la *Iliada* o los monstruos, como el cíclope Polifemo y las sirenas, en la *Odissea*, por ejemplo, son personajes más antiguos que las epopeyas cantadas por el aedo Homero. Esa dimensión oral y popular se cruza, en el caso de las historias del poeta griego, con un evento histórico real: la guerra de Troya. Así el orden de lo sobrenatural parece explicar o condicionar el orden de lo histórico, y el destino prefijado por los dioses colisiona con las acciones llevadas a cabo por los hombres.

En el libro *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito* (1949), el profesor Joseph Campbell divide la aventura del héroe en tres partes: la partida, la iniciación y el regreso.

En la primera etapa, el héroe oye el llamado de la aventura, lo acepta y parte a lo desconocido. En la segunda etapa atraviesa pruebas o hazañas, la mayoría de las veces ayudado por compañeros o artefactos sobrenaturales. Finalmente, en la tercera etapa, el héroe vuelve a su comunidad con el trofeo que revelará a los demás las verdades de la vida y traerá la paz.

Sugerencias de Lectura

OTRAS EPOPEYAS

- * GILGAMESH, Anónimo. 3500 a. C.
- * ODISEA, Homero. S. VIII a. C.
- * CANTAR DE MIO CID, Anónimo. S. XII.
- * EL GAUCHO MARTÍN FIERRO, José Hernández. 1872.
- * EL SEÑOR DE LOS ANILLOS, J.R.R. Tolkien, 1954.
- * JUEGO DE TRONOS, George R. R. Martin, 1996.

Ilustración de
Samuel Sánchez





✓ Recursos expresivos de la épica

Los poemas homéricos establecieron para la posteridad las características de la epopeya. En ellos se reconocen los siguientes recursos expresivos:

💡 **Lenguaje formulario.** Conjunto de frases hechas y expresiones fijas que se repiten. En general son epítetos que describen personajes u objetos. Este lenguaje es propio de la tradición oral, pues con estos recursos los poetas eran capaces de componer y memorizar miles de ejemplos.

- ▶ Ejemplo: *la hija de la mañana, la Aurora de dedos rosados.*

💡 **Comparación.** Figura que establece una relación de semejanza entre dos objetos o ideas, mediante el nexos como, o mediante un verbo que signifique semejanza (semejara, parecer).

- ▶ Ejemplo: *se los comió, como un león montaraz.*

✓ Otros recursos

💡 **Epítetos.** Adjetivos o expresiones explicativas, propios de la persona a la que se aplican.

- ▶ Ejemplos: *Aquiles, el de los pies ligeros; Odiseo, rico en ardidess; Atenea, la de los ojos de lechuza.*

Pero también se usan con objetos.

- ▶ Ejemplos: *las veloces naves; la espada, tachonada de argénteos clavos; el labrado escudo.*

💡 **Descripciones minuciosas.** Por ejemplo:

- ▶ Ejemplo: *En la parte alta del puerto corre un agua resplandeciente, una fuente que surge de la profundidad de una cueva, y en torno crecen álamos.*

💡 **Estilo directo.** Propio de la tradición oral. Se trata de reproducir lo que los personajes dicen. Ejemplos:

- ▶ *¡Aquí, Cíclope! Bebe vino después que has comido carne humana, para que veas qué bebida escondía nuestra nave.*
- ▶ *Él tomó, bebió y gozó la dulce bebida: Dame más de buen grado y dime ahora ya tu nombre...*



La Ilíada y La Odisea

El nacimiento de la poesía griega

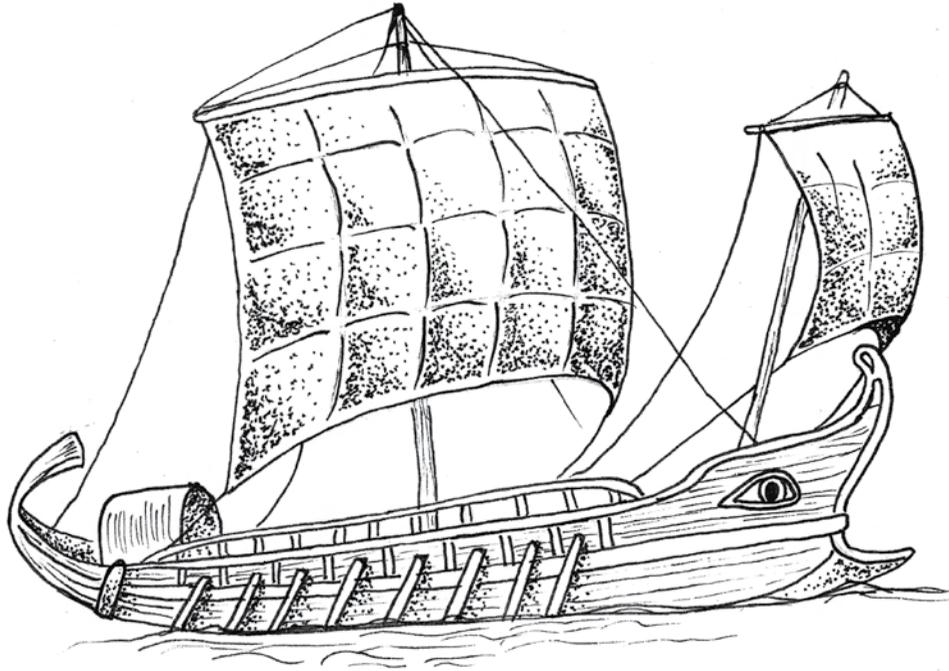


Ilustración de
Carolina Marques

La historia de Odiseo y el Cíclope, pertenece a **La Odisea**, poema épico atribuido a Homero. Un poema épico es una obra narrativa extensa, que refiere acciones bélicas y hazañas realizadas por los héroes y divinidades.

Los términos *epikós* y *epoppoía*, de los que derivan «épico» y «epopeya», aluden al carácter oral de las composiciones de este género, ya que *epós*, en griego, significa «palabra». Desde la época micénica, alrededor de 1500 o 2000 años a. C, y hasta el siglo VIII a. C se transmitieron oralmente y en verso —lo que ayudaba a su memorización— numerosos relatos sobre héroes; de ellos se nutren los poemas homéricos.

Hasta que apareció el alfabeto, la cultura griega era oral, y los estudiosos ubican entre fines del siglo VIII y mediados del VII a. C las obras conservadas, como los poemas homéricos (**La Ilíada** y **La Odisea**), los pertenecientes a Hesíodo (*Teogonía* y *Los trabajos y los días*) y las primeras elegías, composiciones poéticas en las que se lamenta la muerte de una persona o un acontecimiento desdichado. Estas obras se cantaban ante un auditorio, generalmente con el acompañamiento de un instrumento musical. En el caso de **La Ilíada** y **La Odisea**, dada su extensión, se cree que fueron compuestas y fijadas por escrito para conservarlas.



CONDICIONES DE PRODUCCIÓN DE LOS POEMAS ÉPICOS

En el período anterior a la polis, en las casas de los nobles habitaban los aedos, cantores que, mediante fórmulas y un repertorio de escenas típicas, creaban poemas sobre temas tradicionales. Estos poemas se adaptaban al artista y al gusto del público, y variaban con cada repetición. Con el paso del tiempo, los poetas se profesionalizaron y fueron artesanos de la palabra. Estos rapsodas narraban las historias a su modo y, al repetirlas, conservaban su composición con mínimos cambios. Surgieron así los Homéridas, grupo de rapsodas del siglo VI a. C que recitaban las obras de Homero. Aunque algunos estudiosos suponen que el poeta jamás existió y que, en realidad, *La Ilíada* y *La Odisea* son obras de, por lo menos, dos diferentes autores.

LA ILÍADA, SÍMBOLO DE LAS PASIONES GUERRERAS

Más allá de la manera en que fue creada, es válido preguntarse qué interés despierta *La Ilíada*, qué la ha hecho perdurar en el tiempo. La obra consta de 15693 versos y está organizada en 24 cantos o rapsodias. La acción transcurre en Troya (Ilión, para los griegos) y cuenta la historia de Aquiles, hijo del rey Peleo y la nereida Tetis. Su cólera lo enfrenta con Agamenón, jefe de los aqueos, quien le ha robado parte del botín y a la joven sacerdotisa Briseida. Enojado, Aquiles se niega a seguir colaborando con el ataque a Troya, aunque Telamonio, Odiseo y dos heraldos son enviados para pedirle disculpas, entregarle regalos y devolverle a Briseida.

Entre tanto, Paris, hermano de Héctor, el jefe de las tropas troyanas, desafía al aqueo Menelao y, ayudado por la diosa Afrodita, lo vence y se queda con su mujer, Helena, de singular belleza.

Patroclo, compañero de armas de Aquiles, hace huir a los troyanos, pero es asesinado por Héctor. Para vengar la muerte de su amigo, Aquiles se reconcilia con Agamenón y vuelve a la lucha. Los dioses también pelean entre ellos, unos a favor de los aqueos, y otros, de los troyanos.

En un enfrentamiento, Aquiles mata a Héctor, ata el cadáver a su carro de combate y da vueltas alrededor de la ciudad.

Ilustración de
Tomás Morici





Tras el funeral de Patroclo, Aquiles continúa amedrentando a los troyanos con el maltrato del cadáver de Héctor. Príamo, rey de Troya, se dirige al campamento griego para suplicarle la devolución del cuerpo de su hijo. El vencedor acepta y se celebran los funerales de Héctor.

La Iliada muestra héroes descomunales cuyo modelo es Aquiles o Héctor. Para el lector contemporáneo, ingresar en ese mundo es un desafío. Se trata de un escenario de hombres heroicos, de guerreros signados por la muerte, que todo lo condiciona. El drama se presenta como un espejo de la condición humana. La fuerza del relato está en su historia, pero también en el modo en que es contada. Quizás la gran pregunta que la obra formula a quien la lee es por qué pelean los hombres, por qué se enfrentan, por qué se matan.

ULISES, EL HÉROE DE LOS MIL RECURSOS

Los héroes griegos, vencedores en Troya, regresaron a sus tierras. Existieron numerosos relatos de las travesías que emprendieron y de las circunstancias adversas que atravesaron, pero solo se conserva la historia de Ulises y Odiseo, rey de Ítaca. Tras veinte años de ausencia y muchas experiencias vividas en los mares, perseguido por la ira de Poseidón, finalmente el héroe arriba a su palacio donde lo aguardan su hijo Telémaco y su mujer Penélope. Asediada por numerosos pretendientes que deseaban tomarla por esposa, Penélope había resistido diciéndoles que solo se casaría cuando acabase una labor de tejido. Todas las noches, la fiel esposa destejía lo hecho para volver a tejer al día siguiente. Al igual que las Moiras, las diosas que tejían el destino de los hombres, Penélope teje y desteje congelando el tiempo de sus pretendientes, a fin de esperar a su esposo y alcanzar su destino anhelado.

Por su parte, Ulises es el héroe que se adapta a cada circunstancia, que pone en juego mil recursos y, a diferencia de Aquiles, que nunca cambia, logra escapar de las prisiones de mágicas hechiceras, vence la crueldad del salvaje Polifemo o se defiende de las sirenas, y vive experiencias maravillosas. Su mundo mítico es fruto del ingenio, de los recursos del hombre puestos en acción.

A diferencia de *La Iliada*, en *La Odisea* no hay combate heroico. Si bien los hombres mueren, el poema está centrado en la vida, en la aventura, en las muchas posibilidades que se ofrecen a la inteligencia del héroe que reflexiona, medita, y encuentra la forma de vencer los obstáculos. *La Odisea* es un símbolo del héroe mortal, que sufre y aprende, que enfrenta desafíos y que vence la adversidad.



⚡ Actividad 1

Leer los siguientes tres mitos clásicos de la Guerra de Troya:

Paris y Helena

La boda de Tetis, la diosa marina, y de Peleo, rey de Tesalia, iba a ser celebrada pronto en el Olimpo.

- ¡Organicemos un banquete suntuoso! —declaró Zeus.
- ¡Invitemos a todos los dioses! —agregó Hera, su esposa.
- ¿A todos? Ah, no. No hay que invitar a la Discordia.

La Discordia, también llamada Éride, no era una divinidad amable: allí donde estaba presente, no sabía más que sembrar peleas, perturbaciones y conflictos. Zeus y Hera pocas veces se ponían de acuerdo. Pero en esta oportunidad, compartieron la opinión: ¡Discordia no sería invitada a la boda!

La fiesta fue alegre: todo un éxito. Afrodita, Atenea y todas las divinidades del Olimpo conversaban alegremente mientras el bello Apolo cantaba, acompañado por el coro de las musas.

Ahora bien, la Discordia rondaba cerca del palacio. Ofendida por haber sido dejada aparte, pensaba en la manera de vengarse. Aprovechando un momento de distracción de los convidados, se deslizó hacia la sala del banquete y dejó sobre la mesa una magnífica manzana de oro en la que había escrito: «para la más bella».

En cuanto hubo desaparecido, Hera vio la manzana.

—¡Qué maravilla! —exclamó—. ¿Quién me ha traído este regalo?

—¿Me permites? —dijo Afrodita apoderándose de la fruta—. Es claro que me está destinada: ¿acaso no soy la diosa de la belleza?

—Espacio —se interpuso Atenea—. Pretendo que me corresponde con todo derecho. ¿Tú no has afirmado siempre, padre, que yo era la más bella? —concluyó volviéndose hacia Zeus.

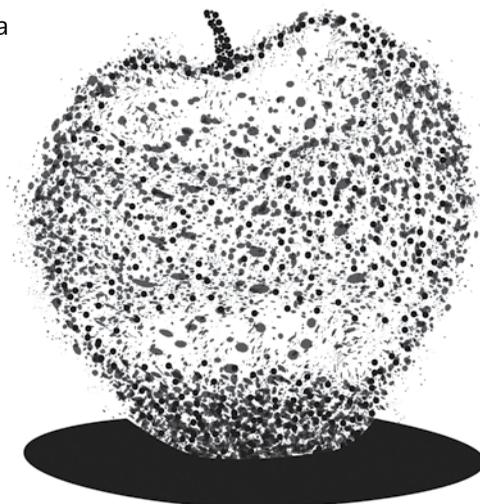
El rey de los dioses se encontró en un aprieto: por cierto, Atenea era su hija preferida. Pero, al elegirla, tenía miedo de irritar su esposa. Y no quería que se enojara Afrodita.

—Bueno, ¿qué piensan nuestros invitados?

¡Era la pregunta que no debía hacerse! Se expresaron las opiniones más diversas.

Cada uno eligió, para halagarla, a la diosa cuya protección o amistad deseaba obtener. Nadie estaba de acuerdo. Escondida no lejos de allí, la Discordia se frotaba las manos.

Ilustración de
Isabella Argüello





—¡Dejen de pelear! —tronó Zeus reclamando silencio—. Aquí nadie puede ser juez con objetividad. Irán, por tanto, las tres al monte Ida. Hermes las acompañará con la manzana. Se la confiará a un pastor que se la dará a quien juzgue más bella. ¡Y su opinión será ley!

Había hablado Zeus. Su decisión, además, convenía a las tres diosas: ¡cada una estaba muy segura de que ganaría!



Aquel día, en el monte Ida, el que estaba haciendo pastar a su rebaño era el joven y seductor Paris. Ahora bien, Paris no era un pastor como los demás... Justo antes de dar a luz, su madre, Hécuba, soñó que paría una roca incendiada que destruía la ciudad de Troya, de la cual su esposo, Príamo, era el rey.

—¡Ay, este presagio es claro! —exclamó este—. Nuestro hijo provocará la destrucción de nuestro reino. ¡En cuanto nazca, lo mataremos!

La futura madre simuló aceptar. Pero le encargó a un sirviente la triste tarea de abandonar al bebé en el monte Ida, y traer consigo el cadáver de otro niño. Príamo no se enteró de nada: creyó que su orden había sido ejecutada. Hécuba, por su parte, rogaba a los dioses para que su hijo fuera descubierto y salvado.

Y eso ocurrió: el bebé fue hallado por una osa que, en vez de devorarlo, lo amantó. Más tarde, un buen pastor lo encontró, lo adoptó y lo llamó Paris.

Un día, ya adulto, Paris se dirigió a Troya para participar en unos juegos a los cuales asistieron Príamo, su esposa Hécuba y su hija, la joven Casandra. El valor de ese muchacho los deslumbró.

—¡Ese desconocido saca ventaja a todos sus adversarios! —exclamó Príamo—. ¿Es posible que sea el hijo de un simple pastor? Ahora bien, Casandra poseía el don de la adivinación. En cuanto vio al joven, supo enseguida de quién se trataba:

—No —afirmó palideciendo—. ¡Es tu hijo... y mi hermano!

Príamo llamó a Paris y convocó al que lo había educado. Su investigación fue rápida, ¡la verdad se manifestó! Y el rey estaba tan contento de haber encontrado a su hijo que se olvidó de la profecía del sueño de su esposa.

Una vez convertido de nuevo en príncipe, Paris eligió pasar la mayor parte de su tiempo cuidando los rebaños de su padre en los alrededores de la ciudad de Troya...



Hermes, con la manzana en la mano, ubicó rápidamente a Paris en las laderas del monte Ida. Surgió ante él, con sus sandalias aladas; como el pastor sintió miedo, el dios lo tranquilizó:



—¡No temas, París! Soy enviado por Zeus para que hagas desempatar a tres diosas. Debes elegir a la más bella. He aquí una manzana. Entrégala a la que sea de tu preferencia.

Estupefacto, París dejó que le diera la magnífica manzana de oro y cuando alzó la cabeza, vio ante sí a tres mujeres cuya belleza lo deslumbró... ¡tres diosas! Su mirada iba de una a otra y, por supuesto, era incapaz de decidirse. Atenea se adelantó, tomó la mano del pastor y le murmuró al oído:

—Si me eliges, París, ¡te convertirás en un rey poderoso! Yo, diosa de la guerra, te enseñaré el arte de los combates y haré de ti un soberano invencible.

—¡Espera! —interrumpió Hera, acercándose a su vez—. ¿Me has reconocido, París? ¡Soy la esposa de Zeus! ¿Combatir? ¡Con mi protección, no necesitarás hacerlo! Y te prometo que reinarás sobre Asia Menor.

Durante ese tiempo, Afrodita se había desabrochado la túnica para aparecer en todo su esplendor.

—Yo —dijo—, te ofrezco aún más. Si tu elección recae sobre mí, obtendrás el amor de aquella cuya belleza es igual a la mía... hija que la humana Leda tuvo con Zeus: Helena.

Helena era cortejada por todos los soberanos de Grecia. Era tan bella que Teseo la había secuestrado para intentar desposarla cuando ella tenía apenas doce años. París no vaciló: para gran pesar de Hera y de Atenea, se inclinó ante Afrodita y le dio manzana. Nadie vio, escondida en los bosquecillos cerca de allí, a una diosa encantada por el giro que daba la historia. Claro, era la Discordia; su manzana seguía surtiendo efecto.

En el momento en que transcurría esta escena en el monte Ida, la famosa Helena se encontraba en Esparta. Rodeada de sus pretendientes, estaba confrontada a una elección difícil:

—Esta vez —le decía su padre adoptivo, Tíndaro—, ¡debes decidirte! Todos los reyes de las ciudades de Grecia están aquí, ¿a cuál eliges?

—Ah, padre, sea cual fuere mi decisión, sé que acarrearé catástrofes. Tantas amigas mías se quejan de su fealdad... Yo las envidio, pues mi belleza me resulta un peso...

Era cierto que Helena ya había desencadenado numerosos conflictos: varios soberanos se habían peleado por ella.

—¡Al tomar un marido —dijo— suscitaré nuevas pasiones ¡Aquellos que hayan quedado descartados querrán matar a mi esposo o secuestrarme!

—Entonces —exclamó **Ulises**¹, que era rey de Ítaca—, aquellos que no seamos elegidos deberemos unirnos en torno a una promesa: juremos perseguir al que intente separar a Helena de su esposo...

[1] El nombre griego de Ulises es Odiseo.



El rey de Esparta, Menelao, lo aprobó. Se volvió hacia Agamenón, su hermano, rey de Argos, y hacia los demás pretendiente allí reunidos.

—Esta solución me parece razonable. ¿Qué dicen?

Los griegos aceptaron.

—Sí —dijeron en una sola voz—, juramos combatir al que atreva a secuestrar a Helena hasta que sea devuelta a su marido.

—Y ahora, Helena —la apuró Tíndaro—, ¡decídetes!

—Elijo a Menelao, rey de Esparta —dijo, después de vacilar.



Que Helena se hubiera convertido en la esposa de Menelao no impidió a Afrodita cumplir con su promesa: hizo nacer en el corazón de Paris tal pasión por Helena, que este, aunque nunca había visto hasta el momento a la mujer de la que estaba enamorado, fue enseguida en busca de su padre Príamo.

—Justamente, ¡quería verte! —le dijo—. Tienes que casarte y garantizar tu descendencia. Tengo una muchacha para presentarte: se llama Enone.

Enone dejó a Paris indiferente; como su padre insistía, se casó. Pero cesó de prestarle atención rápidamente, pues no pensaba más que en Helena.

Una mañana, Príamo convocó a su hijo al palacio:

—Paris —le dijo—, tengo una misión para confiarte: debo enviar un embajador al rey Menelao, de Esparta. He pensado que...

¡Esparta! La ciudad donde se encontraba la bella Helena. Paris exclamó:

—Ah, padre, ¡parto ya mismo!

Paris ni siquiera se despidió de Enone. Aquella misma noche dejó la ciudad de Troya para zarpar hacia Grecia. Cuando se presentó en el palacio de la ciudad, los guardias le dijeron:

—¡Qué lástima! El rey Menelao acaba justamente de partir hacia Creta. Debe asistir allí a un importante funeral.

—¡No importa! —exclamó una voz femenina detrás de ellos—. En su ausencia, recibo yo a los embajadores. Entra, extranjero ¿Quién eres?

En cuanto la esposa de Menelao vio a Paris, su corazón dio un vuelco. Por su parte, el enviado de Troya creyó desfallecer de pasión. Con la voz alterada por la emoción, contestó:

—Soy Paris, hijo de Príamo, rey de Troya, y descendiente del gran Zeus...

Helena no tenía dudas: ¡Paris era bello como un dios!

En cuanto los guardias dejaron a los jóvenes a solas, se precipitaron uno en brazos del otro.



—¡Ah, Helena, huyamos! —murmuró Paris—. Aprovechemos la ausencia de tu marido. Vayamos juntos a la buena ciudad de Troya.

—Iré adonde tú vayas. Pero no quiero partir con las manos vacías.

Helena hizo acumular en cofres las riquezas del palacio y, durante la noche, se dirigió a escondidas a la nave de Paris. Cuando amaneció, los guardias tuvieron que entregarse a la evidencia: la reina no sólo había saqueado los bienes de su esposo, ¡sino que lo dejaba para partir con un extranjero!

En el navío que regresaba a Troya, Paris y Helena disfrutaron de las alegrías de un amor recíproco. Y arriba, en el Olimpo, Afrodita, satisfecha, observaba sonriendo a los amantes que ella había reunido.

Cuando Menelao volvió de Creta, dejó estallar su cólera:

—¡Traidores! ¡Incapaces! —les gritó a los guardias de su palacio—. Rápido, convoquen a los reyes de todas las ciudades de Grecia.

Acudieron. Menelao les anunció la noticia:

—¡Paris ha secuestrado a Helena, mi esposa! ¡En este momento está navegando con ella hacia Troya! ¿Recuerdan su promesa?

—Sí, hermano —respondió Agamenón con voz tenebrosa—. Y la respetaremos.

Juntaremos nuestros ejércitos. Partiremos hacia Troya. Si es necesario, sitiaremos la ciudad y peharemos. ¡Pero traeremos de regreso a Helena!

Se había declarado la guerra de Troya...



En el Olimpo, Afrodita comprendió que la situación empezaba a superarla.

Fastidiada por la vana agitación de los hombres, regresó a su palacio y decidió poner un poco de orden. Tenía demasiadas cosas y decidió deshacerse de algunos objetos inútiles.

—Acumulo... acumulo... —farfullaba—. ¿Eh, quién pudo haberme hecho un regalo tan vulgar?

Dio vuelta una y otra vez el objeto brillante entre sus manos antes de estallar de risa.

—¡Ya está, me acuerdo! Qué tonta... Y qué objeto de mal gusto Lo tiró. Era una fruta. Una fruta de oro: la manzana de Discordia.



Ilustración de
Carolina Marques



La cólera de Aquiles

Diez años... ¡Pronto se cumplirán diez años desde que los griegos, bajo el mando de Agamenón, iniciaron el sitio a la ciudad de Troya! De todos los combatientes, Aquiles es el más valiente. Nada más normal: ¡su padre desciende de Zeus en persona y su madre, la diosa Tetis, tiene por antepasado al dios del océano!

Pero esa noche, el valiente Aquiles regresa extenuado y desanimado: Troya parece imposible de tomar y, para colmo, la peste, que se ha declarado hace poco, ataca sin perdón a los griegos.

Cuando entra en su tienda, ve a su mejor amigo, Patroclo, que lo está esperando.

—¡Ah, fiel Patroclo! —exclama abriendo sus brazos—. Ni siquiera te vi en el fuego de la batalla... Espera: voy a saludar a Briseida y soy todo tuyo.

Briseida es una esclava troyana de la que Aquiles se apoderó, después del asalto de la semana anterior, tras el reparto habitual del botín. La joven prisionera le había lanzado una mirada suplicante, y Aquiles sucumbió ante su encanto. Briseida misma no parecía indiferente a su nuevo amo.

Aquiles aparta la cortina, pero la habitación de Briseida está vacía. ¿Acaso la bella esclava huyó? Imposible: Briseida lo ama, Aquiles pondría las manos en el fuego.

¡Y, además, los griegos están rodeando los muros de la ciudad! Confuso, Patroclo da un paso hacia su amigo:

—¡Y sí, Briseida ha partido, Aquiles! Venía a avisarte. Agamenón, nuestro rey, ha ordenado que la tomaran...

—¿Cómo? ¿Se ha atrevido?

Empalidece y aprieta los puños. Aquiles tiene grandes cualidades: es, lejos, el guerrero más peleador y más rápido. ¿No lo han apodado Aquiles de pies ligeros? ¡Sin su presencia, los griegos tendrían que haber abandonado el sitio cien veces y deberían haber regresado a su patria! Por otra parte, un oráculo predijo que la guerra de Troya no podría ser ganada sin él... Pero tiene también algunos defectos: es impulsivo, colérico, muy, muy susceptible.

—Déjame explicarte —dijo Patroclo en tono conciliador—, ¿Te acuerdas de Criseida?

—¿Quieres hablar de la esclava con que Agamenón se quedó cuando distribuimos el botín?

—Ella misma. El padre de Criseida, un sacerdote, quiso recuperar a su hija. A pesar del enorme rescate que ofreció, Agamenón se ha negado.

—¡Ha hecho bien!

—El problema —prosiguió Patroclo suspirando—, es que ese sacerdote, para vengarse, ha suscitado sobre nosotros la cólera Apolo. ¡Esa es la razón de la peste que diezma a nuestras filas! Va a cesar, pues Agamenón entregó a Criseida a su



padre esta mañana. Pero el rey quiso reemplazar a su esclava perdida. Y ordenó que vinieran a buscar a Briseida.

Lejos de calmar a Aquiles, esta explicación aumenta su cólera. Apartando a su amigo Patroclo, se precipita fuera de la tienda, en unos pocos pasos, alcanza el campamento del rey. Se encuentran allí todos los reyes de las islas y de las ciudades de Grecia. Aquiles empuja a Menelao, a Ulises y a tres soldados que no se apartan lo bastante rápido.

—¡Agamenón! —clama plantándose ante él con las piernas separadas—. ¡Esta vez es demasiado! ¿Con qué derecho me quitas esclava que he elegido para mí?

¿Olvidas que tú lo has hecho antes que yo? ¿Y que, además de Criseida, te has atribuido un botín diez veces mayor del que dejaste a tus más prestigiosos guerreros?

Un anciano de larga barba blanca se interpone. Es Calcante, el adivino.

—Aquiles —murmura—, yo recomendé al rey devolver a Criseida. Los oráculos son implacables: ¡era la única manera de calmar a Apolo y de terminar con la peste que nos diezma!

—No pongo en duda tu oráculo, Calcante —masculla Aquiles—. ¿Pero por qué Agamenón me ha sacado a Briseida? Después de cada combate, siempre sucede lo mismo: ¡el rey se sirve primero, y a sus anchas! ¡No deja más que cosas sin valor a los que combaten en la primera línea!

Agamenón empalidece. Dominando su irritación, saca pecho y lanza a su mejor soldado:

—¿Olvidas, Aquiles, que le estás hablando a tu rey?

—¡Un rey! ¿Eres digno de eso, Agamenón, que no sabes más que dar órdenes y apartarte de los combates? Es sobre todo después de la batalla cuando te vemos, ¡para el reparto del botín!

—¡Me estás insultando, Aquiles!

—No. ¡Tú me has ofendido robándome a Briseida! ¡Exijo que me devuelvas a esa esclava, me corresponde por derecho!

—¡De ninguna manera! ¿Te atreverías a desafiar a tu rey, Aquiles?

Agamenón no tiene tiempo de terminar la frase: Aquiles saca su espada... cuando se le aparece la diosa Atenea.

—¡Cálmate, ardiente Aquiles! —le murmura en tono conciliador—. Tienes otros medios para vengarte del rey sin matarlo, créeme.

La visión se desvanece. Aquiles, que es el único que ha visto a la diosa, guarda su espada.

—¡Bien! —decide con voz firme—. Quédate con Briseida. Pero sabe que, a partir de ahora, no me involucraré más en los combates. Después de todo, ¿qué me importa esa famosa Helena que Paris ha secuestrado a tu hermano? ¡Los troyanos nunca me han hecho nada a mí!



Y delante de Menelao, esposo de Helena, que le arroja una mirada estupefacta a Agamenón, Aquiles gira los talones y se va.

Una vez en su tienda, no puede contener las lágrimas. Sí: Aquiles llora, tanto de despecho como de rabia. Pues a la pérdida de Briseida se suma la humillación de haber sido desposeído de ella delante de todos sus compañeros. ¡Eso no puede perdonárselo al rey!



Al día siguiente, por la noche, Patroclo se dirige a visitar Aquiles que, en todo el día, no se movió de su tienda: tiene mala cara.

—Estoy extenuado —suspira el amigo de Aquiles desplomándose sobre una silla—. Hoy perdimos muchos hombres. ¡Tu valor nos ha hecho mucha falta! Cuando los troyanos constataron que tú no participabas en el combate, su ardor recrudeció.

Aquiles no responde. Para que la ciudad de Troya sea tomada todos saben que su presencia o su acción son indispensables. Espera que Agamenón, privado de su mejor guerrero, termine por devolverle a Briseida. ¿Y quién sabe si hasta viene a suplicarle que se reintegre en el combate?

Pero Aquiles se acuerda también de una predicción funesta: el adivino Calcante le ha revelado a su madre que, si se dirigía a Troya, ¡moriría allí poco tiempo después que Héctor, hijo de Príamo y el más célebre de los guerreros troyanos! Para desviar el destino, Tetis, la madre de Aquiles, usó miles de artimañas: para volverle inmortal, hundió a su hijo en la laguna Estigia. Pero no pudo sumergirlo totalmente y el talón por el cual lo sostenía quedó como el único punto vulnerable de su cuerpo. Luego, Tetis disfrazó a su hijo de mujer y lo envió a la isla de Esciro para protegerlo. Pero Ulises logró encontrar a Aquiles y conducirlo hasta Troya.

—¡Ah, Patroclo! —suspira Aquiles—. ¿Qué vine a hacer aquí? ¡Cómo me arrepiento de no haberme quedado en Tesalia! En mi patria habría podido llevar la vida tranquila de un boyero...

A la semana siguiente, Patroclo entra lleno de alegría en tienda de Aquiles para anunciarle:

—¡Listo! ¡Se aproxima el fin de la guerra! ¡Paris y Menelao van a enfrentarse mañana en un combate singular! ¡El que gane quedará con Helena y el campamento del perdedor deberá someterse a las leyes del vencedor!

—¿Por qué no? —gruñe Aquiles, tan sorprendido como decepcionado.

En efecto, su chantaje queda así malogrado. Si el oráculo ha dicho la verdad, ¡la derrota de los griegos es segura! Sin embargo, a la noche siguiente, clamores, gritos y el ruido de las espadas empujan a Aquiles a dejar su tienda: ante los muros de Troya, los ejércitos enemigos se enfrentan con ensañamiento.



—El duelo fue postergado —explica Patroclo—. ¡Esos troyanos traidores rompieron la tregua y la guerra ha recommenzado!

En ese instante llega otro guerrero griego. Al reconocer a Ulises, Aquiles se levanta para saludarlo.

—Entra, amigo mío —le dice—. Me disponía a cenar. ¡Antes de revelarme qué te trae aquí, ven a compartir un poco de carne y vino!

Aquiles admira a Ulises, pero aprendió a desconfiar de él, pues ese héroe, célebre por sus engaños, no vino con toda seguridad a hacerle una visita de cortesía. Una vez terminada la cena, Ulises declara:

—El rey me envía ante ti para invitarte a retomar el combate...

—¡De ninguna manera! —responde Aquiles, bostezando mientras se tira en su cama.

—No seas obstinado. Agamenón por fin pide perdón: acepta devolverte a Briseida. A eso le suma diez talentos de oro, doce caballos, siete esclavos y se compromete, si Troya es tomada, a dejarte cargar de oro todas tus naves. ¿Qué dices?

—Demasiado tarde, Ulises, es inútil: ya no quiero pelear.

Uniéndolo a la palabra, Aquiles da la espalda a su visita.

—Sí —explica Patroclo, suspirando—, su cólera no se ha calmado. Aquiles ha decidido poner mala cara.



Algunos días más tarde, Patroclo tiene una cara tan triste que, al entrar en la tienda de Aquiles, éste le pregunta:

—¿Tan malas son acaso las noticias?

—¡Sí! ¿No oyes los estertores de nuestros guerreros agonizando a algunos pasos de aquí? Ay, vamos a perder la guerra. Oh, Aquiles —agrega Patroclo señalando, en un rincón de la tienda, la armadura y el casco de su amigo—, ¿me autorizarías a combatir hoy portando tus armas?

—¡Por supuesto! Lo que es mío te pertenece. ¿Pero por qué?

—Así vestido, sembraré el terror entre los troyanos: al ver tu armadura, creerán que has retomado el combate.

—Ve... ¡pero te ruego que seas prudente! —responde Aquiles mientras abraza a su amigo.

Durante la tarde, la larga siesta del héroe es interrumpida: un guerrero griego entra en su tienda. Está exhausto y anegado en lágrimas.

—¡Aquiles! —gime—. ¡La desgracia se abatió sobre nosotros! ¡Patroclo ha muerto! ¡Héctor, el más intrépido de los troyanos, lo atravesó con su lanza! Incluso, lo ha despojado de tu armadura. Nuestros enemigos se disputan su cuerpo.



Con estas palabras, Aquiles se levanta para gritar a los dioses su dolor. Se mesa los cabellos, rueda por el suelo y se cubre el rostro con tierra. Solloza a la vez que gime:

— ¡Patroclo, mi hermano, mi único amigo de verdad!

Muerto. Patroclo ha muerto. El sufrimiento que experimenta Aquiles duplica su cólera; desvía entonces su furor:

— ¡Maldito Héctor! ¿Dónde está? Ah, Patroclo, ¡Juro vengarme. No asistiré a tus funerales sin antes haber matado a Héctor con mis propias manos!

Loco de dolor, Aquiles se arma de prisa y se precipita fuera de su tienda. Marcha hacia los muros de la ciudad sitiada y lanza tres veces un grito tan furioso que los troyanos, estupefactos, tiemblan de espanto en las murallas. Los caballos mismos relinchan de terror. Muy rápidamente, los griegos aprovechan esta confusión: alcanzan a tomar el cuerpo de Patroclo mientras Aquiles arroja sobre una docena de enemigos a los que ensarta. Cuando sucumbe el número trece, oye, cerca de sí, una voz que gime:

— Polidoro... ¡Acabas de matar a mi hermano Polidoro!

Aquiles se da vuelta hacia el troyano que se lamenta: ¡es Héctor en persona! Por un segundo, los dos campeones se enfrentan con la mirada. Y la predicción, una última vez, aflora en la cabeza de Aquiles: «Morirás poco después que Héctor». Así, vengando a Patroclo, Aquiles apurará su propio fin. ¡No importa! ¡Con un grito de furor, ataca al asesino de su amigo, que huye!

Tres veces los adversarios dan la vuelta a la ciudad, sin detenerse más que para intercambiar terribles estocadas. Agotado, Héctor se detiene en seco. Arroja su lanza, que Aquiles evita. ¡Entonces divisa la yugular en la armadura de su enemigo, ajusta si estocada y hunde allí su espada! Héctor, con la garganta atravesada, se derrumba y expira.

Desoyendo los gritos de desesperación de los troyanos que siguieron el combate desde las murallas de la ciudad, Aquiles despoja al cadáver de su armadura. Ata a Héctor por los pies un carro, da un latigazo a los caballos y, tres veces, da la vuelta a la ciudad arrastrando el cuerpo por el polvo. Luego lo abandona en el suelo, cerca de su tienda.

— ¡Que sea presa de los buitres y de los chacales! — ordena.

Abandonado el cadáver sin sepultura, el alma del difunto no tendrá nunca reposo. El héroe se vuelve entonces hacia el cuerpo de Patroclo que los griegos, mientras tanto, han colocado en una **pira**² fúnebre.

— ¡Ahora, vete, Patroclo! — murmura, conteniendo un sollozo ¡Alcanza en paz el reino de Hades!

He aquí Troya privada de su mejor combatiente. Pero la venganza de Aquiles es amarga, pues tiene el gusto de su propia muerte.

[2] Una pira era una hoguera donde se quemaban los cadáveres.



Durante la noche, un ruido sospechoso hace saltar a Aquiles de su cama. No tiene tiempo de tomar su espada: unas manos temblorosas ya están rodeando sus rodillas. ¡A la luz de la luna, el héroe, estupefacto, reconoce a Príamo, padre de Héctor! ¿Cómo logró este anciano dejar la sitiada Troya e infiltrarse hasta aquí?

—¡Aquiles! —gime Príamo—. Vengo a implorarte. Tenía cincuenta hijos. Casi todos han perecido en esta guerra interminable. ¡Y has matado a Héctor, mi hijo preferido! Te lo suplico, devuélveme su cuerpo.

Frente a la desesperación y al coraje de ese anciano que se atreve a arrojar a los pies de su peor enemigo, Aquiles se encuentra desconcertado.

—Te he traído regalos costosísimos —agrega Príamo, sollozando.

—Levántate —responde el héroe, emocionado hasta las lágrimas.

Entonces, dejando su tienda, va a recoger el cadáver de Héctor para devolvérselo él mismo a su padre, y agrega:

—Estás agotado, Príamo. Ven, pues, a beber y a comer. Quédate aquí y duerme sin temor. Te prometo que regresarás a Troya cuando el alba, con el cuerpo de tu hijo, sin ser molestado.



La pira funeraria de Patroclo no llegará a ser encendida: al día siguiente, después de la partida de Príamo, y mientras Aquiles lanza un terrible asalto contra los muros de Troya, el raptor de Helena, Paris en persona, se desliza fuera de la ciudad, sin duda gracias a los consejos de Apolo, su dios protector. Ve a Aquiles que está corriendo y, con su arco, despide una flecha que va a clavarse... ¡exactamente en el pie del guerrero!

Aquiles, cuyo talón está perforado, cae. Arranca la flecha, ve que la sangre sigue fluyendo y comprende que su vida se va con ella. El oráculo ha dicho la verdad.

—¡Patroclo, me reuniré contigo! —grita antes de exhalar un último suspiro.

Aquiles muere. Ahora que su destino se ha cumplido, Troya podrá caer, tal como el oráculo lo predijo. ¿Pero cómo? ¿Por medio de qué artimaña? Pues Aquiles ha muerto, y Troya sigue en pie...

Los griegos disputaron a los troyanos el cadáver del gran Aquiles y lo condujeron a su tienda. La bella Briseida inundó de lágrimas el cuerpo de un amo que no tuvo tiempo de querer. Ella misma encendió la pira sobre la que yacían los cadáveres de los dos fieles amigos. Como lo requería la costumbre, cortó las largas trenzas de su cabello para arrojarlas entre las llamas.

Una vez que las cenizas de Aquiles, mezcladas con las de Patroclo, fueron recogidas, los griegos las encerraron en una misma urna, que enterraron en la cima de una colina.



Ilustración de
Carolina Marques

Hoy, los pasajeros de los navíos que atraviesan el antiguo Helesponto pueden, todavía, ver esta colina. La urna ya no existe y las cenizas, desde hace mucho tiempo, se han mezclado con ruinas de Troya... Una ciudad que el poeta Homero llamaba Ilión, y que Ulises habría de tomar por medio de una asombrosa artimaña.



El caballo de Troya

De espaldas a los muros de la inaccesible ciudad de Troya, Ulises pensaba, con la mirada perdida en el mar cercano...

Pensaba en Ítaca, la isla ahora lejana de la que era rey; pensaba en Penélope, su esposa, que había dejado allá, y en su hijo, Telémaco, que debía haber crecido mucho.

— ¡Diez años! — murmuró dominando su tristeza —. Hace diez años que partí.

Diez años perdidos sitiando una ciudad. Y todo esto para hacer honor a una promesa y para obligar a Paris a devolver a la bella Helena a su esposo Menelao...

¡Cuántas víctimas durante esa interminable guerra que seguía enfrentando a los troyanos con los griegos! Los mejores habían perecido: Héctor, el campeón de Troya, y el héroe griego, Aquiles. El mismo Paris había sucumbido a una flecha envenenada.

Pero Helena quedó prisionera. Y la ciudad aún no se rendía.

— Sin embargo — declaró una voz cerca de Ulises —, la guerra va a terminar pronto, y Troya será destruida. Sí: los oráculos son precisos.

Ulises reconoció a Calcante, el viejo adivino. Y cuando iba a replicarle con una ironía, una idea loca le pasó por la cabeza.

— ¿Estás rumiando alguna astucia, verdad, Ulises? — preguntó el anciano.

El rey de Ítaca asintió, antes de agregar con fastidio:

— ¿Cómo adivinas mis pensamientos antes de que los exprese?

— Olvidas — respondió Calcante — que ese es mi trabajo. Y todos sabemos que, de nosotros, tú eres el más astuto. ¡Habla!

— No. Primero debo reflexionar; luego, presentaré mi proyecto a nuestros aliados.

Aquella misma noche, el rey Agamenón reunió a todos los jefes de Grecia que estaban sitiando Troya. Ulises, entonces, les declaró:

— Esta es mi idea: vamos a construir un inmenso caballo de madera...



—¿Un caballo? —exclamó Agamenón, que esperaba un plan de batalla menos extravagante.

—Sí. Un caballo tan grande que nos permitirá meter en sus entrañas, en secreto, a un centenar de nuestros guerreros más valientes. Mientras tanto, desmontaremos nuestras tiendas y nos dirigiremos a nuestras naves. Es necesario que los troyanos vean nuestros navíos alejarse de la costa.

Uno de los compañeros de Ulises, que se llamaba Sinón, exclamó, escandalizado:

—¡Estás loco! Entonces, ¿quieres levantar el sitio?

—Espera Sinón: ¡olvídate el centenar de griegos disimulados dentro del caballo!

Por otra parte, uno de nosotros permanecerá cerca de la estatua. Después de nuestra partida, será capturado por los troyanos. Esto es lo que el espía les dirá: hartos del sitio, los griegos regresaron a sus patrias. Para que Atenea les sea favorable, le han construido este caballo...

—¿Atenea? —se sorprendió Agamenón—. ¡Pero Atenea es la protectora de nuestros enemigos! ¡Tiene su estatua en Troya, el Paladión!

—Justamente: ¡nuestros enemigos creerán que queremos congraciarnos! —explicó Ulises. Estoy seguro de que, para no ofender a Atenea, los troyanos harán entrar en la ciudad ese caballo que le está dedicado a ella.

—¡Ya veo! —admitió Agamenón—. ¿Quieres, pues, arrojar nuestros mejores hombres en la boca del lobo?

—No. Quiero, por el contrario, que nos abran el corral. Pues este caballo será tan gigantesco que no podrá pasar por ninguna de las puertas de la ciudad: ¡los troyanos deberán derribar los muros para hacerlo entrar!

—¿Crees que se arriesgarán a eso? —preguntó el rey.

—Sí, si están convencidos de que hemos levantado campamento, ¡y si ven desaparecer nuestras naves en el horizonte! En realidad, éstas llegarán hasta la isla de Tenes, que está cerca de aquí. Una vez que el caballo haya entrado en la ciudad, nuestro espía, a la noche, en el momento en que lo crea propicio, encenderá un fuego sobre las murallas. Nuestros ejércitos desembarcarán antes del alba y penetrarán en la ciudad.

Epeo, el carpintero que había construido las barracas, se levantó para clamar:

—¡Esta estratagema me gusta! Construir un caballo así me parece posible: el monte Ida, que está cerca de aquí, abunda en robles centenarios.

—En cuanto a mí —agregó el valiente Sinón—, ¡me gustaría ser el que se queda cerca del caballo! Engañaré a los



**Ilustración de
Tomás Morici**



troyanos: una vez que la estatua gigante esté instalada en la ciudad, ¡haré salir de sus entrañas a los que estarán escondidos!

—Es arriesgado —murmuró Agamenón, acariciando su barba—. Los troyanos pueden matarte, Sinón. También es posible que nunca hagan entrar ese caballo, o que descubran muy rápidamente a los que se encuentran en su interior.

—¡Por supuesto! ¿Pero no están cansados de esta guerra? ¿Y no tienen prisa por regresar a sus casas?

Le respondieron gritos unánimes: ese sitio había durado demasiado. A los ojos de los griegos, todos los riesgos valían más que prolongar la espera.



Desde lo alto de las murallas de su ciudad, el rey Príamo, estupefacto, observaba a sus enemigos: estaban quemando las barracas de sus campamentos, plegando sus tiendas y dirigiéndose a sus naves.

—¡Los griegos se van! —se asombró—. ¡Levantán el sitio!

—Padre, no te fíes. Es una artimaña, te llevará a la derrota...

Cassandra, la profetisa de la ciudad, estaba lejos de compartir el optimismo de su padre. ¡Ay! Nadie tenía fe en sus predicciones. Cassandra era tan bella que había seducido al mismo Apolo. Le había dicho: «Te pertenecería con gusto, pero concédeme antes el don de la profecía». Apolo había consentido. Una vez obtenido el don, Cassandra rechazó al dios burlándose de él. Como pensaba que era indigno quitarle lo que le había dado, Apolo declaró:

—De acuerdo... Sabrás leer el futuro, Casandra, ¡pero nadie jamás creerá en tus predicciones!

—Es una artimaña, padre, lo sé, lo siento...

—Vamos, Casandra, no digas tonterías: si los griegos quisieran regresar, ¡no estarían destruyendo esas barracas que les llevó tanto tiempo construir! Mira, varias naves ya están en el mar.

—Padre, ¿recuerdas lo que predije cuando Paris regresó aquí con la bella Helena, hace ya diez años?

—¡Sí! Recuerdo que rompiste el velo de oro de tu tocado... Te arrancaste los cabellos y lloraste profetizando la pérdida de nuestra ciudad. Te equivocaste: ¡hemos aguantado el sitio y ganamos! Casandra —agregó Príamo—, mis ojos están demasiado gastados para ver lo que los griegos están construyendo en la costa. ¿Qué es?

—Parece una estatua —dijo Casandra—. Una gran estatua de madera.

Tres días más tarde, los troyanos debieron rendirse a la evidencia: ¡los griegos habían partido! Desde lo alto de las murallas, no se distinguía sino la llanura desierta donde tantos hombres habían caído y, allá, en el mar, las últimas velas de los



navíos enemigos. En la playa, el extraño monumento que los griegos habían abandonado intrigaba al rey Príamo, que declaró:

—¡Vamos a ver qué es!

Por primera vez en diez años, fueron abiertas las puertas de la ciudad.

Cuando los troyanos descubrieron en la orilla del mar un suntuoso caballo de madera más alto que un templo, no pudieron contener su sorpresa y su admiración.

—¡Príamo! —gritó un troyano que se había aventurado debajo del animal. ¡Acabamos de encontrar a un guerrero griego atado a una de las patas!

Corrieron a desatar al desconocido y lo presionaron con preguntas. Pero el hombre se negaba a responder.

—¡Que le corten la nariz y las orejas!

Torturado, el desafortunado griego terminó confesando.

—Me llamo Sinón. ¡Sí, nuestras naves han partido! Gracias a los consejos del adivino Calcante, los griegos han construido esta ofrenda a Atenea para que la diosa les perdone la ofensa hecha a su ciudad. Para obtener un mar favorable, Ulises quiso ahogarme e inmolarme a Poseidón. Pero me escapé y me refugié bajo la estatua. Para no disgustar a Atenea, a quien le pedía protección, Ulises se conformó con atarme allí.

—¡Una ofrenda a Atenea! —exclamó Príamo, maravillado.

—¿La dejaremos en la playa, expuesta al viento y a la lluvia? —preguntaron varios troyanos.

—¡Sí! —dijo Casandra, estremecida—. Aún más: quemaremos esta ofrenda impía. Es un regalo envenenado que nos han dejado nuestros enemigos.

—¡Cállate! —respondió el rey a su hija—. ¡Que se construya una plataforma! ¡Que traigan rodillos! ¡Que conduzcan este caballo a nuestra ciudad, cerca del templo edificado en honor de la diosa!

Fue un trabajo más largo y difícil de lo previsto. Pero una noche, el caballo fue por fin conducido triunfalmente a la ciudad, ante los troyanos reunidos sobre las murallas. Ay, las puertas eran demasiado estrechas para que pasara. Después de echar una mirada a la llanura desierta, Príamo ordenó:

—¡Que se derribe uno de los muros de la ciudad!

—¡Padre —predijo su hija temblando—, veo a nuestra ciudad en llamas, veo miles de cadáveres cubriendo sus calles!

Nadie escuchaba a Casandra: los troyanos estaban subyugados por ese caballo espléndido y monstruoso a la vez, con las orejas levantadas y los ojos incrustados de piedras preciosas.

El animal fue empujado hasta el templo de Atenea, donde se inició una gran fiesta que reunió a todos los troyanos sobrevivientes: la guerra había terminado, los griegos habían partido, ¡y ese caballo llegaba justo para celebrar una victoria que ya ninguno esperaba! Nadie se preocupaba por Sinón, que había sido perdonado.



Deslizándose entre los festejantes, el espía griego llegó a las murallas desiertas; construyó una gran pira y, antes de encenderla, esperó que los troyanos cayeran, ebrios de danzas y de vino.

¡Con el correr de las horas, en el interior del caballo, Ulises y sus compañeros comprendían que su stratagema se convertía en éxito! Habían oído el ruido de las murallas abatidas, los gritos de alegría y de victoria de los troyanos y, luego, el clamor de la fiesta que, ahora, se había callado. De repente, una voz de mujer surgió bajo los pies de los guerreros silenciosos:

—Ah, queridos compatriotas, ¿por qué me han abandonado? Esposo mío, ahora, ¿dónde estás? ¿Sabes que, después de la muerte de Paris, Deífobo, su propio hermano, me forzó a compartir su lecho? Y tú, valiente Ulises, ¿también te has ido?

Era la bella Helena. Menelao se disponía a responderle, pero Ulises le tapó la boca con la mano. Durante un tiempo, Helena gimió debajo del caballo. Luego, su voz se alejó. Pero apareció otra:

—¿Ulises? ¿Diómedes? ¿Ayax? ¿Neoptólemo? ¿Menelao? ¡Soy Sinón! ¡Los troyanos están descansando! Hace varias horas encendí la señal. Se acerca el alba... Rápido, ¡salgan!

De inmediato, en el interior de la estatua, Epeo sacó las trabas que soportaban el pecho. La pared vaciló. Ulises hizo caer unas cuerdas. Y cien guerreros armados salieron uno a uno desde las entrañas del caballo. Al mismo tiempo, las naves griegas, eran empujadas por un viento favorable, desembarcaron en la playa. Los ejércitos de Agamenón se lanzaron hacia la Troya abierta. Mientras los griegos que surgieron del caballo invadían la ciudad dormida, Ulises lanzaba gritos de victoria.

Los troyanos apenas tuvieron tiempo para comprender pasaba: la mayoría murió en cuanto se despertó. Los más valientes, todavía no repuestos de la fiesta nocturna, no opusieron más que una resistencia irrisoria. Los menos temerarios se salvaron sólo porque huyeron.

Mientras por las calles, como por un arroyo, corría la sangre los troyanos degollados, Neoptólemo, hijo de Aquiles, descubrió a Príamo arrodillado frente al altar de Zeus. Sin piedad, degolló al rey. Más lejos, Menelao encontró a Helena en la habitación de Deífobo, hermano de Paris. Lo mató de una estocada antes de arrojarle hacia su esposa, al fin reencontrada. Áyax, al entrar en el templo, encontró a la bella Casandra al pie de la estatua de Atenea.

—¡Ah! —exclamó—. ¡Hace tanto tiempo que te quería para mí!



Mientras la hija de Príamo era privada de su honra, la diosa de piedra, según cuentan, desvió la cabeza.



Cuando se levantó el día, no quedaba de Troya más que las ruinas; lo que no había sido destruido, terminaba de quemarse. Los griegos ya cargaban sus naves con el botín de la ciudad devastada. Ulises, frente al asombroso caballo que había traído la victoria, debió apartarse de repente: una mujer de una inmensa belleza pasaba indiferente a la matanza que indirectamente había provocado. Era Helena. Los guerreros, mudos de admiración, se detenían para contemplarla.

Ulises sintió una extraña amargura.

—¡Vamos! —dijo de pronto a sus hombres, que estaban subiendo a la nave—. ¡Esta vez, la guerra ha terminado, regresemos a nuestra buena isla de Ítaca!

Agregó para sí: «¡Y junto a Penélope, mi querida esposa, que hace diez años que me está esperando».

¡Ay, Ulises ignoraba que estaba lejos de regresar a su patria! Los dioses decidieron otra cosa: habrían de pasar otros diez años antes de que regresara. El tiempo de una larga odisea.

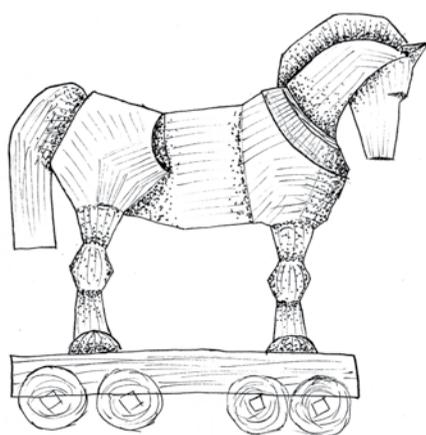


Ilustración de
Carolina Marques

 Mitos clasificados 1.

Boulogne, Cántaro, 2015.

Actividad 2

Nombrar y describir cuatro intervenciones de diferentes dioses en el destino y acción de los mortales. Usar los ejemplos leídos de los mitos de la Guerra de Troya.



⚡ Actividad 3

Leer el siguiente cuento de Julio Cortázar.

Circe

And one kiss I had of her mouth, as I took the apple from her hand.
But while I bit it, my brain whirled and my foot stumbled; and I felt
my crashing fall through the tangled boughs beneath her feet, and
saw the dead white faces that welcomed me in the pit.

DANTE GABRIEL ROSSETTI, *The Orchard-Pit*

Porque ya no ha de importarle, pero esa vez le dolió la coincidencia de los chismes entrecortados, la cara servil de Madre Celeste contándole a tía Bebé la incrédula desazón en el gesto de su padre. Primero fue la de la casa de altos, su manera vacu- na de girar despacio la cabeza, rumiando las palabras con delicia de bolo vegetal. Y también la chica de la farmacia — «no porque yo lo crea, pero si fuese verdad, ¡qué horrible!»— y hasta don Emilio, siempre discreto como sus lápices y sus libretas de hule. Todos hablaban de Delia Mañara con un resto de pudor, nada seguros de que pudiera ser así, pero en Mario se abrió paso a puerta limpia un aire de rabia subiéndole a la cara. Odió de improviso a su familia con un ineficaz estallido de independen- cia. No los había querido nunca, sólo la sangre y el miedo a estar solo lo ataban a su madre y a los hermanos. Con los vecinos fue directo y brutal; a don Emilio lo puteó de arriba abajo la primera vez que se repitieron los comentarios. A la de la casa de altos le negó el saludo como si eso pudiera afligirla. Y cuando volvía del tra- bajo entraba ostensiblemente para saludar a los Mañara y acercarse —a veces con caramelos o un libro— a la muchacha que había matado a sus dos novios.

Yo me acuerdo mal de Delia, pero era fina y rubia, demasiado lenta en sus ges- tos (yo tenía doce años, el tiempo y las cosas son lentas entonces) y usaba vestidos claros con faldas de vuelo libre. Mario creyó un tiempo que la gracia de Delia y sus vestidos apoyaban el odio de la gente. Se lo dijo a Madre Celeste: «La odian porque no es chusma como ustedes, como yo mismo», y ni parpadeó cuando su madre hizo ademán de cruzarle la cara con una toalla. Después de eso fue la ruptura manifiesta; lo dejaban solo, le lavaban la ropa como por favor, los domingos se iban a Palermo o de picnic sin siquiera avisarle. Entonces Mario se acercaba a la ventana de Delia y le tiraba una piedrita. A veces ella salía, a veces la escuchaba reírse adentro, un poco malvadamente y sin darle esperanzas.

Vino la pelea Firpo-Dempsey y en cada casa se lloró y hubo indignaciones bru- tales, seguidas de una humillada melancolía casi colonial. Los Mañara se mudaron a



cuatro cuadras y eso hace mucho en Almagro, de manera que otros vecinos empezaron a tratar a Delia, las familias de Victoria y Castro Barros se olvidaron del caso y Mario siguió viéndola dos veces por semana cuando volvía del banco. Era ya verano y Delia quería salir a veces, iban juntos a las confiterías de Rivadavia o a sentarse en Plaza Once. Mario cumplió diecinueve años, Delia vio llegar sin fiestas —todavía estaba de negro— los veintidós.

Los Mañara encontraban injustificado el luto por un novio, hasta Mario hubiera preferido un dolor sólo por dentro. Era penoso presenciar la sonrisa velada de Delia cuando se ponía el sombrero ante el espejo, tan rubia sobre el luto. Se dejaba adorar vagamente por Mario y los Mañara, se dejaba pasear y comprar cosas, volver con la última luz y recibir los domingos por la tarde. A veces salía sola hasta el antiguo barrio, donde Héctor la había festejado. Madre Celeste la vio pasar una tarde y cerró con ostensible desprecio las persianas. Un gato seguía a Delia, no se sabía si era cariño o dominación, le andaban cerca sin que ella los mirara. Mario notó una vez que un perro se apartaba cuando Delia iba a acariciarlo. Ella lo llamó (era en el Once, de tarde) y el perro vino manso, tal vez contento, hasta sus dedos. La madre decía que Delia había jugado con arañas cuando chiquita. Todos se asombraban, hasta Mario que les tenía poco miedo. Y las mariposas venían a su pelo —Mario vio dos en una sola tarde, en San Isidro—, pero Delia las ahuyentaba con un gesto liviano. Héctor le había regalado un conejo blanco, que murió pronto, antes que Héctor. Pero Héctor se tiró en Puerto Nuevo, un domingo de madrugada. Fue entonces cuando Mario oyó los primeros chismes. La muerte de Rolo Médicis no había interesado a nadie desde que medio mundo se muere de un síncope. Cuando Héctor se suicidó los vecinos vieron demasiadas coincidencias, en Mario renacía la cara servil de Madre Celeste contándole a tía Bebé, la incrédula desazón en el gesto de su padre. Para colmo fractura del cráneo, porque Rolo cayó de una pieza al salir del zaguán de los Mañara, y aunque ya estaba muerto, el golpe brutal contra el escalón fue otro feo detalle. Delia se había quedado adentro, raro que no se despidieran en la misma puerta, pero de todos modos estaba cerca de él y fue la primera en gritar. En cambio Héctor murió solo, en una noche de helada blanca, a las cinco horas de haber salido de casa de Delia como todos los sábados.

Yo me acuerdo mal de Mario, pero dicen que hacía linda pareja con Delia. Aunque ella estaba todavía con el luto por Héctor (nunca se puso luto por Rolo, vaya a saber el capricho), aceptaba la compañía de Mario para pasear por Almagro o ir al cine. Hasta ese entonces Mario se había sentido fuera de Delia, de su vida, hasta de la casa. Era siempre una «visita», y entre nosotros la palabra tiene un sentido exacto



**Ilustración de
Isabella Argüello**



y divisorio. Cuando la tomaba del brazo para cruzar la calle, o al subir la escalera de la estación Medrano, miraba a veces su mano apretada contra la seda negra del vestido de Delia. Medía ese blanco sobre negro, esa distancia. Pero Delia se acercaría cuando volviera al gris, a los claros sombreros para el domingo de mañana.

Ahora que los chismes no eran un artificio absoluto, lo miserable para Mario estaba en que anexaban episodios indiferentes para darles un sentido. Mucha gente muere en Buenos Aires de ataques cardíacos o asfixia por inmersión. Muchos conejos languidecen y mueren en las casas, en los patios. Muchos perros rehúyen o aceptan las caricias. Las pocas líneas que Héctor dejó a su madre, los sollozos que la de la casa de altos dijo haber oído en el zaguán de los Mañara la noche en que murió Rolo (pero antes del golpe), el rostro de Delia los primeros días... La gente pone tanta inteligencia en esas cosas, y cómo de tantos nudos agregándose nace al final el trozo de tapiz —Mario vería a veces el tapiz, con asco, con terror, cuando el insomnio entraba en su piecita para ganarle la noche.

«Perdóname mi muerte, es imposible que entiendas, pero perdóname, mamá». Un papelito arrancado al borde de Crítica, apretado con una piedra al lado del saco que quedó como un mojón para el primer marinero de la madrugada. Hasta esa noche había sido tan feliz, claro que lo habían visto raro las últimas semanas; no raro, mejor distraído, mirando el aire como si viera cosas. Igual que si tratara de escribir algo en el aire, descifrar un enigma. Todos los muchachos del café Rubí estaban de acuerdo. Mientras que Rolo no, le falló el corazón de golpe, Rolo era un muchacho solo y tranquilo, con plata y un Chevrolet doble faetón, de manera que pocos lo habían confrontado en ese tiempo final. En los zaguanes las cosas resuenan tanto, la de la casa de altos sostuvo días y días que el llanto de Rolo había sido como un alarido sofocado, un grito entre las manos que quieren ahogarlo y lo van cortando en pedazos. Y casi enseguida el golpe atroz de la cabeza contra el escalón, la carrera de Delia clamando, el revuelo ya inútil.

Sin darse cuenta, Mario juntaba pedazos de episodios, se descubría urdiendo explicaciones paralelas al ataque de los vecinos. Nunca preguntó a Delia, esperaba vagamente algo de ella. A veces pensaba si Delia sabría exactamente lo que se murmuraba. Hasta los Mañara eran raros, con su manera de aludir a Rolo y a Héctor sin violencia, como si estuviesen de viaje. Delia callaba protegida por ese acuerdo precavido e incondicional. Cuando Mario se agregó, discreto como ellos, los tres cubrieron a Delia con una sombra fina y constante, casi transparente los martes o los jueves, más palpable y solícita de sábado a lunes. Delia recobraba ahora una menuda vivacidad episódica, un día tocó el piano, otra vez jugó al ludo; era más dulce con Mario, lo hacía sentarse cerca de la ventana de la sala y le explicaba proyectos de costura o de bordado. Nunca le decía nada de los postres o los bombones, a Mario le extrañaba, pero lo atribuía a delicadeza, a miedo de aburrirlo. Los Mañara



alababan los licores de Delia; una noche quisieron servirle una copita, pero Delia dijo con brusquedad que eran licores para mujeres y que había volcado casi todas las botellas. «A Héctor...», empezó plañidera su madre, y no dijo más por no apenar a Mario. Después se dieron cuenta de que a Mario no lo molestaba la evocación de los novios. No volvieron a hablar de licores hasta que Delia recobró la animación y quiso probar recetas nuevas. Mario se acordaba de esa tarde porque acababan de ascenderlo, y lo primero que hizo fue comprarle bombones a Delia. Los Mañara picoteaban pacientemente la galena del aparatito con teléfonos, y lo hicieron quedarse un rato en el comedor para que escuchara cantar a Rosita Quiroga. Luego él les dijo lo del ascenso, y que le traía bombones a Delia.

—Hiciste mal en comprar eso, pero andá, lleváselos, está en la sala—. Y lo miraron salir y se miraron hasta que Mañara se sacó los teléfonos como si se quitara una corona de laurel, y la señora suspiró desviando los ojos. De pronto los dos parecían desdichados, perdidos. Con un gesto turbio Mañara levantó la palanquita de la galena.

Delia se quedó mirando la caja y no hizo mucho caso de los bombones, pero cuando estaba comiendo el segundo, de menta con una crestita de nuez, le dijo a Mario que sabía hacer bombones. Parecía excusarse por no haberle confiado antes tantas cosas, empezó a describir con agilidad la manera de hacer los bombones, el relleno y los baños de chocolate o moka. Su mejor receta eran unos bombones a la naranja rellenos de licor, con una aguja perforó uno de los que le traía Mario para mostrarle cómo se los manipulaba; Mario veía sus dedos demasiado blancos contra el bombón, mirándola explicar le parecía un cirujano pausando un delicado tiempo quirúrgico. El bombón como una menuda laucha entre los dedos de Delia, una cosa diminuta pero viva que la aguja laceraba. Mario sintió un raro malestar, una dulzura de abominable repugnancia. «Tire ese bombón», hubiera querido decirle. «Tírelo lejos, no vaya a llevárselo a la boca, porque está vivo, es un ratón vivo». Después le volvió la alegría del ascenso, oyó a Delia repetir la receta del licor de té, del licor de rosa... Hundió los dedos en la caja y comió dos, tres bombones seguidos. Delia se sonreía como burlándose. Él se imaginaba cosas, y fue temerosamente feliz. «El tercer novio», pensó raramente. «Decirle así: su tercer novio, pero vivo».

Ahora ya es más difícil hablar de esto, está mezclado con otras historias que uno agrega a base de olvidos menores, de falsedades mínimas que tejen y tejen por detrás de los recuerdos; parece que él iba más seguido a lo de Mañara, la vuelta a la vida de Delia lo ceñía a sus gustos y a sus caprichos, hasta los Mañara le pidieron con algún recelo que alentara a Delia, y él compraba las sustancias para los licores, los filtros y embudos que ella recibía con una grave satisfacción en la que Mario sospechaba un poco de amor, por lo menos algún olvido de los muertos.

Los domingos se quedaba de sobremesa con los suyos, y Madre Celeste se lo agradecía sin sonreír, pero dándole lo mejor del postre y el café muy caliente. Por fin



habían cesado los chismes, al menos no se hablaba de Delia en su presencia. Quién sabe si los bofetones al más chico de los Camiletti o el agrio encrespase frente a Madre Celeste entraban en eso; Mario llegó a creer que habían recapitado, que absolvían a Delia y hasta la consideraban de nuevo. Nunca habló de su casa en lo de Mañara, ni mencionó a su amiga en las sobremesas del domingo. Empezaba a creer posible esa doble vida a cuatro cuadas una de otra; la esquina de Rivadavia y Castro Barros era el puente necesario y eficaz. Hasta tuvo esperanza de que el futuro acercara las casas, las gentes, sordo al paso incomprensible que sentía —a veces, a solas— como íntimamente ajeno y oscuro.

Otras gentes no iban a ver a los Mañara. Asombraba un poco esa ausencia de parientes o de amigos. Mario no tenía necesidad de inventarse un toque especial de timbre, todos sabían que era él. En diciembre, con un calor húmedo y dulce, Delia logró el licor de naranja concentrado, lo bebieron felices un atardecer de tormenta. Los Mañara no quisieron probarlo, seguros de que les haría mal. Delia no se ofendió, pero estaba como transfigurada mientras Mario sorbía apreciativo el dedalito violáceo lleno de luz naranja, de olor quemante. «Me va a hacer morir de calor, pero está delicioso», dijo una o dos veces. Delia, que hablaba poco cuando estaba contenta, observó: «Lo hice para vos». Los Mañara la miraban como queriendo leerle la receta, la alquimia minuciosa de quince días de trabajo.

A Rolo le habían gustado los licores de Delia, Mario lo supo por unas palabras de Mañara dichas al pasar cuando Delia no estaba: «Ella le hizo muchas bebidas. Pero Rolo tenía miedo por el corazón. El alcohol es malo para el corazón». Tener un novio tan delicado, Mario comprendía ahora la liberación que asomaba en los gestos, en la manera de tocar el piano de Delia. Estuvo por preguntarle a los Mañara qué le gustaba a Héctor, si también Delia le hacía licores o postres a Héctor. Pensó en los bombones que Delia volvía a ensayar y que se alineaban para secarse en una repisa de la antecocina. Algo le decía a Mario que Delia iba a conseguir cosas maravillosas con los bombones. Después de pedir muchas veces, obtuvo que ella le hiciera probar uno. Ya se iba cuando Delia le trajo una muestra blanca y liviana en un platito de alpaca. Mientras lo saboreaba —algo apenas amargo, con un asomo de menta y nuez moscada mezclándose raramente—, Delia tenía los ojos bajos y el aire modesto. Se negó a aceptar los elogios, no era más que un ensayo y aún estaba lejos de lo que se proponía. Pero a la visita siguiente —también de noche, ya en la sombra de la despedida junto al piano— le permitió probar otro ensayo. Había que cerrar los ojos para adivinar el sabor, y Mario obediente cerró los ojos y adivinó un sabor a mandarina, levisimo, viniendo desde lo más hondo del chocolate. Sus dientes desmenuzaban trocitos crocantes, no alcanzó a sentir su sabor y era sólo la sensación agradable de encontrar un apoyo entre esa pulpa dulce y esquiva.



Delia estaba contenta del resultado, dijo a Mario que su descripción del sabor se acercaba a lo que había esperado. Todavía faltaban ensayos, había cosas sutiles por equilibrar. Los Mañara le dijeron a Mario que Delia no había vuelto a sentarse al piano, que se pasaba las horas preparando los licores, los bombones. No lo decían con reproche, pero tampoco estaban contentos; Mario adivinó que los gastos de Delia los afligían. Entonces pidió a Delia en secreto una lista de las esencias y sustancias necesarias. Ella hizo algo que nunca antes, le pasó los brazos por el cuello y lo besó en la mejilla. Su boca olía despacito a menta. Mario cerró los ojos llevado por la necesidad de sentir el perfume y el sabor desde debajo de los párpados. Y el beso volvió, más duro y quejándose.

No supo si le había devuelto el beso, tal vez se quedó quieto y pasivo, catador de Delia en la penumbra de la sala. Ella tocó el piano, como casi nunca ahora, y le pidió que volviera al otro día. Nunca habían hablado con esa voz, nunca se habían callado así. Los Mañara sospecharon algo, porque vinieron agitando los periódicos y con noticias de un aviador perdido en el Atlántico. Eran días en que muchos aviadores se quedaban a mitad del Atlántico. Alguien encendió la luz y Delia se apartó enojada del piano, a Mario le pareció un instante que su gesto ante la luz tenía algo de la fuga engeguedada del ciempiés, una loca carrera por las paredes. Abría y cerraba las manos, en el vano de la puerta, y después volvió como avergonzada, mirando de reojo a los Mañara; los miraba de reojo y se sonreía.

Sin sorpresa, casi como una confirmación, midió Mario esa noche la fragilidad de la paz de Delia, el peso persistente de la doble muerte. Rolo, vaya y pase; Héctor era ya el desborde, el trizado que desnuda un espejo. De Delia quedaban las manías delicadas, la manipulación de esencias y animales, su contacto con cosas simples y oscuras, la cercanía de las mariposas y los gatos, el aura de su respiración a medias en la muerte. Se prometió una caridad sin límites, una cura de años en habitaciones claras y parques alejados del recuerdo; tal vez sin casarse con Delia, simplemente prolongando este amor tranquilo hasta que ella no viese más una tercera muerte andando a su lado, otro novio, el que sigue para morir.

Creyó que los Mañara iban a alegrarse cuando él empezara a traerle los extractos a Delia; en cambio se enfurruñaron y se replegaron hoscos, sin comentarios, aunque terminaban transando y yéndose, sobre todo cuando venía la hora de las pruebas, siempre en la sala y casi de noche, y había que cerrar los ojos y definir —con cuántas vacilaciones a veces por la sutilidad de la materia— el sabor de un trocito de pulpa nueva, pequeño milagro en el plato de alpaca.

A cambio de esas atenciones, Mario obtenía de Delia una promesa de ir juntos al cine o pasear por Palermo. En los Mañara advertía gratitud y complicidad cada vez que venía a buscarla el sábado de tarde o la mañana del domingo. Como si prefiriesen quedarse solos en la casa para oír radio o jugar a las cartas. Pero también sospechó



una repugnancia de Delia a irse de la casa cuando quedaban los viejos. Aunque no estaba triste junto a Mario, las pocas veces que salieron con los Mañara se alegró más, entonces se divertía de veras en la Exposición Rural, quería pastillas y aceptaba juguetes que a la vuelta miraba con fijeza, estudiándolos hasta cansarse. El aire puro le hacía bien, Mario le vio una tez más clara y un andar decidido. Lástima esa vuelta vespertina al laboratorio, el ensimismamiento interminable con la balanza o las tenacillas. Ahora los bombones la absorbían al punto de dejar los licores; ahora pocas veces daba a probar sus hallazgos. A los Mañara nunca; Mario sospechaba sin razones que los Mañara hubieran rehusado probar sabores nuevos; preferían los caramelos comunes y si Delia dejaba una caja sobre la mesa, sin invitarlos pero como invitándolos, ellos escogían las formas simples, las de antes, y hasta cortaban los bombones para examinar el relleno. A Mario lo divertía el sordo descontento de Delia junto al piano, su aire falsamente distraído. Guardaba para él las novedades, a último momento venía de la cocina con el platito de alpaca; una vez se hizo tarde tocando el piano y Delia dejó que la acompañara hasta la cocina para buscar unos bombones nuevos. Cuando encendió la luz, Mario vio el gato dormido en su rincón y las cucarachas que huían por las baldosas. Se acordó de la cocina de su casa, Madre Celeste desparramando polvo amarillo en los zócalos. Aquella noche los bombones tenían gusto a moka y un dejo raramente salado (en lo más lejano del sabor), como si al final del gusto se escondiera una lágrima; era idiota pensar en eso, en el resto de las lágrimas caídas la noche de Rolo en el zaguán.

—El pez de color está tan triste —dijo Delia, mostrándole el bocal con piedritas y falsas vegetaciones. Un pececillo rosa translúcido dormitaba con un acompasado movimiento de la boca. Su ojo frío miraba a Mario como una perla viva. Mario pensó en el ojo salado como una lágrima que resbalaría entre los dientes al mascarlos.

—Hay que renovarle más seguido el agua —propuso.

—Es inútil, está viejo y enfermo. Mañana se va a morir.

A él le sonó el anuncio como un retorno a lo peor, a la Delia atormentada del luto y los primeros tiempos. Todavía tan cerca de aquello, del peldaño y el muelle, con fotos de Héctor apareciendo de golpe entre los pares de medias o las enaguas de verano. Y una flor seca —del velorio de Rolo— sujeta sobre una estampa en la hoja del ropero.

Antes de irse le pidió que se casara con él en el otoño. Delia no dijo nada, se puso a mirar el suelo como si buscara una hormiga en la sala. Nunca habían hablado de eso. Delia parecía querer habituarse y pensar antes de contestarle. Después lo miró brillantemente, irguiéndose de golpe. Estaba hermosa, le temblaba un poco la boca. Hizo un gesto como para abrir una puertecita en el aire, un ademán casi mágico.

—Entonces sos mi novio —dijo—. Qué distinto me parecés, qué cambiado.



Madre Celeste oyó sin hablar la noticia, puso a un lado la plancha y en todo el día no se movió de su cuarto, adonde entraban de a uno los hermanos para salir con caras largas y vasitos de Hesperidina. Mario se fue a ver fútbol y por la noche llevó rosas a Delia. Los Mañara lo esperaban en la sala, lo abrazaron y le dijeron cosas, hubo que destapar una botella de oporto y comer masas. Ahora el tratamiento era íntimo y a la vez más lejano. Perdían la simplicidad de amigos para mirarse con los ojos del pariente, del que lo sabe todo desde la primera infancia. Mario besó a Delia, besó a mamá Mañara y al abrazar fuerte a su futuro suegro hubiera querido decirle que confiaran en él, nuevo soporte del hogar, pero no le venían las palabras. Se notaba que también los Mañara hubieran querido decirle algo y no se animaban. Agitando los periódicos volvieron a su cuarto y Mario se quedó con Delia y el piano, con Delia y la llamada de amor indio.

Una o dos veces, durante esas semanas de noviazgo, estuvo a un paso de citar a papá Mañara fuera de la casa para hablarle de los anónimos. Después lo creyó inútilmente cruel porque nada podía hacerse contra esos miserables que lo hostigaban. El peor vino un sábado a mediodía en un sobre azul, Mario se quedó mirando la fotografía de Héctor en Última Hora y los párrafos subrayados con tinta azul. «Sólo una honda desesperación pudo arrastrarlo al suicidio, según declaraciones de los familiares». Pensó raramente que los familiares de Héctor no habían aparecido más por lo de Mañara. Quizá fueron alguna vez en los primeros días. Se acordaba ahora del pez de color, los Mañara habían dicho que era regalo de la madre de Héctor. Pez de color muerto el día anunciado por Delia. Sólo una honda desesperación pudo arrastrarlo. Quemó el sobre, el recorte, hizo un recuento de sospechosos y se propuso franquearse con Delia, salvarla en sí mismo de los hilos de baba, del rezumar intolerable de esos rumores. A los cinco días (no había hablado con Delia ni con los Mañara), vino el segundo. En la cartulina celeste había primero una estrellita (no se sabía por qué) y después: «Yo que usted tendría cuidado con el escalón de la cancel». Del sobre salió un perfume vago a jabón de almendra. Mario pensó si la de la casa de altos usaría jabón de almendra, hasta tuvo el torpe valor de revisar la cómoda de Madre Celeste y de su hermana. También quemó este anónimo, tampoco le dijo nada a Delia. Era en diciembre, con el calor de esos diciembre del veintitantos, ahora iba después de cenar a lo de Delia y hablaban paseándose por el jardincito de atrás o dando vuelta a la manzana. Con el calor comían menos bombones, no que Delia renunciara a sus ensayos, pero traía pocas muestras a la sala, prefería guardarlos en cajas antiguas, protegidos en moldecitos, con un fino césped de papel verde claro por encima. Mario la notó inquieta, como alerta. A veces miraba hacia atrás en las esquinas, y la noche que hizo un gesto de rechazo al llegar al buzón de Medrano y Rivadavia, Mario comprendió que también a ella la estaban torturando desde lejos; que compartían sin decirlo un mismo hostigamiento.



Se encontró con papá Mañara en el Munich de Cangallo y Pueyrredón, lo colmó de cerveza y papas fritas sin arrancarlo de una vigilante modorra, como si desconfiara de la cita. Mario le dijo riendo que no iba a pedirle plata, sin rodeos le habló de los anónimos, la nerviosidad de Delia, el buzón de Medrano y Rivadavia.

—Ya sé que apenas nos casemos se acabarán estas infamias. Pero necesito que ustedes me ayuden, que la protejan. Una cosa así puede hacerle daño. Es tan delicada, tan sensible.

—Vos querés decir que se puede volver loca, ¿no es cierto?

—Bueno, no es eso. Pero si recibe anónimos como yo y se los calla, y eso se va juntando...

—Vos no la conocés a Delia. Los anónimos se los pasa... quiero decir que no le hacen mella. Es más dura de lo que te pensás.

—Pero mire que está como sobresaltada, que algo la trabaja —atinó a decir indefenso Mario.

—No es por eso, sabés. —Bebía su cerveza como para que le tapara la voz. — Antes fue igual, yo la conozco bien.

—¿Antes de qué?

—Antes de que se le murieran, zonzo. Pagá que estoy apurado.

Quiso protestar, pero papá Mañara estaba ya andando hacia la puerta. Le hizo un gesto vago de despedida y se fue para el Once con la cabeza gacha. Mario no se animó a seguirlo, ni siquiera pensar mucho lo que acababa de oír. Ahora estaba otra vez solo como al principio, frente a Madre Celeste, la de la casa de altos y los Mañara. Hasta los Mañara.

Delia sospechaba algo porque lo recibió distinta, casi parlanchina y sonsacadora. Tal vez los Mañara habían hablado del encuentro en el Munich. Mario esperó que tocara el tema para ayudarla a salir de ese silencio, pero ella prefería Rose Marie y un poco de Schumann, los tangos de Pacho con un compás cortado y entrador, hasta que los Mañara llegaron con galletitas y Málaga y encendieron todas las luces. Se habló de Pola Negri, de un crimen en Liniers, del eclipse parcial y la descompostura del gato. Delia creía que el gato estaba empachado de pelos y apoyaba un tratamiento de aceite de castor. Los Mañara le daban la razón sin opinar, pero no parecían convencidos. Se acordaron de un veterinario amigo, de unas hojas amargas. Optaban por dejarlo solo en el jardincito, que él mismo eligiera los pastos curativos. Pero Delia dijo que el gato se moriría; tal vez el aceite le prolongara la vida un poco más. Oyeron a un diariero en la esquina y los Mañara corrieron juntos a comprar Última Hora. A una muda consulta de Delia fue Mario a apagar las luces de la sala. Quedó la lámpara en la mesa del rincón, manchando de amarillo viejo la carpeta de bordados futuristas. En torno del piano había una luz velada.



Mario preguntó por la ropa de Delia, si trabajaba en su ajuar, si marzo era mejor que mayo para el casamiento. Esperaba un instante de valor para mencionar los anónimos, un resto de miedo a equivocarse lo detenía cada vez. Delia estaba junto a él en el sofá verde oscuro, su ropa celeste la recortaba débilmente en la penumbra. Una vez que quiso besarla, la sintió contraerse poco a poco.

—Mamá va a volver a despedirse. Esperá que se vayan a la cama...

Afuera se oía a los Mañara, el crujir del diario, su diálogo continuo. No tenían sueño esa noche, las once y media y seguían charlando. Delia volvió al piano, como obstinándose tocaba largos vales criollos con da capo al fine una vez y otra, escalas y adornos un poco cursis, pero que a Mario le encantaban, y siguió en el piano hasta que los Mañara vinieron a decirles buenas noches, y que no se quedaran mucho rato, ahora que él era de la familia tenía que velar más que nunca por Delia y cuidar que no trasnochara. Cuando se fueron, como a disgusto, pero rendidos de sueño, el calor entraba a bocanadas por la puerta del zaguán y la ventana de la sala. Mario quiso un vaso de agua fresca y fue a la cocina, aunque Delia quería servírselo y se molestó un poco. Cuando estuvo de vuelta vio a Delia en la ventana, mirando la calle vacía por donde antes en noches iguales se iban Rolo y Héctor. Algo de luna se acostaba ya en el piso cerca de Delia, en el plato de alpaca que Delia guardaba en la mano como otra pequeña luna. No había querido pedirle a Mario que probara delante de los Mañara, él tenía que comprender cómo la cansaban los reproches de los Mañara, siempre encontraban que era abusar de la bondad de Mario pedirle que probara los nuevos bombones —claro que si no tenía ganas, pero nadie le merecía más confianza, los Mañara eran incapaces de apreciar un sabor distinto. Le ofrecía el bombón como suplicando, pero Mario comprendió el deseo que poblaba su voz, ahora lo abarcaba con una claridad que no venía de la luna, ni siquiera de Delia. Puso el vaso de agua sobre el piano (no había bebido en la cocina) y sostuvo con dos dedos el bombón, con Delia a su lado esperando el veredicto, ansiosa la respiración, como si todo dependiera de eso, sin hablar pero urgiéndolo con el gesto, los ojos crecidos —o era la sombra de la sala—, oscilando apenas el cuerpo al jadear, porque ahora era casi un jadeo cuando Mario acercó el bombón a la boca, iba a morder, bajaba la mano y Delia gemía como si en medio de un placer infinito se sintiera de pronto frustrada. Con la mano libre apretó apenas los flancos del bombón, pero no lo miraba, tenía los ojos en Delia y la cara de yeso, un pierrot repugnante en la penumbra. Los dedos se separaban, dividiendo el bombón. La luna cayó de plano en la masa blanquecina de la cucaracha, el cuerpo desnudo de su revestimiento coriáceo, y alrededor, mezclados con la menta y el mazapán, los trocitos de patas y alas, el polvillo del caparacho triturado.

Cuando le tiró los pedazos a la cara, Delia se tapó los ojos y empezó a sollozar, jadeando en un hipo que la ahogaba, cada vez más agudo el llanto, como la noche



de Rolo; entonces los dedos de Mario se cerraron en su garganta como para protegerla de ese horror que le subía del pecho, un borborigmo de lloro y quejido, con risas quebradas por retorcimientos, pero él quería solamente que se callara y apretaba para que solamente se callara; la de la casa de altos estaría ya escuchando con miedo y delicia, de modo que había que callarla a toda costa. A su espalda, desde la cocina donde había encontrado al gato con las astillas clavadas en los ojos, todavía arrastrándose para morir dentro de la casa, oía la respiración de los Mañana levantados, escondiéndose en el comedor para espiarlos, estaba seguro de que los Mañana habían oído y estaban ahí contra la puerta, en la sombra del comedor, oyendo cómo él hacía callar a Delia. Aflojó el apretón y la dejó resbalar hasta el sofá, convulsa y negra, pero viva. Oía jadear a los Mañana, le dieron lástima por tantas cosas, por Delia misma, por dejársela otra vez y viva. Igual que Héctor y Rolo, se iba y se las dejaba. Tuvo mucha lástima de los Mañana, que habían estado ahí agazapados y esperando que él —por fin alguno— hiciera callar a Delia que lloraba, hiciera cesar por fin el llanto de Delia.

 Julio Cortázar,
Bestiario, Buenos Aires,
Sudamericana, 1951.

 Autor: Julio Cortázar | Ilustraciones: Isabella Argüello

más para **conocer**



La Odisea
de Homero

<https://tinyurl.com/3c6w36yv>



Julio Cortázar
por Canal Encuentro

<https://tinyurl.com/web99z55>



Ilustración de Leyla Carabajal





↻ Intertextualidad • Actividad 4

Luego de leer *La Odisea* y «Circe», de Julio Cortázar responder:

- ¿Qué similitudes y diferencias tienen las protagonistas?
- ¿Cuáles son los elementos que en el cuento de Cortázar muestran la intertextualidad? Fundamentar con datos del texto.
- Caracterizar a Delia y a la relación que presenta con los diferentes animales
- ¿Cuál es el hecho fantástico que produce una vacilación en el lector?
- Analizar en forma completa al narrador del cuento de Cortázar. Incluir ejemplos con citas textuales.

⚡ Actividad 5

1. Leer el siguiente poema en el que el poeta Jorge Luis Borges evoca la figura del héroe.

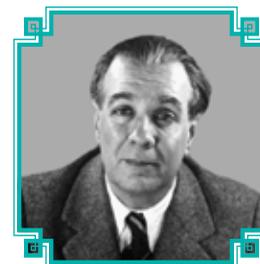
Odisea, Libro vigésimo tercero

Ya la espada de hierro ha ejecutado
la debida labor de la venganza;
ya los ásperos dardos y la lanza
la sangre del perverso han prodigado.

A despecho de un dios y de sus mares
a su reino y su reina ha vuelto Ulises,
a despecho de un dios y de los grises
vientos y del estrépito de Ares.

Ya en el amor del compartido lecho
duerme la clara reina sobre el pecho
de su rey pero ¿dónde está aquel hombre

que en los días y noches del destierro
erraba por el mundo como un perro
y decía que Nadie era su nombre?



 Jorge Luis Borges,
Obra poética. Emece, 1977.

✍ **Autor: Jorge Luis Borges**



2. Releer el canto 23 del relato homérico y explicar a qué sucesos se refieren los siguientes versos de Borges:

- a. **Versos 1 a 4:** ¿en qué consistió la venganza? ¿Quién es el perverso?
- b. **Verso 5:** ¿cuál es la identidad de este dios «despechado»?
- c. **Verso 6:** ¿cuál es el nombre de su reino y cuál, el de su reina?
- d. **Verso 14:** ¿cuándo Ulises dice que su nombre es Nadie?

Ilustración de
Azul Ferrari



¿Sabías que...

...el escritor Jorge Luis Borges visitó la Escuela Técnica Raggio? Fue invitado por el Campamento Andino Raggio (CAR) para dar una charla. En las fotos, Borges con los estudiantes y con el profesor Casiano Rodríguez el 8 de agosto de 1980.



- 📷 Con los estudiantes Jaime Arce, Guillermo Stauridis, Marcelo Sola, Fernando Cabrera, Claudio Arce y Gabriel Cáceres.
- 📷 Con el profesor Casiano Rodríguez, "Donca", en la Biblioteca. Fuente: Repositorio Digital Archivo Raggio



La Eneida

La Eneida y los orígenes de Roma

Si la épica griega puede condensarse en los poemas de *La Ilíada* y *La Odisea*, escritos por Homero, la épica romana tiene su obra máxima en la epopeya escrita por Virgilio, *La Eneida*. El poeta romano empieza a componer su magna epopeya hacia el año 30 a. C y la termina en el 19 a. C. Alrededor de once años trabaja Virgilio para escribir el poema que canta la grandeza de Augusto, cuyo reinado se extiende desde el 27 a. C hasta el 14 d. C. Este emperador es quien le encarga al poeta la escritura de una epopeya que ligue la fundación de Roma con Grecia y el mundo helénico. Para lograr ese cometido literario, Virgilio escoge un protagonista heroico cuya historia había quedado pendiente en *La Ilíada*, de Homero. Ese protagonista es Eneas.

ENEAS: DE TROYA A LA TIERRA DE LACIO

El protagonista de *La Eneida* es un guerrero troyano que Homero ya había incluido en su recordada epopeya bélica. En el canto XX de *La Ilíada*, Aquiles se enfrenta con Eneas; el troyano muestra su bravura y, cuando el héroe aqueo está por acabar con su vida, el dios Poseidón se compadece. La divinidad, entonces, decide envolverlo en una niebla y transportarlo al extremo opuesto de la batalla.

En *La Eneida*, Virgilio recupera a este personaje; particularmente continúa la historia a partir de que Eneas logra abandonar la ciudad de Troya y relata cómo la travesía lo conduce a la tierra de Lacio. En esa costa, el héroe conoce a Lavinia, la hija del rey Latino. Tras entablar una guerra con Turno, primo y pretendiente de Lavinia, Eneas se casa con la muchacha. Esa unión sellará el comienzo de Roma como pueblo y como futuro imperio. Eneas será el progenitor del Imperio romano.

EL DESCENSO A LOS INFIERNOS

En su libro, *El héroe de las mil caras*, Joseph Campbell plantea que, típicamente, las aventuras mitológicas sobre héroes proponen la siguiente estructura:

Separación --> Iniciación --> Retorno



El héroe comienza sus peripecias en el mundo cotidiano y se encamina hacia otro mundo, habitado por prodigios sobrenaturales. Allí se enfrenta con fuerzas fabulosas, y triunfa. Luego de haber cumplido su cometido, regresa a su cotidianidad con la capacidad de brindar dones a sus compañeros.

En el libro VI de *La Eneida*, Eneas y sus compañeros arriban a las playas de Cumas con la intención de establecerse en Italia. En esas costas visitan a la Sibila, profetisa dedicada al dios Apolo, capaz de predecir el futuro. Ella le señala a Eneas que se librarán batallas por causa de una mujer (Lavinia), pero que él saldrá victorioso. Sin embargo, Eneas insiste en conocer más sobre su futuro y le pide a la Sibila las indicaciones para bajar a los Infiernos y allí poder consultar a su padre fallecido, Anquises. En este punto, el héroe de Virgilio comenzará el descenso al Averno y la consiguiente entrada a un mundo desconocido y de carácter sobrenatural. De ese viaje, Eneas volverá con el conocimiento necesario sobre el gran linaje que lo sucederá, y sobre cómo habrá de darle origen al gran pueblo romano.

EL HÉROE VICTORIOSO, EL HÉROE DERROTADO

Al igual que Aquiles, Eneas fue un guerrero que participó de la guerra de Troya. Pero, a diferencia del protagonista de la epopeya homérica, a Eneas le toca ocupar el lugar de los que han sido vencidos, de los que fueron derrotados durante la contienda. Efectivamente, Eneas debe abandonar su hogar y padece la pérdida de su esposa; sin embargo, estos acontecimientos lo impulsan a iniciar un viaje que lo conducirá a su destino final: la fundación de la ciudad de Roma.

El héroe de *La Eneida* comienza siendo un héroe derrotado al finalizar la guerra, por lo que serán necesarios todo su valor, coraje e inteligencia para encontrar la victoria. Esta se dará cuando logre dar origen a una nueva comunidad.

EL CAMINO DEL HÉROE

En algunos idiomas, la palabra «héroe» o «heroína» se utiliza simplemente para referirse al protagonista de una obra literaria, sin que existan otras connotaciones de virtud u honor. Personajes perversos o negativos, como por ejemplo Macbeth y su esposa, Lady Macbeth, que acaban con la vida de un rey para acceder, al trono, pueden ser considerados para la literatura inglesa héroe y heroína de la tragedia de Shakespeare por el simple hecho de ser los protagonistas centrales de la acción.



La palabra héroe, sin embargo, suele asociarse con algo más. No es un mero agente de cualquier tipo de acciones. Es alguien distinto y superior. Para los antiguos, el héroe era producto de la unión de una divinidad con un ser humano y, por lo tanto, era menos que un dios, pero más que un hombre.

EL VIAJE Y LAS PRUEBAS

El mito del héroe presenta una estructura básica:

- Realiza un viaje: el punto de partida suele ser su lugar de origen, al cual regresará después de recorrer otros espacios.
- En esos espacios, es sometido a una serie de pruebas que producen en él una modificación profunda. El espacio y las pruebas varían según el momento en que la obra esté siendo concebida.

En el mito del héroe, se expresan las aspiraciones y los escollos que se le presentan al individuo en determinada sociedad. Cada tiempo construye su propia imagen de héroe. El viaje, jalonado de aventuras, representa metafóricamente las dificultades particulares de cada tiempo y espacio. Lo que distingue al héroe del hombre común es la dimensión de estas dificultades. Como si se estuviera observando a través de una lente de aumento, el héroe y sus hazañas son una ampliación, una metáfora hiperbólica, exagerada, del hombre y de su trayectoria vital. Este recorrido implica una exposición física y espiritual a una serie de situaciones que están más allá de su experiencia anterior y que le exigen el desarrollo de nuevas fuerzas y talentos.

Su éxito, representado por la superación de las pruebas, lo convierte en héroe, en una persona distinta de la que era. La caracterización genérica contribuirá a comprender las diferencias como accidentales y descriptivas.

Actividad 6

Leer el siguiente artículo.

El viaje mitológico por excelencia

La aventura por excelencia del héroe mítico es la del viaje al Más Allá, al Mundo de los Muertos, Tártaro, Inframundo o Infierno. Aunque se trata de un oscuro y temible reino al que se entra cuando uno muere y del cual ya no se retorna, algunos mortales o semidioses han conseguido descender a sus dominios y luego emerger sanos y salvos a la superficie.





Dentro de la mitología es frecuente encontrar en la aventura del héroe la fórmula que estructura los ritos de iniciación: *separación* — *iniciación* — *retorno*. Cuando empieza lo que será la hazaña, el viaje mismo del héroe, hay un tránsito del mundo cotidiano, el de todos los días, hacia un mundo sobrenatural lleno de portentos; allí se enfrentará a pruebas, tendrá aliados y adversarios, conocerá realidades asombrosas y sufrirá una transmutación interior de la que emergerá conociéndose mejor, teniendo mayor conciencia de sus fuerzas. Luego, el héroe regresará al mundo del que partiera al principio, pero con la posibilidad de entregar algún tipo de don, mensaje o guía a sus pares. A veces es capaz de regenerar una sociedad entera, pero otras veces su regalo o sabiduría descubierta es ignorada o despreciada por los demás (caso común entre aquellos artistas que son reconocidos generaciones después): todo es cuestión de «coyunturas simbólicas», de que el mundo esté o no preparado para recibir su aporte.

La aventura por excelencia del héroe mítico es la del viaje al Más Allá, al Mundo de los Muertos, Tártaro, Inframundo o Infierno, como prefiera llamárselo (a veces incluso se le llama «Hades», como el dios). Aunque se trata de un oscuro y temible reino al que se entra cuando uno muere y del cual ya no se retorna, algunos mortales o semidioses han conseguido descender a sus dominios —motivados por alguna interrogante, prueba impuesta o asunto a resolver— y luego emerger sanos y salvos a la superficie. En general, los mitos reportan la necesidad de una preparación espiritual previa a embarcarse en esa travesía, la que solía consistir en rituales, purificación o sacrificios. No se puede tomar a la ligera el contacto con la muerte, con el misterio de lo ominoso, e incluso con los territorios de nuestra Sombra, la personal y la colectiva (en el sentido junguiano, el lado oscuro de la personalidad, los aspectos rechazados y negados por nosotros mismos o nuestras sociedades). Muchas veces a los héroes se les escapa de las manos el botín que arduamente consiguieron en el Más Allá —es el caso de Orfeo, Gilgamesh y Psique—, pero siempre regresan más sabios, convertidos en ejemplo, y hasta con conocimientos de carácter iniciático que a veces terminan inaugurando tradiciones fúnebres; fue el caso de los conocimientos órficos sobre el alma después de la muerte, que influyeron posteriormente en el cristianismo.

Aparece también, en muchas de estas historias, la figura del guía o «ayudante sobrenatural», como lo llama Joseph Campbell en su famoso estudio sobre las etapas y vicisitudes del viaje del héroe. Es un maestro, un incitador que orienta, en ocasiones incluso es una presencia directa que nos conduce al otro mundo; dentro del mito clásico, el dios que cumple este papel por excelencia es Hermes o Mercurio quien —por ejemplo— guía a Hércules en su descenso al Inframundo. Dante tuvo a Virgilio (quien es reemplazado luego por Beatriz al llegar al Paraíso); Ulises a Circe; Eneas a la Sibila; Psique a una torre que la aconsejó. Implican una dosis de confianza



**Ilustración de
Leyla Carabajal**

por parte del héroe, un arrojito para seguir el llamado a la aventura, seguro de que sus guardianes aparecerán. Ellos representan el apoyo de nuestra personalidad consciente dentro de ese ámbito mucho más grande que nos adentramos a explorar, el inconsciente; son como el hilo de Ariadna, que devuelve al héroe sano y salvo luego de sus andanzas en el laberinto.

Casi todos los viajeros al Inframundo llegan a «entrevistarse» con Hades, el Dios de los Muertos, o con su esposa Perséfone. Dante, que pertenece a otra tradición, se cuelga de las barbas del mismísimo Demonio, pero no establece una relación personal con él; Inanna y Gilgamesh, por su parte, tampoco encuentran a Hades porque se trata de una mitología distinta que la grecorromana, la mesopotámica). Orfeo consiguió llegar hasta el Dios de la Muerte embrujando con su música a todo guardián que se le pusiera enfrente, y hasta dicen que durante algunos momentos las almas del Inframundo olvidaron sus pesares; Hades, conmovido, accedió a entregarle a Eurídice y dejarlos regresar a la vida, pero le puso aquella condición de no mirar atrás que lo hizo fracasar (como a todo el que queda ligado obsesivamente al pasado). Psique, que bajó a los Infiernos por encargo de Afrodita para pedirle a Perséfone que le donara un poco de su belleza en un cofrecito, logró su cometido (por desgracia, abrió el frasco y cayó en un profundísimo sueño), pero no sin antes sortear las trampas de la anfitriona: como Perséfone bien sabía, se supone que si uno come algo en el mundo de los muertos debe permanecer allí para siempre, así como si se sienta en la silla del olvido quedará inmovilizado, pero Psique estaba bien asesorada. En cambio, Teseo y Piritoo, los «playboys» de la Hélade, quedaron sentaditos por toda la eternidad luego de que Hades los recibiera con una opípara cena, muestra de su (falsa) hospitalidad; Teseo pudo regresar a la superficie, finalmente, cuando fue rescatado por Hércules, quien en cambio no pudo salvar al colega de



juergas del héroe ateniense. Precisamente, el encuentro con Hades más insólito que haya protagonizado un emprendedor de estos tenebrosos descensos fue el del mismo Hércules, quien debía llevarse al Cancerbero (¡con menudo bozal, me imagino!), quizás el trabajo más difícil de los doce que le asignaron: una versión cuenta que Hades concedió su permiso siempre y cuando el héroe lograra dominar al perro de tres cabezas sin armas, sólo con su fuerza bruta. Pero existe otra interpretación según la cual el dios se opuso a entregar a su perrito consentido y entonces el decidido Hércules derribó a Hades de una pedrada, o bien con sus flechas, obligándolo así a prestarle a su poco amistoso can (y también a concurrir al hospital del Olimpo). Por su parte, durante la estadía de Ulises en el Tártaro ni Hades ni Perséfone se le aparecieron cara a cara, pero ésta estuvo «moviendo los hilos» y haciéndole sentir su presencia invisible durante toda su estadía.

El descenso a los infiernos se emprende por razones muy diversas: por amor, por conocimiento, por obligación —o sea, sin que medie decisión alguna de nuestra parte—, por servicio —generalmente para obtener algo a cambio—, por egocentrismo o desafío, por encontrar una guía o apoyo para el futuro, entre otras motivaciones. En mi trabajo en los talleres de escritura siempre digo que para realmente poder sacarle partido a la mitología tenemos que permitir que las imágenes resuenen en nuestra vida personal y sus procesos exploratorios; aquí mencionaremos algunas historias míticas como punto de partida. Enfrentarse a la muerte es estar dispuestos a abandonar toda certeza, a entregarse a lo que no se puede anticipar ni cambiar por la voluntad solamente. Es aventurarse en lo desconocido y terrorífico de nuestras profundidades psíquicas, de nuestras experiencias de vida, en la esperanza de un retorno a la superficie con una integración mayor de la totalidad de nuestros aspectos. Y por si esto fuera poco, puede ser además la búsqueda de una resurrección simbólica, de la digna culminación del más trascendente viaje heroico de todos: el de nuestra propia vida.

✓ **Ulises (Odiseo)**

A Ulises, el astuto, de nada le valieron las tretas cuando pidió regresar a su patria luego de un año de amor y magia: Circe lo mandó al mundo de los muertos para que interrogara al vidente Tiresias sobre su regreso a Ítaca, y ésa fue la condición bajo la cual lo dejaría partir. Ulises lloró desconsolado cuando la maga le anunció que debería emprender este viaje hacia lo desconocido, pero al final se resignó, aunque no sabía muy bien cómo habría de llevarlo a cabo: «¿Ah, Circe, quién va, pues, a guiarme en ese viaje? Hasta el Hades nunca nadie llegó en una negra nave».

Es un viaje por conocimiento, para elucidar cómo hemos de recuperar el rumbo hacia nuestra patria, nuestro hogar simbólico, nuestra Ítaca. Puede equipararse al



psicoanálisis u otro tipo de terapia o exploración personal significativa. Se trata de un proceso doloroso y nada fácil, pero que en algún momento habrá de emprenderse si pretendemos volver a nuestro núcleo más rico y profundo, sobre todo cuando hemos perdido nuestro propio rastro.

✔ Dante

«En la historia de Dante el viaje también se emprende por conocimiento, pero se da un paso más allá de lo meramente personal: es un viaje para explorar el universo mismo, ver a Dios, entender el misterio (y de paso organizar todo el bagaje teológico del cristianismo en una visión convincente y poética)».

Éstas son las conocidas palabras escritas sobre la Puerta del Infierno. Deben ser ciertas, pues el autor de *La Divina Comedia* aseguraba haber hecho la travesía al Infierno personalmente (además de su visita por el Limbo, el Purgatorio y el Paraíso, estaciones que ahora no nos ocupan aunque tengan aire acondicionado). En la historia de Dante el viaje también se emprende por conocimiento, pero se da un paso más allá de lo meramente personal: es un viaje para explorar el universo mismo, ver a Dios, entender el misterio (y de paso organizar todo el bagaje teológico del cristianismo en una visión convincente y poética). Pero el viaje también se emprende aquí por motivaciones individuales: ¿qué mejor imagen de la crisis de la mediana edad y sus cuestionamientos que este inicio de la obra? (Dante tenía treinta y cinco años cuando viajó al Infierno):

«A la mitad del viaje de nuestra vida me encontré en una selva oscura, por haberme apartado del camino recto. ¡Ah! ¡Cuán penoso me sería decir lo salvaje, áspera y espesa que era esta selva, cuyo recuerdo renueva mi temor; temor tan triste, que la muerte no lo es tanto!».

✔ Perséfone (Proserpina)

El rapto de Perséfone y su descenso al Inframundo (del cual luego será Reina y Señora) es el típico viaje que se inicia por obligación, por la fuerza, y puede cambiar la totalidad de nuestro destino. No queremos emprenderlo, pero las circunstancias nos obligan a enfrentarnos con el sufrimiento («lo infernal») y llegar a algún tipo de equilibrio, si es que sobrevivimos. Se me ocurren detonantes como la muerte de un ser querido, ruptura de una relación importante, depresión grave, abuso sexual, tortura, prisión, diagnóstico terminal, extrema pobreza... por desgracia la lista podría seguir. Este rapto de Hades, que termina con la vida inocente y despreocupada de

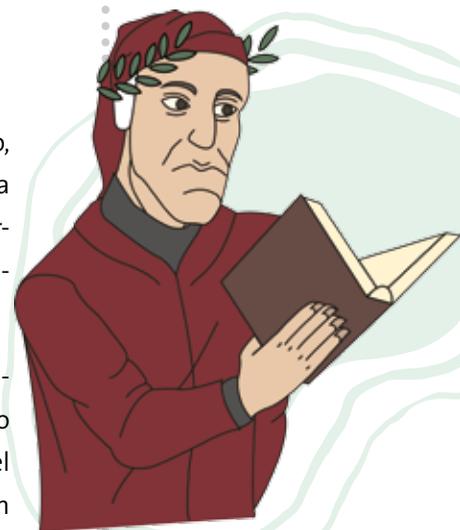


Ilustración de
Leyla Carabajal



Perséfone (como todo suceso traumático y excesivamente doloroso lo hace con la nuestra), es una de sus muy infrecuentes salidas a la superficie. A nivel simbólico, tampoco es de extrañar que la pareja, soberana de los muertos, no haya tenido jamás descendencia.

✓ **Hércules (Heracles)**

Emprendemos el viaje con un objetivo concreto, nos enfrentamos a nuestra Sombra y dominamos nuestras pasiones más destructivas para lograr una vida mejor.

Hércules inicia este descenso para cumplir con uno de sus famosos trabajos —en este caso, presentarle a Euristeo el guardián canino de las puertas del Hades, el Cancerbero—; el héroe estaba dispuesto a cualquier cosa para lograr prestar este servicio: además de la supuesta pedrada a Hades, Hércules tuvo muchas luchas durante su pasaje por el Inframundo.

✓ **Psique**

Éste es un viaje que se emprende por amor (aunque también podría clasificarse como un viaje por servicio, como el anterior, ya que se trata de una prueba impuesta por Afrodita para que Psique recuperara a Eros). Pasamos por una etapa difícil en una relación, pero la convicción de que vale la pena y de que estamos luchando por algo importante nos da fuerzas.

✓ **Orfeo**

Otro viaje por amor, pero ligado a la nostalgia y la añoranza que suelen provocar la separación y la muerte. No nos resignamos a una pérdida, a un duelo, y nos es imposible dejar de mirar hacia atrás: estamos congelados en el tiempo. Permanecemos hundidos en el dolor, en el infierno, por no poder superar este sufrimiento y volver a la vida.

✓ **Teseo**

En el viaje por egocentrismo o desafío nos sumergimos en el infierno por razones casi inconscientes, autodestructivas e incluso frívolas. Teseo y Piritoo, luego de sus fallidos matrimonios, decidieron que sólo se casarían con hijas de Zeus, así que primero raptaron a Helena de Troya y después bajaron al reino de los muertos para llevarse a Perséfone. La aventura resultó desastrosa, ya que Hades les tendió una trampa y, de no haber sido por Hércules, Teseo hubiera quedado encerrado allí para



Ilustración de
Tomás Morici



siempre (de todos modos, el episodio le costó el trono). Todo tipo de adicción caería en este modelo de viaje, del cual generalmente se hace necesario un rescate externo para poder volver a la superficie.

✔ Eneas

Similar al viaje de Ulises, en este modelo Eneas busca la guía y el apoyo paterno, el consejo del alma de Anquises, por verse desbordado de problemas e incertidumbres y no saber hacia dónde seguir. Su padre sería una figura interiorizada, ya que está muerto, pero al conectarse con él se hallan las respuestas: la buena base afectiva redundante en la seguridad personal del individuo. Como en otros casos, aquí también estamos frente a un proceso de autoconocimiento, pero la motivación de Eneas para su descenso al Inframundo está, además, en el cometido y la responsabilidad que carga sobre sus hombros de fundar una nueva Troya (que después sería nada menos que Roma). Es decir, no se trata solamente de una fase de indagación personal, sino que se busca repercutir también en lo social, en lo colectivo. El descenso de Ulises, en cambio, busca respuestas orientadas exclusivamente a su vida individual.

✔ Gilgamesh

El héroe mesopotámico viaja al mundo de los muertos en busca de la inmortalidad (en este caso, representada por una planta de la vida eterna que Gilgamesh rescata de las aguas de la Muerte, pero luego desgraciadamente vuelve a perder). Este tipo de viaje no es usual: en general, cuando lo emprendemos no lo hacemos por el conocimiento en sí, sino por la trascendencia; se trata de una lucha desesperada contra la condición de mortal de los hombres, que quizás podría acercarse a una búsqueda religiosa (en el sentido más profundo del término) de sentido. Al comparar la epopeya de Gilgamesh y la crónica de su grandeza, no sería justo decir que los motivos de Ulises, Hércules y tantos otros para perturbar el misterio del inframundo son triviales: simplemente, las escalas de lo divino y de lo humano son distintas.

✔ Inanna

La diosa sumeria del Amor, de la Guerra y la Fertilidad, representante de los tiempos del matriarcado, descendió al Inframundo para reclamarle a su hermana/alter ego Ereshkigal — ambas son dos aspectos complementarios, la luz y la oscuridad—



Ilustración de Tomás Morici



📖 Gabriela Onetto.

Textos del taller virtual de
Mitología y Escritura.

11/XII/2011.

el dominio sobre el reino de los muertos, además de cielo y tierra donde Inanna ya gobernaba. Tuvo que pasar siete puertas en cada una de las cuales debió despojarse de sus ropas reales y objetos valiosos hasta llegar desnuda frente a los jueces, que la miraron con la mirada de la Muerte y la convirtieron en un cadáver, posteriormente colgado de una estaca. Como ella había instruido a su mensajero Nishubur para que buscara rescatarla si no regresaba a los tres días, éste logró (luego de intentos fallidos con otros dioses) el apoyo de Enki, quien ideó una maniobra para resucitarla. Inanna logró regresar al mundo de los vivos, victoriosa, y voló por todas las ciudades de Sumeria rodeada de una legión de muertos que salieron con ella (¿semejanzas con Jesucristo, cuya historia es un milenio posterior? «Descendió a los infiernos, y al tercer día resucitó de entre los muertos...»).

El viaje de Inanna es el mejor modelo de conexión con nuestro propio inconsciente, cuando por el detonante que sea nos aventuramos a descender corriendo riesgos y con el fin último de ganar total control sobre todas las esferas de nuestro ser (no sólo el ego). Podría ser también una metáfora de la depresión, ese estado de perpetuo aislamiento en el inframundo, lejos del mundo de los vivos, pero con

la esperanza de que aquellos ayudantes que dejamos en el territorio de la conciencia hallen la forma de rescatarnos y hacernos resucitar. Y sobre

todo, como cualquier descenso al mundo de los muertos,

es un enfrentamiento con nuestra propia mortalidad:

aun los dioses quedan atrapados por ella, inclinando

la cabeza ante a sus designios; una y otra vez, frente a

cada puerta, le repite el guardián de la tierra de donde no

se vuelve: «Oh, Inanna, no investigues los ritos del mundo

inferior». Es el camino de las pruebas, del cual tendremos que

salir fortalecidos o morir en el empeño.

✍️ **Autora: Gabriela Onetto**

Ilustración de
Carolina Marques





La Divina Comedia

El Infierno de Dante Alighieri

Se desconoce la fecha exacta en que fue redactado el *Infierno* aunque las opiniones más reconocidas aseguran que pudo ser compuesto entre 1304 y 1308, el *Purgatorio* de 1307 a 1314 y, por último, el *Paraíso* de 1313 a 1321, fecha de fallecimiento del poeta. Se considera que la redacción de la primera parte habría sido alternada con la redacción del *Convivium* y *De vulgari eloquentia*, otras dos obras importantes del poeta florentino.

El *Infierno* es la obra más conocida de Dante Alighieri, donde el autor aparece como personaje y realiza un viaje en el más allá y a partir de éste podrá conocerse más a sí mismo y, en la terminología medieval, salvar su alma.

Al comenzar la obra, Dante declara estar en medio de una selva salvaje y áspera (Inf. I, 1-3), la cual representa la crisis que Dante está viviendo. Cuando quiere avanzar tres bestias le impiden el paso para el ascenso: una onza, un león y una loba muy flaca. La primera simboliza la lujuria, la segunda la soberbia y la tercera la avaricia. Estos pecados (errores) tienen en común anular al otro. La lujuria porque lo/a cosifica, la soberbia porque no considera que la opinión del otro sea relevante y la avaricia porque guarda todo para sí. El otro aspecto en común es que debilitan mental y físicamente a quienes las padecen. Si no puede combatir esas debilidades lo hunden en el mal «donde el sol calla». Dante advierte que necesita ayuda y en ese momento aparece una sombra que le habla: Virgilio. El poeta mantuano acude en su ayuda por pedido de Beatriz, que lo buscó para que saque a Dante del pozo en el cual se encuentra.

Virgilio le propone a Dante que realice otro viaje para poder salir del lugar selvático. Este último representa los errores/pecados que lo debilitan y no le permiten seguir el camino de la virtud. Sin embargo, Dante dice no ser digno de ese viaje que le propone, pero el poeta mantuano le señala que es preciso que pase del mundo conocido al desconocido para salir de «la selva



Ilustración de
Leon Gastiazoro



oscura». Dante acepta con humildad el desafío y emprenden el viaje de descenso al *Infierno*, reconociendo a Virgilio como a su guía, señor y maestro. El poeta florentino desciende al *Infierno* para reconocer en su propio interior los males que lo aquejan, ya que mirando los pecados de los réprobos, ve los suyos como en un espejo. En términos medievales, el pecado/error resulta una ingratitud porque representa el rechazo al Bien divino.

Al comenzar el viaje pasan y sólo miran a los frívolos que según le enseña su maestro no están ni en el Cielo ni en el Infierno, porque en vida no tomaron nada en serio, ahora ni siquiera merecen el juicio divino. Van detrás de una bandera lo que marca que su castigo es por oposición. Luego, atraviesan el Aqueronte, donde Caronte lleva en su barca a los condenados para que Minos, luego que Dios juzga a las almas, con su cola las ubique en el círculo que les corresponde y para eso enrosca su cola tantas veces como al círculo que les corresponde ir.

El *Infierno* es un embudo. Tiene esta forma porque lo imagina enclavado en el globo terráqueo, desde el círculo superficial en el hemisferio norte hasta el centro de la tierra. Los nueve círculos que lo componen se van achicando sucesivamente. Dante entiende desde su perspectiva cristiana que por el pecado original, el género humano se inferiorizó y las características que se presentan en el Averno son las propias de la condición humana. El *Infierno* como embudo representa también el achicarse del alma humana por causa de su pendiente al mal.

Dante entiende que la razón le ha sido dada al hombre para discernir los límites en cada caso, y la voluntad para encauzar esos apetitos dentro de



Mapa del Infierno
de Sandro Botticelli



los mismos. Pero la razón y la voluntad están debilitadas en el hombre caído y por eso él entiende que no resulta sencillo encauzar nuestros deseos para que se cumplan.

Los primeros pecados (lujuria, gula, ira, pereza, violencia contra el otro, sí mismo y Dios) están relacionados con la incontinencia, que oscurecen la mente y llevan a «hacer perder el bien del intelecto». Para evitar caer en estos errores, Dante propone la búsqueda del término medio que no lleve ni al exceso ni al defecto de una determinada cualidad. Esta terminología Dante la toma de la Ética a Nicómaco de Aristóteles, donde el filósofo afirma que el término medio es lo más conveniente para poder alcanzar la felicidad (*eudaimonía*). La desmesura, en cambio, envuelve a los condenados en una niebla mental que los lleva a la locura.

Podemos preguntarnos en qué sentido Dante es un héroe si cuando Filippo Argenti lo quiere atacar es Virgilio quien lo empuja, si al bajar al cerco de los hipócritas el poeta mantuano lo lleva en brazos, si es él quien lo protege de las Furias y del aguijón de Gerión, si por muchos momentos Dante siente miedo y cree no tener fuerzas para continuar el viaje. Quizás podamos entenderlo como un héroe que se hace «fuerte» al tomar conciencia de todas sus debilidades. Podemos vincularlo al pensamiento débil de Vattimo, quien considera que este pensamiento le pertenece a los excluidos de las clases dominantes, mientras estas últimas están preocupadas por mantener el orden establecido del mundo donde tienen una posición de privilegio y hacen uso y abuso de la especulación malintencionada y desde una estructura perversa gozan con el mal ajeno. Ante esta situación Dante entiende que depende de cada uno por el uso del libre albedrío si quiere ser de esa forma o no.

Cuando Dante llega junto con Virgilio al octavo círculo necesita la ayuda de Gerión (símbolo del fraude) para poder trasladarse hasta allí, porque la distancia entre el séptimo y el octavo círculo es tan grande que no puede hacerlo por sus propios medios. Este guardián presenta la cara de un hombre justo, pero su cuerpo es de serpiente y tiene una cola de escorpión. Dante lo presenta de esta manera para dar a entender que el fraude opera de esa manera para poder perpetrar el engaño.

A partir de este momento, se acentúa cada vez más la frialdad de los condenados para llevar a cabo sus malas intenciones. El conflicto es que en este círculo y en el próximo no pierden el bien del intelecto, sino que lo



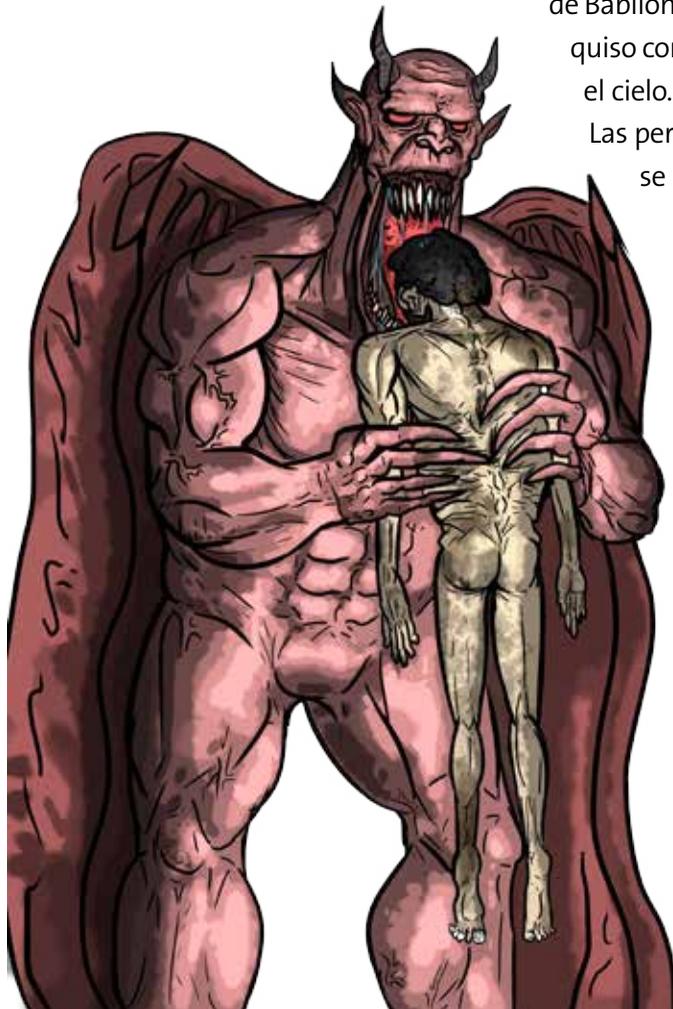
**Ilustración de
Leon Gastiazoro**



utilizan pero para beneficiarse ellos mismos y perjudicar a otros. Para Dante es tan importante este círculo que lo divide en diez recintos a los cuales llama «bolsas malas». En ellos todos los condenados aparecen deformados por analogía a como en vida deformaron la realidad para llevar a cabo sus fraudes. Las *bolsas malas* incluyen a: 1. rufianes, 2. aduladores, 3. simoníacos, 4. adivinos, 5. estafadores, 6. hipócritas, 7. ladrones, 8. malos consejeros, 9. sembradores de discordia, 10. falsificadores. Dentro de estos últimos incluye a los falsificadores de metales, identidad, moneda y por último a los de la palabra, que muestran como verdad lo que es una apariencia (falsedad). Allí, Dante reflexiona sobre el hecho de que la condición de caídos nos lleva a convivir con la mentira o con la apariencia de verdad, cosas que no pasaban en el Paraíso donde la verdad tenía un lugar pleno.

**Ilustración de
Leon Gastiazoro**

Dante nos muestra unidad temática al pasar del octavo al noveno círculo, ya que termina con los falsificadores de palabra y en el pasaje al noveno círculo se encuentran con el gigante Nemrod, que hace alusión al fundador de Babilonia y su primer rey. Era un hombre muy soberbio, por eso quiso construir una torre tan alta (la de Babel) que llegara hasta el cielo. Dios castigó esa ofensa con la creación de las lenguas. Las personas que trabajaban en la construcción de la torre no se podían entender y por eso no pudieron edificarla.



El grupo de gigantes que hombro con hombro forman un altísimo cerco son los guardianes del noveno círculo. Esta imagen simboliza que la soberbia es como una muralla que impide al hombre ponerse en contacto con la realidad, con Dios, con los otros y con uno mismo. Es un falso agrandarse, un desconocimiento de la propia medida, que implica un desprecio hacia los demás. Por ella caen los hombres en la traición.

La soberbia impide el auténtico crecimiento, el que quiere ser más de lo que es, no llega a ser lo que en verdad podría haber sido. Es una fantasía que no nos permite desarrollar nuestras auténticas posibilidades. Los gigantes que parecen imponentes resultan impotentes y mezquinos por su estupidez, la cual está simbolizada por las cadenas, que les hizo fantasear que podían escalar al cielo, pero en realidad no saben lo que quieren, ni lo que dicen. Dante es consciente de la dificultad



de mantenerse dentro de los límites de la *sophrosyne* (prudencia), porque si nos mantuviéramos en lo que somos actualmente para siempre sería aburrido, pero si queremos pasar de manera muy rápida a un nivel superior seguramente caeríamos como le sucede a los héroes trágicos ¿Cuáles son nuestros límites y medida? Dante entiende que es algo que descubrimos en la dinámica de la vida, pero desde su perspectiva medieval y cristiana sólo podemos entenderla con Dios.

⚡ Actividad 7

Responder para cada uno de los cantos las siguientes preguntas que sirven como eje de lectura para el Infierno, de Dante Alighieri.

- ¿Por qué los condenan? Explicar de qué se trata el pecado/error.
- Dar un ejemplo de personaje condenado/a con sus características.
- Señalar si hay un guardián en cada círculo. Desarrollar quién es y cuáles son sus principales características.
- Justificar en cada caso si el castigo (contrapaso) es por analogía (semejanza) u oposición.
- ¿En qué sentido podemos decir que Dante es un héroe? Justificar la respuesta teniendo en cuenta al menos tres pasajes específicos del poema.



Ilustración de
Leyla Carabajal



Ilustración de
Leon Gastiazoro



⚡ Actividad 8

Leer atentamente los textos que se presentan a continuación.

● Orfeo y Eurídice

Orfeo canta. Canta recorriendo las praderas y los bosques de su país, Tracia. Acompaña su canto con una lira, instrumento que él perfeccionó agregándole dos cuerdas... Hoy la lira posee nueve cuerdas. ¡Nueve cuerdas... en homenaje a las nueve musas!

El canto de Orfeo es tan bello, que las piedras del camino se apartan para no lastimarlo, las ramas de los árboles se inclinan hacia él, y las flores se apuran a abrir sus capullos para escucharlo mejor.

De repente, Orfeo se detiene: frente a él, hay una muchacha de gran belleza. Sentada en la ribera del río Peneo, está peinando su larga cabellera. Pero se detiene con la llegada del viajero. Ella viste sólo una túnica ligera, al igual que las náyades que habitan las fuentes. Orfeo y la ninfa se encuentran cara a cara un instante, sorprendidos y encandilados uno por el otro.

—¿Quién eres, hermosa desconocida? —le pregunta al fin Orfeo, acercándose a ella.

—Soy Eurídice, una hamadriade.

Por el extraño y delicioso dolor que le atraviesa el corazón, Orfeo comprende que el amor que siente por esta bella ninfa es inmenso y definitivo.

—¿Y tú? —pregunta, por fin, Eurídice—. ¿Cuál es tu nombre?

—Me llamo Orfeo. Mi madre es la musa Calíope y mi padre, Apolo, ¡el dios de la Música! Soy músico y poeta.

Haciendo sonar algunos acordes en su instrumento —cuerdas tendidas en un magnífico caparazón de tortuga—, agrega:

—¿Ves esta lira? La inventé yo y la he llamado cítara.

—Lo sé. ¿Quién no ha oído hablar de ti, Orfeo?

Orfeo se hincha de orgullo. La modestia no es su fuerte. Le encanta que la ninfa conozca su fama.

—Eurídice —murmura inclinándose ante ella—, creo que Eros me ha lanzado una de sus flechas...

Eros es el dios del Amor. Halagada y encantada, Eurídice estalla en una carcajada.

—Soy sincero —insiste Orfeo—. ¡Eurídice, quiero casarme contigo!

Pero escondido entre los juncos de la ribera, hay alguien que no se ha perdido nada de la escena. Es otro hijo de Apolo: Aristeo, que es apicultor y pastor. Él también ama a Eurídice, aunque la bella ninfa siempre lo rechazó. Se muerde el puño para no gritar de celos. Y jura vengarse...



¡Hoy se casan Orfeo y Eurídice!

La fiesta está en su apogeo a orillas del río Peneo. La joven novia ha invitado a todas las hamadriades, que están bailando al son de la cítara de Orfeo. De golpe, para hacer una broma a su flamante esposo, exclama:

— ¿Podrás atraparme?

Riendo, se echa a correr entre los juncos. Abandonando su cítara, Orfeo se lanza en su persecución. Pero la hierba está alta, y Eurídice es rápida. Una vez que su enamorado queda fuera de su vista, se precipita en un bosquecillo para esconderse. Allí, la apresan dos brazos vigorosos. Ella grita de sorpresa y de miedo.

— No temas — murmura una voz ronca —. Soy yo: Aristeo.

— ¿Qué quieres de mí, maldito pastor? ¡Regresa con tus ovejas, tus abejas y tus colmenas!

— ¿Por qué me rechazas, Eurídice?

— ¡Suéltame! ¡Te desprecio! ¡Orfeo! ¡Orfeo!

— Un beso... Dame un solo beso, y te dejaré ir.

Con un ademán brusco, Eurídice se desprende del abrazo de Aristeo y regresa corriendo a la ribera del Peneo. Pero el pastor no se da por vencido y la persigue de cerca.

En su huida, Eurídice pisa una serpiente. La víbora hunde sus colmillos en la pantorrilla de la muchacha.

— ¡Orfeo! — grita haciendo muecas de dolor.

Su novio acude. Entonces, Aristeo cree más prudente alejarse.

— ¡Eurídice! ¿Qué ha ocurrido?

— Creo... que me mordió una serpiente.

Orfeo abraza a su novia, cuya mirada se nubla. Pronto acuden de todas partes las hamadriades y los invitados.

— Eurídice... te suplico, ¡no me dejes!

— Orfeo, te amo, no quiero perderte...

Son las últimas palabras de Eurídice. Jadea, se ahoga. Es el fin, el veneno ha hecho su trabajo. Eurídice ha muerto.

Alrededor de la joven muerta, resuenan ahora lamentos, gritos y gemidos.

Orfeo quiere expresar su dolor: toma su lira e improvisa un canto fúnebre que las hamadriades repiten en coro. Es una queja tan conmovedora que las bestias salen de sus escondites, se acercan hasta la hermosa difunta y unen sus quejas a las de los humanos. Es un canto tan triste y tan desgarrador que, del suelo, surgen aquí y allá miles de fuentes de lágrimas.

— ¡Es culpa de Aristeo! — acusa de golpe una de las hamadriades.

— Es verdad. ¡He visto cómo la perseguía!

— Malvado Aristeo... ¡Destruyamos sus colmenas!

— Sí. Matemos todas sus abejas. ¡Vengamos a nuestra amiga Eurídice!

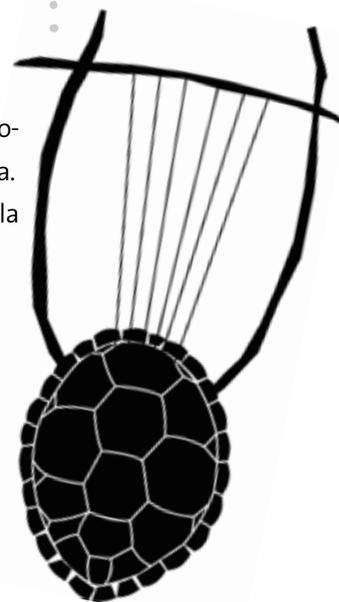


Ilustración de
Tomás Morici



Orfeo no tiene consuelo. Asiste a la ceremonia fúnebre sollozando. Las hamadriades, emocionadas, le murmuran:

—Vamos, Orfeo, ya no puedes hacer nada. Ahora, Eurídice se encuentra a orillas del río de los infiernos, donde se reúnen las sombras.

Al oír estas palabras, Orfeo se sobresalta y exclama:

—Tienen razón. Está allí. ¡Debo ir a buscarla!

A su alrededor, se escuchan algunas protestas asombradas. ¿El dolor había hecho a Orfeo perder la razón? ¡El reino de las sombras es un lugar del que nadie vuelve! Su soberano, Hades, y el horrible monstruo Cerbero, su perro de tres cabezas, velan por que los muertos no abandonen el reino de las tinieblas.

—Iré —insiste Orfeo—. Iré y la arrancaré de la muerte. El dios de los infiernos consentirá en devolvérmela. ¡Sí, lo convenceré con el canto de mi lira y con la fuerza de mi amor!

La entrada en los infiernos es una gruta que se abre sobre el cabo Ténaro. ¡Pero aventurarse allí sería una locura!

Orfeo se ha atrevido a apartar la enorme roca que tapa el orificio de la caverna; se ha lanzado sin temor en la oscuridad. ¿Desde hace cuánto tiempo que camina por este estrecho sendero? Enseguida, gemidos lejanos lo hacen temblar. Luego, aparece un río subterráneo: el Aqueronte, famoso río de los dolores...

Orfeo sabe que esa corriente de agua desemboca en la laguna Estigia, cuyas orillas están pobladas por las sombras de los difuntos. Entonces, para darse ánimo, entona un canto con su lira. ¡Y sobreviene el milagro: las almas de los muertos dejan de gemir, los espectros acuden en muchedumbre para oír a este audaz viajero que viene del mundo de los vivos!

De repente, Orfeo ve a un anciano encaramado sobre una embarcación. Interrumpe su canto para llamarlo:

—¿Eres tú, Caronte? ¡Llévame hasta Hades!

Subyugado tanto por los cantos de Orfeo como por su valentía, el barquero encargado de conducir las almas al soberano del reino subterráneo hace subir al viajero en su barca. Poco después, lo deja en la otra orilla, frente a dos puertas de bronce monumentales. ¡Allí están, cada uno en su trono, el temible dios de los infiernos y su esposa Perséfone! A su lado, el repulsivo Cancerbero abre las fauces de sus tres cabezas; sus ladridos llenan la caverna.

Hades mira despectivo al intruso:

—¿Quién eres tú para atreverte a desafiar al dios de los infiernos?

Entonces, Orfeo canta. Acompañando el canto con su lira, alza una súplica en tono desgarrador:



—Noble Hades, ¡mi valentía nace solamente de la fuerza de mi amor! De mi amor hacia la bella Eurídice, que me ha sido arrebatada el día mismo de mi boda. Ahora, ella está en tu reino. Y vengo, poderoso dios, a implorar tu clemencia. ¡Sí, devuélveme a mi Eurídice! Déjame regresar con ella al mundo de los vivos.

Hades vacila antes de echar a este atrevido. Vacila, pues incluso el terrible Cerbero parece conmovido por ese ruego: el monstruo ha dejado de ladrar. ¡Se arrastra por el suelo, gimiendo!

—¿Sabes, joven imprudente —declara Hades señalando las puertas— que nadie sale de los infiernos? ¡No debería dejarte ir!

—¡Lo sé! —respondió Orfeo—. ¡No temo a la muerte! Puesto que he perdido a mi Eurídice, perdí toda razón de vivir. ¡Y si te niegas a dejarme partir con ella, permaneceré entonces aquí, a su lado, en tus infiernos!

Perséfone se inclina hacia su esposo para murmurarle algunas palabras al oído. Hades agacha la cabeza, indeciso. Por fin, tras una larga reflexión, le dice a Orfeo:

—Y bien, joven temerario, tu valor y tu pena me han conmovido. Que así sea: acepto que partas con tu Eurídice. Pero quiero poner tu amor a prueba...

Una oleada de alegría y de gratitud invade a Orfeo.

—¡Ah, poderoso Hades! ¡La más terrible de las condiciones será más dulce que la crueldad de nuestra separación! ¿Qué debo hacer?

—No darte vuelta para mirar a tu amada hasta tanto no hayan abandonado mis dominios. Pues serás tú mismo quien la conduzca fuera de aquí. ¿Me has comprendido bien? ¡No debes mirarla ni hablarle! Si desobedeces, Orfeo, ¡perderás a Eurídice para siempre!

Loco de alegría, el poeta se inclina ante los dioses.

—Ahora vete, Orfeo. Pero no olvides lo que he decretado.

Orfeo ve que las dos hojas de la pesada puerta de bronce se entreabren chirriando.

—¡Camina delante de ella! ¡No tienes derecho a verla!

Rápidamente, Orfeo toma su lira y se dirige hacia la barca de Caronte. Lo hace lentamente, para que Eurídice pueda seguirlo. ¿Pero, cómo estar seguro? La angustia, la incertidumbre le arrancan lágrimas de los ojos. Está a punto de exclamar: «¡Eurídice!», pero recuerda a tiempo la recomendación del dios y se cuida de no abrir la boca. Apenas sube a la barca de Caronte, siente que la embarcación se bambolea por segunda vez. ¡Eurídice, pues, se ha unido a él! Refunfuñando por el sobrepeso, el viejo barquero emprende el camino contra la corriente.

Finalmente, Orfeo desciende en tierra y se lanza hacia el camino que conduce al mundo de los vivos... Pronto, se detiene para oír. A pesar de las corrientes de aire que soplan en la caverna, adivina el roce de un vestido y el ruido de pasos de mujer que siguen por el mismo sendero. ¡Eurídice! ¡Eurídice! Escala las rocas de prisa para reunirse con ella lo antes posible. Pero, ¿y si se está adelantando demasiado? ¿Y si ella se extravía?



Dominando su impaciencia, disminuye la velocidad de su andar, atento a los ruidos que, a sus espaldas, indican que Eurídice lo está siguiendo. Pero cuando vislumbra la entrada de la caverna a lo lejos, una espantosa duda lo asalta: ¿y si no fuera Eurídice? ¿Y si Hades lo ha engañado? Orfeo conoce la crueldad de la que son capaces los dioses, ¡sabe cómo estos pueden burlarse de los desdichados humanos! Para darse ánimo, murmura:

—Vamos, sólo faltan algunos pasos...

Con el corazón palpitante, Orfeo da esos pasos. ¡Y de un salto, llega al aire libre, a la gran luz del día!

—Eurídice... ¡por fin!

No aguanta más y se da vuelta.

Y ve, en efecto, a su amada. En la penumbra.

Pues, a pesar de que sigue sus pasos, ella aún no ha franqueado los límites del tenebroso reino. Y Orfeo comprende súbitamente su imprudencia y su desgracia.

—Eurídice... ¡no!

Es demasiado tarde: la silueta de Eurídice ya se desdibuja, se diluye para siempre en la oscuridad. Un eco de su voz lo alcanza:

—Orfeo... ¡adiós, mi tierno amado!

El enorme bloque se cierra sobre la entrada de la caverna. Orfeo sabe que es inútil desandar el camino de los infiernos.

—Eurídice... ¡Por mi culpa te pierdo una segunda vez!



Orfeo está de vuelta en su país, Tracia. Ha contado sus desdichas a todos aquellos que cruzó en su camino. La conciencia de su culpabilidad hace que su desesperación sea ahora más intensa que antes.

—Orfeo —le dicen las hamadriades—, piensa en el porvenir, no mires hacia atrás... Tienes que aprender a olvidar.

—¿Olvidar? ¿Cómo olvidar a Eurídice? No es mi atrevimiento lo que los dioses han querido castigar, sino mi excesiva seguridad.

La desaparición de Eurídice no ha privado a Orfeo de su necesidad de cantar: día y noche quiere comunicar a todos su dolor infinito... Y los habitantes de Tracia no tardan en quejarse de ese duelo molesto y constante.

—¡De acuerdo! —declara Orfeo—. Voy a huir del mundo. Voy a retirarme lejos del sol y de las bondades de Grecia. ¡Así, ya nadie me oirá cantar ni gemir!

Siete meses más tarde, Orfeo llega al monte Pangeo. Allí, alegres clamores indican que una fiesta está en su plenitud. Bajo inmensas tiendas de tela, beben numerosos convidados. Algunos, ebrios, cortejan de cerca a mujeres que han bebido mucho también. Cuando Orfeo está dispuesto a seguir su camino, unas muchachas lo llaman:



— ¡Ven a unirse a nosotros, bello viajero!

— ¡Qué magnífica lira! ¿Así que eres músico? ¡Canta para nosotros!

— Sí. ¡Ven a beber y a bailar en honor de Baco, nuestro amo!

Orfeo reconoce a esas mujeres: son las bacantes; sus banquetes terminan, a menudo, en bailes desenfrenados. Y Orfeo no tiene ánimo para bailar ni para reír.

— No. Estoy de duelo. He perdido a mi novia.

— ¡Una perdida, diez encontradas! — exclamó en una carcajada una de las bacantes, señalando a su grupo de amigas—. ¡Toma a una de nosotras por compañera!

— Imposible. Nunca podría amar a otra.

— ¿Quieres decir que no nos crees lo suficientemente hermosas?

— ¿Crees que ninguna de nosotras es digna de ti?

Orfeo no responde, desvía la mirada y hace ademán de partir. Pero las bacantes no están dispuestas a permitirselo.

— ¿Quién es este insolente que nos desprecia?

— ¡Hermanas, debemos castigar este desdén!

Antes de que Orfeo pueda reaccionar, las bacantes se lanzan sobre él. Orfeo no tiene ni energía ni deseos de defenderse. Desde que ha perdido a Eurídice, el infierno no lo atemoriza, y la vida lo atrae menos que la muerte.

Alertados por el alboroto, los convidados acuden y dan fin al infortunado viaje que se atrevió a rechazar a las bacantes. En su enojo, las mujeres furiosas desgarran el cuerpo del desdichado poeta. Una de ellas lo decapita y se apodera de su cabeza, la toma por el cabello y la arroja al río más cercano. Otra recoge su lira y también la tira al agua.



La noticia de la muerte de Orfeo se extiende por toda Grecia.

Cuando las musas se enteran, acuden al monte Pangeo, que las bacantes ya habían abandonado. Piadosamente, las musas recogen los restos del músico.

— ¡Vamos a enterrarlo al pie del monte Olimpo! — deciden—. Le edificaremos a Orfeo un templo digno de su memoria.

— ¿Pero, y su cabeza? ¿Y su lira?

— Ay, no las hemos encontrado.

Nadie volvió a ver jamás la cabeza de Orfeo ni su lira.

Pero durante la noche, cuando uno pasea por las orillas del río, a veces, sube un canto de asombrosa belleza. Parece una voz acompañada por una lira.

Aguzando el oído, se distingue una triste queja.

Es Orfeo llamando a Eurídice.



Autor: textos atribuidos a Homero.



Las puertas del cielo

A las ocho vino José María con la noticia, casi sin rodeos me dijo que Celina acababa de morir. Me acuerdo que reparé instantáneamente en la frase, Celina acabando de morirse, un poco como si ella misma hubiera decidido el momento en que eso debía concluir. Era casi de noche y a José María le temblaban los labios al decírmelo.

—Mauro lo ha tomado tan mal, lo dejé como loco. Mejor vamos.

Yo tenía que terminar unas notas, aparte de que le había prometido a una amiga llevarla a comer. Pegué un par de phoneadas y salí con José María a buscar un taxi. Mauro y Celina vivían por Canning y Santa Fe, de manera que le pusimos diez minutos desde casa. Ya al acercarnos vimos gente que se paraba en el zaguán con un aire culpable y cortado; en el camino supe que Celina había empezado a vomitar sangre a las seis, que Mauro trajo al médico y que su madre estaba con ellos. Parece que el médico empezaba a escribir una larga receta cuando Celina abrió los ojos y se acabó de morir con una especie de tos, más bien un silbido.

—Yo lo sujeté a Mauro, el doctor tuvo que salir porque Mauro se le quería tirar encima. Usted sabe cómo es él cuando se cabrea.

Yo pensaba en Celina, en la última cara de Celina que nos esperaba en la casa. Casi no escuché los gritos de las viejas y el revuelo en el patio, pero en cambio me acuerdo que el taxi costaba dos sesenta y que el chófer tenía una gorra de lustrina. Vi a dos o tres amigos de la barra de Mauro, que leían La Razón en la puerta; una nena de vestido azul tenía en brazos al gato barcino y le atusaba minuciosa los bigotes. Más adentro empezaban los clamoreos y el olor a encierro.

—Andá velo a Mauro —le dije a José María—. Ya sabes que conviene darle bastante alpiste.

En la cocina andaban ya con el mate. El velorio se organizaba solo, por sí mismo: las caras, las bebidas, el calor. Ahora que Celina acababa de morir, increíble cómo la gente de un barrio larga todo (hasta las audiciones de preguntas y respuestas) para constituirse en el lugar del hecho. Una bombilla rezongó fuerte cuando pasé al lado de la cocina y me asomé a la pieza mortuoria. Misia Manita y otra mujer me miraron desde el oscuro fondo, donde la cama parecía estar flotando en una jalea de membrillo. Me di cuenta por su aire superior que acababan de lavar y amortajar a Celina; hasta se oía débilmente a vinagre.

—Pobrecita la finadita —dijo Misa Martita—. Pase, doctor, pase a verla. Parece como dormida.

Aguantando las ganas de putearla me metí en el caldo caliente de la pieza. Hacía rato que estaba mirando a Celina sin verla y ahora me dejé ir a ella, al pelo negro y lacio naciendo de una frente baja que brillaba como nácar de guitarra, al plato playo blanquísimo de su cara sin remedio. Me di cuenta de que no tenía nada



que hacer ahí, que esa pieza era ahora de las mujeres, de las plañideras llegando en la noche. Ni siquiera Mauro podría entrar en paz a sentarse al lado de Celina, ni siquiera Celina estaba ahí esperando, esa cosa blanca y negra se volcaba del lado de las lloronas, las favorecía con su tema inmóvil repitiéndose. Mejor Mauro, ir a buscar a Mauro que seguía del lado nuestro.

De la pieza al comedor había sordos centinelas fumando en el pasillo sin luz. Peña, el loco Bazán, los dos hermanos menores de Mauro y un viejo indefinible me saludaron con respeto.

—Gracias por venir, doctor —me dijo uno—. Usté siempre tan amigo del pobre Mauro.

—Los amigos se ven en estos trances —dijo el viejo, dándome una mano que me pareció una sardina viva.

Todo esto ocurría, pero yo estaba otra vez con Celina y Mauro en el Luna Park, bailando en el Carnaval del cuarenta y dos, Celina de celeste que le iba tan mal con su tipo achinado, Mauro de palmbeach y yo con seis whiskies y una mamúa padre. Me gustaba salir con Mauro y Celina para asistir de costado a su dura y caliente felicidad. Cuanto más me reprochaban estas amistades, más me arrimaba a ellos (a mis días, a mis horas) para presenciar su existencia de la que ellos mismos no sabían nada.

Me arranqué del baile, un quejido venía de la pieza trepando por las puertas.

—Esa debe ser la madre —dijo el loco Bazán, casi satisfecho.

«Silogística perfecta del humilde», pensé. «Celina muerta, llega madre, chillido madre.» Me daba asco pensar así, una vez más estar pensando todo lo que a los otros les bastaba sentir. Mauro y Celina no habían sido mis cobayos, no. Los quería, cuánto los sigo queriendo. Solamente que nunca pude entrar en su simpleza, solamente que me veía forzado a alimentarme por reflejo de su sangre; yo soy el doctor Hardoy, un abogado que no se conforma con el Buenos Aires forense o musical o hípico, y avanza todo lo que puede por otros zaguanes. Ya sé que detrás de eso está la curiosidad, las notas que llenan poco a poco mi fichero. Pero Celina y Mauro no, Celina y Mauro no.

—Quién iba a decir esto —le oí a Peña—. Así tan rápido...

—Bueno, vos sabés que estaba muy mal del pulmón. —Sí, pero lo mismo...

Se defendían de la tierra abierta. Muy mal del pulmón, pero así y todo... Celina tampoco debió esperar su muerte, para ella y Mauro la tuberculosis era «debilidad». Otra vez la vi girando entusiasta en brazos de Mauro, la orquesta de Canaro ahí arriba y un olor a polvo barato. Después bailó conmigo una machicha, la pista era un horror de gente y calina. «Qué bien baila, Marcelo», como extrañada de que un abogado fuera capaz de seguir una machicha. Ni ella ni Mauro me tutearon nunca, yo le hablaba de vos a Mauro pero a Celina le devolvía el tratamiento. A Celina le costó



**Ilustración de
Mora Andreani**



dejar el «doctor», tal vez la enorgullecía darme el título delante de otros, mi amigo el doctor. Yo le pedí a Mauro que se lo dijera, entonces empezó el «Marcelo». Así ellos se acercaron un poco a mí pero yo estaba tan lejos como antes. Ni yendo juntos a los bailes populares, al box, hasta al fútbol (Mauro jugó años atrás en Racing) o mateando hasta tarde en la cocina. Cuando acabó el pleito y le hice ganar cinco mil pesos a Mauro, Celina fue la primera en pedirme que no me alejara, que fuese a verlos. Ya no estaba bien, su voz siempre un poco ronca era cada vez más débil. Tosía por la noche, Mauro le compraba Neurofosfato Escay lo que era una idiotez, y también Hierro Quina Bisleri, cosas que se leen en las revistas y se les toma confianza.

Íbamos juntos a los bailes, y yo los miraba vivir.



—Es bueno que lo hable a Mauro —dijo José María que brotaba de golpe a mi lado—. Le va a hacer bien.

Fui, pero estuve todo el tiempo pensando en Celina. Era feo reconocerlo, en realidad lo que hacía era reunir y ordenar mis fichas sobre Celina, no escritas nunca pero bien a mano. Mauro lloraba a cara descubierta como todo animal sano y de este mundo, sin la menor vergüenza. Me tomaba las manos y me las humedecía con su sudor febril. Cuando José María lo forzaba a beber una ginebra, la tragaba entre dos sollozos con un ruido raro. Y las frases, ese barboteo de estupideces con toda su vida dentro, la oscura conciencia de la cosa irreparable que le había sucedido a Celina pero que sólo él acusaba y resentía. El gran narcisismo por fin excusado y en libertad para dar el espectáculo. Tuve asco de Mauro pero mucho más de mí mismo, y me puse a beber coñac barato que me abrasaba la boca sin placer. Ya el velorio funcionaba a todo tren, de Mauro abajo estaban todos perfectos, hasta la noche ayudaba caliente y pareja, linda para estarse en el patio y hablar de la finadita, para dejar venir el alba sacándole a Celina los trapos al sereno.

Esto fue un lunes, después tuve que ir a Rosario por un congreso de abogados donde no se hizo otra cosa que aplaudirse unos a otros y beber como locos, y volví a fin de semana. En el tren viajaban dos bailarinas del Moulin Rouge y reconocí a la más joven, que se hizo la zonzá. Toda esa mañana había estado pensando en Celina, no que me importara tanto la muerte de Celina sino más bien la suspensión de un orden, de un hábito necesario. Cuando vi a las muchachas pensé en la carrera de Celina y el gesto de Mauro al sacarla de la milonga del griego Kasidis y llevársela con él. Se precisaba coraje para esperar alguna cosa de esa mujer, y fue en esa época que lo conocí, cuando vino a consultarme sobre el pleito de su vieja por unos terrenos en Sanagasta. Celina lo acompañó la segunda vez, todavía con un maquillaje casi profesional, moviéndose a bordadas anchas pero apretada a su brazo. No me costó medirlos, saborear la sencillez agresiva de Mauro y su es-



fuerzo inconfesado por incorporarse del todo a Celina. Cuando los empecé a tratar me pareció que lo había conseguido, al menos por fuera y en la conducta cotidiana. Después medí mejor, Celina se le escapaba un poco por la vía de los caprichos, su ansiedad de bailes populares, sus largos entresueños al lado de la radio, con un remiendo o un tejido en las manos. Cuando la oí cantar, una noche de Nebiolo y Racing cuatro a uno, supe que todavía estaba con Kasidis, lejos de una casa estable y de Mauro puestero del Abasto. Por conocerla mejor alenté sus deseos baratos, fuimos los tres a tanto sitio de altoparlantes cegadores, de pizza hirviendo y papelitos con grasa por el piso. Pero Mauro prefería el patio, las horas de charla con vecinos y el mate. Aceptaba de a poco, se sometía sin ceder. Entonces Celina fingía conformarse, tal vez ya estaba conformándose con salir menos y ser de su casa. Era yo el que le conseguía a Mauro para ir a los bailes, y sé que me lo agradeció desde un principio. Ellos se querían, y el contento de Celina alcanzaba para los dos, a veces para los tres.



Me pareció bien pegarme un baño, telefonar a Nilda que la iría a buscar el domingo de paso al hipódromo, y verlo en seguida a Mauro. Estaba en el patio, fumando entre largos mates. Me enternecieron los dos o tres agujeritos de su camiseta, y le di una palmada en el hombro al saludarlo. Tenía la misma cara de la última vez, al lado de la fosa, al tirar el puñado de tierra y echarse atrás como encandilado. Pero le encontré un brillo claro en los ojos, la mano dura al apretar.

—Gracias por venir a verme. El tiempo es largo, Marcelo.

—Tenes que ir al Abasto, o te reemplaza alguien?

—Puse a mi hermano el renguito. No tengo ánimo de ir, y eso que el día se me hace eterno.

—Claro, precisás distraerte. Vestíte y damos una vuelta por Palermo.

—Vamos, lo mismo da.

Se puso un traje azul y pañuelo bordado, lo vi echarse perfume de un frasco que había sido de Celina. Me gustaba su forma de requintarse el sombrero, con el ala levantada, y su paso liviano y silencioso, bien compadre. Me resigné a escuchar —«los amigos se ven en estos trances»— —y a la segunda botella de Quilmes Cristal se me vino con todo lo que tenía. Estábamos en una mesa del fondo del café, casi a solas; yo lo dejaba hablar pero de cuando en cuando le servía cerveza. Casi no me acuerdo de todo lo que dijo, creo que en realidad era siempre lo mismo. Me ha quedado una frase: «La tengo aquí», y el gesto al clavarse el índice en el medio del pecho como si mostrara un dolor o una medalla.

—Quiero olvidar —decía también—. Cualquier cosa, emborracharme, ir a la milonga, tirarme cualquier hembra. Usté me comprende, Marcelo,... —El índice su-
bía, enigmático, se plegaba de golpe como un cortaplumas. A esa altura ya estaba



dispuesto a aceptar cualquier cosa, y cuando yo mencioné el Santa Fe Palace como de pasada, él dio por hecho que íbamos al baile y fue el primero en levantarse y mirar la hora. Caminamos sin hablar, muertos de calor, y todo el tiempo yo sospechaba un recuento por parte de Mauro, su repetida sorpresa al no sentir contra su brazo la caliente alegría de Celina camino del baile.

—Nunca la llevé a ese Palace —me dijo de repente—. Yo estuve antes de conocerla, era una milonga muy rea. ¿Usted la frecuenta?

En mis fichas tengo una buena descripción del Santa Fe Palace, que no se llama Santa Fe ni está en esa calle, aunque sí a un costado. Lástima que nada de eso pueda ser realmente descrito, ni la fachada modesta con sus carteles promisoros y la turbia taquilla, menos todavía los junadores que hacen tiempo en la entrada y lo calan a uno de arriba abajo. Lo que sigue es peor, no que sea malo porque ahí nada es ninguna cosa precisa; justamente el caos, la confusión resolviéndose en un falso orden: el infierno y sus círculos. Un infierno de parque japonés a dos cincuenta la entrada y damas cero cincuenta. Compartimentos mal aislados, especie de patios cubiertos sucesivos donde en el primero una típica, en el segundo una característica, en el tercero una norteña con cantores y malambo. Puestos en un pasaje intermedio (yo Virgilio) oíamos las tres músicas y veíamos los tres círculos bailando; entonces se elegía el preferido, o se iba de baile en baile, de ginebra en ginebra, buscando mesitas y mujeres.

—No está mal —dijo Mauro con su aire triston—. Lástima el calor. Debían poner extractores.

(Para una ficha: estudiar, siguiendo a Ortega, los contactos del hombre del pueblo y la técnica. Ahí donde se creería un choque hay en cambio asimilación violenta y aprovechamiento; Mauro hablaba de refrigeración o de superheterodinos con la suficiencia porteña que cree que todo le es debido.) Yo lo agarré del brazo y lo puse en camino de una mesa porque él seguía distraído y miraba el palco de la típica, al cantor que tenía con las dos manos el micrófono y lo zarandeaba despacito. Nos acodamos contentos delante de dos cañas secas y Mauro se bebió la suya de un solo viaje.

—Esto asienta la cerveza. Puta que está concurrida la milonga.

Llamó pidiendo otra, y me dio calce para desentenderme y mirar. La mesa estaba pegada a la pista, del otro lado había sillas contra una larga pared y un montón de mujeres se renovaba con ese aire ausente de las milongueras cuando trabajan o se divierten. No se hablaba mucho, oíamos muy bien la típica, rebasada de fuelles y tocando con ganas. El cantor insistía en la nostalgia, milagrosa su manera de dar dramatismo a un compás más bien rápido y sin alce. Las trenzas de mi china las traigo en la maleta... Se prendía al micrófono como a los barrotes de un vomitorio, con una especie de lujuria cansada, de necesidad orgánica. Por momentos metía los labios contra la rejilla cromada, y de los parlantes salía una voz pegajosa —«yo soy



un hombre honrado...»—; pensé que sería negocio una muñeca de goma y el micrófono escondido dentro, así el cantor podría tenerla en brazos y calentarse a gusto al cantarle. Pero no serviría para los tangos, mejor el bastón cromado con la pequeña calavera brillante en lo alto, la sonrisa tetánica de la rejilla.

Me parece bueno decir aquí que yo iba a esa milonga por los monstruos, y que no sé de otra donde se den tantos juntos. Asoman con las once de la noche, bajan de regiones vagas de la ciudad, pausados y seguros de uno o de a dos, las mujeres casi enanas y achinadas, los tipos como javaneses o mocovíes, apretados en trajes a cuadros o negros, el pelo duro peinado con fatiga, brillantina en gotitas contra los reflejos azules y rosa, las mujeres con enormes peinados altos que las hacen más enanas, peinados duros y difíciles de los que les queda el cansancio y el orgullo. A ellos les da ahora por el pelo suelto y alto en el medio, jopos enormes y amaricados sin nada que ver con la cara brutal más abajo, el gesto de agresión disponible y esperando su hora, los torsos eficaces sobre finas cinturas. Se reconocen y se admiran en silencio sin darlo a entender, es su baile y su encuentro, la noche de color. (Para una ficha: de dónde salen, qué profesiones los disimulan de día, qué oscuras servidumbres los aíslan y disfrazan.) Van a eso, los monstruos se enlazan con grave acatamiento, pieza tras pieza giran despaciosos sin hablar, muchos con los ojos cerrados gozando al fin la paridad, la completación. Se recobran en los intervalos, en las mesas son jactanciosos y las mujeres hablan chillando para que las miren, entonces los machos se ponen más torvos y yo he visto volar un sopapo y darle vuelta la cara y la mitad del peinado a una china bizca vestida de blanco que bebía anís. Además está el olor, no se concibe a los monstruos sin ese olor a talco mojado contra la piel, a fruta pasada, uno sospecha los lavajes presurosos, el trapo húmedo por la cara y los sobacos, después lo importante, lociones, rimmel, el polvo en la cara de todas ellas, una costra blancuzca y detrás las placas pardas trasluciendo. También se oxigenan, las negras levantan mazorcas rígidas sobre la tierra espesa de la cara, hasta se estudian gestos de rubia, vestidos verdes, se convencen de su transformación y desdeñan condescendientes a las otras que defienden su color. Mirando de reojo a Mauro yo estudiaba la diferencia entre su cara de rasgos italianos, la cara del porteño orillero sin mezcla negra ni provinciana, y me acordé de repente de Celina más próxima a los monstruos, mucho más cerca de ellos que Mauro y yo. Creo que Kasidis la había elegido para complacer a la parte achinada de su clientela, los pocos que entonces se animaban a su cabaré. Nunca había estado en lo de Kasidis en tiempos de Celina, pero después bajé una noche (para reconocer el sitio donde ella trabajaba antes que Mauro la sacara) y no vi más que blancas, rubias o morochas pero blancas.

—Me dan ganas de bailarme un tango —dijo Mauro quejoso. Ya estaba un poco bebido al entrar en la cuarta caña. Yo pensaba en Celina, tan en su casa aquí, justamente aquí donde Mauro no la había traído nunca. Anita Lozano recibía ahora

Ilustración de
Mora Andreani





los aplausos cerrados del público al saludar desde el palco, yo la había oído cantar en el Novelty cuando se cotizaba alto, ahora estaba vieja y flaca pero conservaba toda la voz para los tangos. Mejor todavía, porque su estilo era canalla, necesitado de una voz un poco ronca y sucia para esas letras llenas de diatriba. Celina tenía esa voz cuando había bebido, de pronto me di cuenta cómo el Santa Fe era Celina, la presencia casi insoportable de Celina.

Irse con Mauro había sido un error. Lo aguantó porque lo quería y él la sacaba de la mugre de Kasidis, la promiscuidad y los vasitos de agua azucarada entre los primeros rodillazos y el aliento pesado de los clientes contra su cara, pero si no hubiera tenido que trabajar en las milongas a Celina le hubiera gustado quedarse. Se le veía en las caderas y en la boca, estaba armada para el tango, nacida de arriba abajo para la farra. Por eso era necesario que Mauro la llevara a los bailes, yo la había visto transfigurarse al entrar, con las primeras bocanadas de aire caliente y fuelles. A esta hora, metido sin vuelta en el Santa Fe, medí la grandeza de Celina, su coraje de pagarle a Mauro con unos años de cocina y mate dulce en el patio. Había renunciado a su cielo de milonga, a su caliente vocación de anís y vales criollos. Como condenándose a sabiendas, por Mauro y la vida de Mauro, forzando apenas su mundo para que él la sacara a veces a una fiesta.

Ya Mauro andaba prendido con una negrita más alta que las otras, de talle fino como pocas y nada fea. Me hizo reír su instintiva pero a la vez meditada selección, la sirvientita era la menos igual a los monstruos; entonces me volvió la idea de que Celina había sido en cierto modo un monstruo como ellos, sólo que afuera y de día no se notaba como aquí. Me pregunté si Mauro lo habría advertido, temí un poco su reproche por traerlo a un sitio donde el recuerdo crecía de cada cosa como pelos en un brazo. Esta vez no hubo aplausos, y él se acercó con la muchacha que parecía súbitamente entontecida y como boqueando fuera de su tango.

—Le presento a un amigo.

Nos dijimos los «encantados» porteños y ahí nomás le dimos de beber. Me alegraba verlo a Mauro entrando en la noche y hasta cambié unas frases con la mujer que se llamaba Emma, un nombre que no les va bien a las flacas. Mauro parecía bastante embalado y hablaba de orquestas con la frase breve y sentenciosa que le admiro. Emma se iba en nombres de cantores, en recuerdos de Villa Crespo y El Talar. Para entonces Anita Lozano anunció un tango viejo y hubo gritos y aplausos entre los monstruos, los tapes sobre todo que la favorecían sin distingos. Mauro no estaba tan curado como para olvidarse del todo, cuando la orquesta se abrió paso con un culebreo de los bandoneones me miró de golpe, tenso y rígido, como acordándose. Yo me vi también en Racing, Mauro y Celina prendidos fuerte en ese tango que ella canturreó después toda la noche y en el taxi de vuelta.

Ilustración de Mora Andreani





—¿Lo bailamos? —dijo Emma, tragando su granadina con ruido.

Mauro ni la miraba. Me parece que fue en ese momento que los dos nos alcanzamos en lo más hondo. Ahora (ahora que escribo) no veo otra imagen que una de mis veinte años en Sportivo Barracas, tirarme a la pileta y encontrar otro nadador en el fondo, tocar el fondo a la vez y entrevemos en el agua verde y acre. Mauro echó atrás la silla y se sostuvo con un codo en la mesa. Miraba igual que yo la pista, y Emma quedó perdida y humillada entre los dos, pero lo disimulaba comiendo papas fritas. Ahora Anita se ponía a cantar quebrado, las parejas bailaban casi sin salir de su sitio y se veía que escuchaban la letra con deseo y desdicha y todo el negado placer de la farra. Las caras buscaban el palco y aun girando se las veía seguir a Anita inclinada y confidente en el micrófono. Algunos movían la boca repitiendo las palabras, otros sonreían estúpidamente como desde atrás de sí mismos, y cuando ella cerró su *tanto, tanto como fuiste mío, y hoy te busco y no te encuentro*, a la entrada en tutti de los fuelles respondió la renovada violencia del baile, las corridas laterales y los ochos entreverados en el medio de la pista. Muchos sudaban, una china que me hubiera llegado raspando al segundo botón del saco pasó contra la mesa y le vi el agua saliéndole de la raíz del pelo y corriendo por la nuca donde la grasa le hacía una canaleta más blanca. Había humo entrando del salón contiguo donde comían parrilladas y bailaban rancheras, el asado y los cigarrillos ponían una nube baja que deformaba las caras y las pinturas baratas de la pared de enfrente. Creo que yo ayudaba desde adentro con mis cuatro cañas, y Mauro se tenía el mentón con el revés de la mano, mirando fijo hacia adelante. No nos llamó la atención que el tango siguiera y siguiera allá arriba, una o dos veces vi a Mauro echar una ojeada al palco donde Anita hacía como que manejaba una batuta, pero después volvió a clavar los ojos en las parejas. No sé cómo decirlo, me parece que yo seguía su mirada y a la vez le mostraba el camino; sin vernos sabíamos (a mí me parece que Mauro sabía) la coincidencia de ese mirar, caíamos sobre las mismas parejas, los mismos pelos y pantalones. Yo oí que Emma decía algo, una excusa, y el espacio de mesa entre Mauro y yo quedó más claro, aunque no nos mirábamos. Sobre la pista parecía haber descendido un momento de inmensa felicidad, respiré hondo como asociándome y creo haber oído que Mauro hizo lo mismo. El humo era tan espeso que las caras se borroneaban más allá del centro de la pista, de modo que la zona de las sillas para las que planchaban no se veía entre los cuerpos interpuestos y la neblina. *Tanto como fuiste mío*, curiosa la crepitación que le daba el parlante a la voz de Anita, otra vez los bailarines se inmovilizaban (siempre moviéndose) y Celina que estaba sobre la derecha, saliendo del humo y girando obediente a la presión de su compañero, quedó un momento de perfil a mí, después de espaldas, el otro perfil, y alzó la cara para oír la música. Yo digo: Celina; pero entonces fue más bien saber sin comprender, Celina ahí sin estar, claro, cómo comprender eso en el momento. La mesa tembló de golpe, yo sabía que era el brazo de Mauro que temblaba, o el mío, pero no teníamos



miedo, eso estaba más cerca del espanto y la alegría y el estómago. En realidad era estúpido, un sentimiento de cosa aparte que no nos dejaba salir, recobrarlos. Celina seguía siempre ahí, sin vernos, bebiendo el tango con toda la cara que una luz amarilla de humo desdecía y alteraba. Cualquiera de las negras podría haberse parecido más a Celina que ella en ese momento, la felicidad la transformaba de un modo atroz, yo no hubiese podido tolerar a Celina como la veía en ese momento y ese tango. Me quedé inteligencia para medir la devastación de su felicidad, su cara arrobada y estúpida en el paraíso al fin logrado; así pudo ser ella en lo de Kasidis de no existir el trabajo y los clientes. Nada la ataba ahora en su cielo sólo de ella, se daba con toda la piel a la dicha y entraba otra vez en el orden donde Mauro no podía seguirla. Era su duro cielo conquistado, su tango vuelto a tocar para ella sola y sus iguales, hasta el aplauso de vidrios rotos que cerró el refrán de Anita, Celina de espaldas, Celina de perfil, otras parejas contra ella y el humo.

No quise mirar a Mauro, ahora yo me rehacía y mi notorio cinismo apilaba comportamientos a todo vapor. Todo dependía de cómo entrara él en la cosa, de manera que me quedé como estaba, estudiando la pista que se vaciaba poco a poco.

— ¿Vos te fijaste? — dijo Mauro.

— Sí.

— ¿Vos te fijaste cómo se parecía?

No le contesté, el alivio pesaba más que la lástima. Estaba de este lado, el pobre estaba de este lado y no alcanzaba ya a creer lo que habíamos sabido juntos. Lo vi levantarse y caminar por la pista con paso de borracho, buscando a la mujer que se parecía a Celina. Yo me estuve quieto, fumándome un rubio sin apuro, mirándolo ir y venir sabiendo que perdía su tiempo, que volvería agobiado y sediento sin haber encontrado las puertas del cielo entre ese humo y esa gente.

 Julio Cortázar,
Bestiario, Buenos Aires,
Sudamericana, 1951.

 **Autor: Julio Cortázar**



Intertextualidad • Actividad 9

1. «Las puertas del cielo» presenta una intertextualidad con el descenso al Hades de Orfeo. ¿Cómo se presentan las semejanzas y diferencias en cada caso? ¿Quién es el guía? ¿Por qué descienden? ¿Cómo lo describen? ¿Qué aprenden u observan? Ejemplificar con cada texto leído.
2. Realizar una comparación del descenso de Ulises al infierno en el canto XI de *La Odisea* y el mito de Orfeo. ¿Qué motiva a cada uno a descender y quién se lo ordena en cada caso?



Unidad II

Los cantares de gesta

LA ACTUACIÓN JUGLARESCA

Durante la Alta Edad Media y hasta fines del siglo XIII, en una sociedad casi completamente iletrada donde la oralidad era dominante, la figura más importante era la del juglar y su actividad, la actuación juglaresca, fue la principal práctica literaria. Apoyándose en el ejercicio adiestrado de la memoria, y el dominio de la gestualidad y el espacio de actuación —la escena juglaresca, en torno de la cual se congregaba el público—, el juglar componía o repetía poemas líricos y épicos. Precisamente, el poema épico, o cantar de gesta, era su realización más importante.

Los juglares fueron durante este período toda una institución cultural, porque cumplían la función de intermediarios entre la memoria colectiva y la comunidad, de custodios del patrimonio cultural comunitario. Su recitación y su canto no sólo servían para entretener al público, sino que constituían un acto de celebración de la identidad compartida.

EL SURGIMIENTO DEL VERSO ESCRITO

A lo largo del siglo XII se produjo un cambio en la actitud de la Iglesia, a la que pertenecía la minoría letrada de la sociedad, que comenzó a preocuparse por llegar a un público más amplio que no sabía leer y que ya no entendía el latín. Para ello, comenzó a valorar los recursos del juglar y a componer obras en lenguas vernáculas. En este momento, la escritura empezó a desplazar a la oralidad: los cantares de gesta orales empezaron a ponerse por escrito y los poemas épicos tardíos se compusieron directamente por escrito. Aparecieron poemas líricos y narrativos cultos que referían nuevas historias: historias de la Antigüedad, como las hazañas de Alejandro Magno; historias de caballerías, como las aventuras del Rey Arturo y los caballeros de la Tabla Redonda; historias sagradas, como los milagros de la Virgen María.

A lo largo del siglo XIII la escritura siguió desarrollándose y encarando empresas literarias más ambiciosas, ya no sólo en verso sino también en prosa: aparecieron las traducciones de la Biblia al francés y al castellano antiguos, crónicas universales y compilaciones de todas las aventuras del ciclo del rey Arturo. Todas estas obras enormes sólo fueron posibles por una innovación tecnológica: la difusión del papel, soporte de la escritura, mucho



más barato y disponible que el pergamino. Por supuesto que la aparición de una nueva forma no significó la desaparición de las anteriores: la oralidad y la escritura convivieron hasta el fin de la Edad Media y aún después de la aparición de la imprenta.

LA GESTA DEL CID

En el caso de la poesía épica española, se ha conservado uno de los poemas de mayor calidad artística de toda la épica medieval: el llamado *Cantar de Mio Cid*, que está basado libremente en la parte final de la vida de un personaje histórico, Ruy Díaz de Vivar, el cid campeador, famoso guerrero que vivió entre los años 1043 y 1099, sirvió al rey Alfonso VI de Castilla, fue desterrado

en dos oportunidades, y con un ejército propio conquistó la

ciudad y reino de Valencia, en poder de los moros. Su

actuación tuvo como marco histórico la guerra de

la reconquista que enfrentó a cristianos y moros

en España durante siete siglos, desde la

invasión de los árabes en 711 hasta la con-

quista de Granada por los reyes católicos

en 1492.

El poema no relata con fidelidad

de cronista la gran empresa política

y militar del cid, sino que selecciona

algunos hechos de su vida (primeros

éxitos guerreros, la conquista de va-

lencia) e inventa otros (el matrimonio

de sus hijas, su afrenta por los infan-

tes de Carrión, el juicio y los duelos

resultantes) de acuerdo con los pa-

trones épicos comunes a todas las

obras del género.



Ilustración de
Alec Figueredo



Cantar de Mio Cid (Selección de tiradas)



Cantar primero — Destierro del Cid (fragmentos)



Refiere cómo sus enemigos, en especial el conde García Ordóñez, lo acusan ante el rey Alfonso VI de Castilla, de quedarse con los atributos que los reyes moros debían pagarle. La acción comienza en el momento en que el héroe, después de ser expulsado de Castilla, abandona Vivar con unos pocos fieles vasallos.

1. El Cid deja sus casas y sus tierras

Con sus ojos tan fuertemente llorando,
volvía la cabeza, se las quedaba mirando:
vio puertas abiertas, postigos sin candados
y las perchas vacías, sin pieles y sin mantos,
y sin halcones, y sin azores mudados.
Suspiró Mío Cid, que se sentía muy preocupado
habló Mío Cid, bien y muy mesurado:
«Gracias doy, Señor Padre, que estás en lo alto,
esto me han urdido mis enemigos malos».

2. Presagio victorioso

Allí empiezan a cabalgar, allí sueltan las riendas.
a la salida de Vivar tuvieron la corneja diestra,
al entrar en Burgos tuviéronla a la izquierda
se encogió el Cid de hombros, sacudió la cabeza:
«Albricias, Alvar Fáñez, pues se nos echa de la tierra,
pero con gran honra volveremos a castilla».

3. Entrada en Burgos

Mio Cid Ruy Díaz por Burgos entró,
en su compañía sesenta pendones
salián a verlo mujeres y varones,
burgueses y burguesas están en los balcones
llorando de sus ojos, tanto es su dolor
por sus bocas todos decían esta opinión:
«¡Dios, qué buen vasallo, si tuviese buen Señor!»

4. La ira del rey

Lo invitarían con agrado, pero ninguno se animaba:
el rey, don Alfonso tenía muy gran saña;
antes de la noche entró en Burgos su carta
con gran recaudo y debidamente sellada:
que a Mio Cid Ruy Díaz, nadie le diese posada,
y aquel que se la diese supiese, por su palabra,
que perdería sus bienes, más los ojos de la cara,
y aun además los cuerpos y las almas.
Gran pesar tenían las gentes cristianas,
se esconden de Mio Cid, no osan decirle nada.
[...]
Una niña de nueve años ante su vista estaba:
«Ya Campeador, en buena hora te ceñiste la espada.
el Rey lo ha prohibido, de él entró anoche su carta,
con gran recaudo y debidamente sellada:
que no nos atreviéramos a abrirte ni acoger por nada,
si no, perderíamos nuestros bienes y las casas,
y además los ojos de las caras.
Cid, con nuestro mal no vas a ganar nada,
mas el Creador te ayude con todas sus virtudes santas».
Esto la niña dijo y se volvió a su casa.
Ya lo ve el Cid que del Rey no tenía gracia.
Apartose de la puerta, por Burgos cabalgaba,
llegó a Santa María, entonces descabalgaba.
Se hincó de rodillas, de corazón rogaba.
la oración hecha, luego cabalgaba;
Mio Cid Ruy Díaz, el que en buena hora ciñó espada,
acampó en la ribera, cuando no lo acoge nadie en casa,
a su alrededor, una buena compañía.



Así acampó el Cid, como si estuviera en la montaña.
en la ciudad de Burgos le han prohibido comprar nada
de todas las cosas cuantas haya de vianda;
ni aun le querrían vender lo que un dinero valga.

34. Consejo del Cid con sus caballeros

La mañana siguiente, el sol iba a despuntar,
armado va Mio Cid como me oirán contar:
«todos salgamos fuera, que nadie quede atrás,
excepto dos peones, por la puerta guardar;
si muriéramos en el campo, en el castillo nos entrarán,
si venciéramos la batalla, nuestra riqueza crecerá.
y vos, Pedro Bermúdez, mi enseña tomad;
como sois muy bueno la tendréis sin mal arte,
más no atacuéis con ella, si yo no os lo mandare».
Al Cid besó la mano, la enseña va a tomar,
abrieron las puertas, afuera al ataque van;
viéronlo las rondas de los moros, a su ejército van a
retornar.
¡qué de prisa van los moros! y se volvieron a armar;
con tal ruido de tambores la tierra se iba a quebrar;
veríais armarse moros, dos enseñas principales,
e hicieron dos haces de peones mezclados,
¿Quién los podría contar?
Las haces de los moros ya se mueven adelante,
para a Mio Cid y los suyos poderlos agarrar.
«Quietos estad, guerreros, aquí en este lugar,
no ataque ninguno, hasta que yo lo mande».
Aquel Pedro Bermúdez no lo pudo aguantar,
la enseña tiene en alto, comenzó a espolonear:
«¡El creador te valga, Cid Campeador leal!
Voy a meter vuestra enseña en aquella mayor haz;
los que en deber lo tengan, veré cómo la socorrerán».
Dijo el Campeador: «¡No sea, por caridad!».
Repuso Pedro Bermúdez: «De todos modos se hará».
Espoloneó el caballo, metido en la mayor haz.
Los moros lo reciben, la enseña le quieren sacar,
danle grandes golpes, más no lo pueden bajar,
dijo el Campeador: «¡Ayudadle, por caridad!»

35. Atacan los cristianos

Embarazan los escudos ante los corazones,
bajan las lanzas, envueltas en los pendones,
inclinaron las caras por sobre los arzones,
íbanlos a herir con fuertes corazones.
A grandes voces llama el que en buena hora nació:
«¡Heridlos, caballeros, por amor del creador!
yo soy Ruy Díaz, el Cid Campeador!».
Todos atacan el lugar donde pelea Pedro Bermúdez.
Trescientas lanzas son, todas tienen pendones,
sendos moros mataron, todos de sendos golpes;
a la tornada que hacen otros tantos muertos son.

38. El Cid en el campo de batalla

A Minaya Alvar Fáñez le mataron el caballo,
bien lo socorren los guerreros cristianos.
La lanza está quebrada, a la espada metió mano,
aunque de pie, buenos golpes va dando.
Lo vio Mio Cid Ruy Díaz el castellano,
se fue junto a un alguacil que tenía un buen caballo;
le dio tal espadazo con su diestro brazo,
lo cortó por la cintura, la mitad tiró al campo.
A Minaya Alvar Fáñez le iba a dar el caballo:
«Cabalgad Minaya, vos sois mi diestro brazo,
hoy en este día, de vos tendré gran bando;
firmes están los moros, aun no se van del campo.
Cabalgó Minaya, la espada en la mano,
por estas fuerzas diestramente lidiando,
a los que alcanza los va despachando.
Mio Cid Ruy Díaz, el que bien fue criado,
al Rey Fáriz tres golpes le había dado;
dos le fallan, y uno lo ha agarrado:
por la loriga abajo la sangre goteando,
volvió la rienda, para huírsele del campo.
por aquel golpe el combate ha terminado.



Ilustración de
Alec Figueredo

40. Exaltación y botín

A Minaya Alvar Fáñez bien le anda el caballo,
de estos moros mató treinta y cuatro;
espada tajadora sangriento trae el brazo,
por el codo abajo la sangre goteando.
Dice Minaya: «Ahora me he contentado,
que a Castilla irán buenos recados,
que Mio Cid Ruy Díaz batalla campal ha ganado».
Tantos moros yacen muertos que pocos vivos ha
dejado;
porque a los que huían los fueron alcanzando.
Ya se vuelven los del en buena hora criado.
Andaba Mio Cid sobre su buen caballo,

la cofia arrugada ¡Dios, cómo es bien barbado!
El almófar a cuestras, la espada en la mano.
Vio a los suyos, cómo van llegando,
«Gracias a Dios, aquel que está en lo alto,
porque en tal batalla los hemos derrotado».
Los de Mio Cid el campamento han saqueado,
escudos y armas y otros bienes estimados;
de los moriscos, cuando hubieron llegado,
hallaron quinientos diez caballos.
Gran alegría reina entre los cristianos,
solo quince de los suyos en el campo han quedado.
Traen tanto oro y plata que no pueden calcularlo;
con esta ganancia ricos quedan los cristianos.



↔ **Cantar segundo — Bodas de las hijas del Cid (fragmentos)** ↔

Se suceden los triunfos del Cid. Después de cada victoria, el Cid reparte ganancias entre sus vasallos y envía valiosos presentes al rey Alfonso para buscar la reconciliación, hasta que el rey lo perdona. Los fragmentos que siguen narran la reconciliación y sus consecuencias: la envidia y la codicia de los enemigos y la propuesta del rey para que el Cid case a sus hijas con dos de ellos, los infantes de Carrión.

104. El Cid y los suyos parten de Valencia.

El rey y el Cid se avistan a orillas del Tajo

Allá dentro de Valencia, Mio Cid Campeador,
Sin demora a la entrevista muy bien que se preparó.
Tanta buena mula, tanto palafrén de condición,
Muy buenas armas y mucho buen caballo corredor
Y tantos mantos y pieles y capas de gran valor.
La gente, chicos y grandes, vestidos van de color.
[...]

Al buen Álvar Salvadórez y a Galindo el de Aragón,
a estos les ha encomendado Mio Cid Campeador
que le guarden a Valencia con alma y con corazón,
y que los demás estén bajo el mando de ellos dos.
De las puertas del alcázar esto Mio Cid mandó:
ni de día ni de noche no las abra nadie, no.
Dentro se queda su esposa, quedan sus hijas las dos,
en las que Cid tiene puestos el alma y corazón,
y todas aquellas damas que sus servidoras son.
[...]

Espuelas pican y el Cid con los suyos se marchó,
Caballos de armas llevaba que muy corredores son.
Mio Cid se los ganara, no se los dieron por don.
El Cid va para las vistas que con el rey concertó.
Un día antes que llegue Mio Cid, el rey llegó.
Cuando vieron que venía ese buen campeador,
A recibirle salieron con grandes muestras de honor.
Al verlos adelantarse, el que en buena hora nació
a todos sus caballeros que parasen los mandó,
menos a unos pocos de ellos que quiere de corazón,
con esos quince vasallos del caballo se apeó
cual lo tenía pensado, el que en buena hora nació.

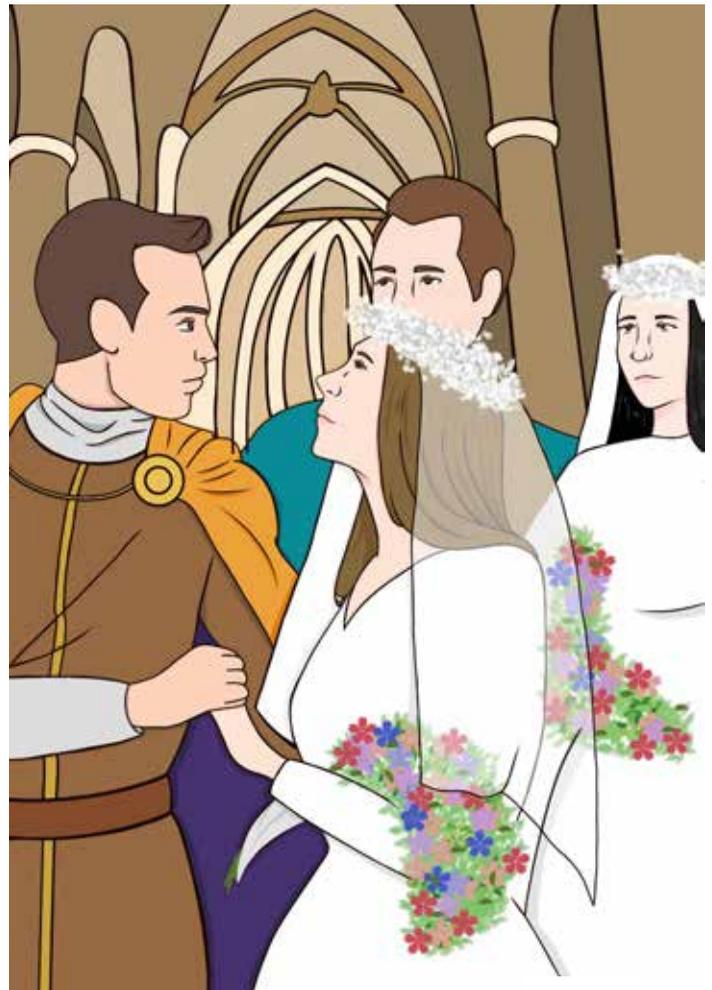


Ilustración de Alec Figueredo

De rodillas se echa al suelo, las manos en él clavó,
aquellas yerbas del campo con sus dientes las mordió,
y del gozo que tenía el llanto se le saltó.
Así rinde acatamiento a Alfonso, rey de León.



El Cid se postra ante Alfonso VI y pide perdón. Todos se alegran, excepto García Ordóñez y Álvar Díaz. El Cid y los suyos son agasajados por el rey. Los infantes de Carrión ofrecen su amistad. Las bodas, cuyos festejos duran quince días, se realizan en Valencia. Durante la ceremonia, el rey entrega a las hijas del Cid a sus maridos.

← Cantar tercero — La afrenta de Corpes (fragmentos) →

Después de las bodas, los infantes de Carrión se instalan en Valencia, donde se revela su cobardía

112. Se escapa el león del Cid

En Valencia estaba Mio Cid con todos sus vasallos. Con él sus yernos ambos, los infantes de Carrión echado en un escaño, dormía el campeador. Un mal accidente, sabed que les pasó: salióse de la red y desatóse el león. En gran miedo se vieron en medio de la corte, embrazan los mantos los del campeador, y rodean el escaño, y se quedan junto a su señor. Fernán González, el infante de Carrión, no vio ahí dónde meterse, ni cuarto abierto ni torre; metióse bajo el escaño, tan grande fue su pavor. Diego González por la puerta salió diciendo por su boca: «No veré más Carrión» Tras una viga de lagar se metió con gran pavor, el manto y el brial todos sucios los sacó. En esto despertó el que en buena hora nació vio cercado el escaño por sus buenos varones «¿Qué es esto, guerreros, qué queréis vosotros? —Ya señor honrado, un susto nos dio el león. Mio Cid apoyó el codo, en pie se levantó el manto lleva al cuello y se dirigió hacia el león, el león cuando lo vio mucho se avergonzó, ante Mio Cid la cabeza bajó y el rostro humilló. Mio Cid Don Rodrigo del cuello lo tomó, lo lleva de la mano, en la red lo metió. Por maravilla lo tiene quien allí lo vio retornan al palacio para la corte.

Mio Cid por sus yernos preguntó y no los halló aunque los están llamando ninguno responde cuando los hallaron así vinieron sin color: no visteis tal broma como iba por la corte la mandó prohibir Mio Cid el Campeador quedaron muy ofendidos los infantes de Carrión, muchísimo les pesa por lo que les pasó.

113. El rey Bucar de Marruecos ataca Valencia

Así estaban los infantes dolidos de gran pesar, Cuando fuerzas de Marruecos Valencia quieren cercar. Allí en el campo de Cuarto van los moros a acampar, Cincuenta mil tiendas grandes allí plantadas están. Mandábalas el rey Búcar, de quien habréis oído hablar.

114. Los infantes temen la batalla

Al Cid y a todos los suyos gran contento les entró, Van a tener más ganancias y dan las gracias a Dios. Pero mucho lo sintieron los infantes de Carrión, Y al ver tanta tienda mora, muy poco gusto les dio. Entonces los dos hermanos se apartaron a un rincón: «Calculamos las ganancias, pero los peligros no. Ahora aquí en esta batalla tendremos que entrar los dos, Me parece que ya nunca volveremos a Carrión Y que enviudarán las hijas de Mio Cid Campeador». Aunque hablaban en secreto, los oye Muño Gustioz Y fue a contarle enseguida a Rodrigo su señor.



El Cid exige la lucha a sus yernos: vence a Búcar y le quita la espada Tizona. Los infantes deciden vengarse. Anuncian al Cid que se llevarán a sus esposas a Carrión, y piden la dote correspondiente. En el camino, se detienen en el Robledal de Corpes. Allí golpean a sus esposas y las abandonan atadas a dos robles. El Cid pide justicia al rey, dado que este concertó el matrimonio. El rey convoca a las Cortes en Toledo para juzgar a los infantes. Se anulan los matrimonios, y los infantes, declarados culpables, son condenados a devolver la dote y a luchar en combates individuales con los caballeros más allegados al Cid. Una vez vencidos, queda limpia la honra del Cid y de sus hijas, quienes se casan con los infantes de Navarra y Aragón.

128. La afrenta de las hijas

Hallaron un vergel con una limpia fuente
mandan plantar la tienda los infantes de Carrión,
con cuantos van con ellos ahí duermen esa noche
con sus mujeres en brazos les muestran amor;
¡Mal se lo cumplieron al salir el sol!
Mandaron cargar las mulas con los grandes bienes.
Está recogida la tienda donde se albergaron de noche,
adelante había ido el séquito de los dos;
así lo mandaron los infantes de Carrión,
que ahí no quedase ninguno, mujer ni varón,
salvo sus mujeres ambas, doña Elvira Y doña Sol:
solazarse quieren con ellas a plena satisfacción.
Los cuatro solos quedan, el resto se marchó,
tan gran mal urdieron los infantes de Carrión:
«Creedlo bien, doña Elvira y doña Sol
aquí seréis deshonradas, en estos fieros montes.
hoy nos marcharemos abandonándolas a las dos,
no tendréis parte en las tierras de Carrión».
Irá este recado al Cid Campeador:
«Nos vengaremos en ésta de la del león».
Allí les quitan los mantos y los pellizones
las dejan en cueros, con las camisas y los ciclatones.
Espuelas llevan calzadas los malos traidores
en la mano tienen los cintos, muy fuertes azotes.
Cuando esto vieron ellas, hablaba doña Sol
«Por Dios les rogamos, don Diego y don Fernando
dos espadas tenéis de filos cortadores,
a una dicen Colada y a la otra Tizón

cortadnos las cabezas, seremos mártires las dos.
Los moros y los cristianos censurarán esta acción,
pues por lo que hayamos hecho no lo merecemos las dos.
Tan cruel castigo no hagáis con las dos:
si fuéramos golpeadas vuestra deshonra será mayor:
os lo reclamarán en vistas o en cortes».
Lo que ruegan las dueñas nada les importó.
Entonces les empiezan a dar los infantes de Carrión,
con las cinchas corredizas las golpean con gran furor
con las espuelas agudas, cuyo recuerdo es peor
les rompían las camisas y las carnes a las dos
limpia salía la sangre sobre el ciclatón,
bien lo sienten ellas en su corazón.
¡Qué ventura sería ésta si quisiese el creador
que apareciese de pronto el Cid Campeador!
Mucho las golpearon, pues despiadados son
sangrientas las camisas y todos los ciclatones.
Cansados están de herir los infantes de Carrión,
rivalizando ambos en cuál daba mejores golpes.
ya no pueden hablar doña Elvira y doña Sol,
por muertas las dejaron en el robledo de Corpes.
[...]

131. Rescate de las hijas del Cid

Se iban jactando los infantes de Carrión,
mas yo les diré de aquel Félez Muñoz:
sobrino era del Cid campeador,
mandáronle ir delante, por su gusto no obedeció.
cuando iba de camino le dolió el corazón,



de todos los otros aparte se salió,
 en un monte espeso Félez Muñoz se metió,
 hasta que viese venir a sus primas, ambas a dos
 o qué han hecho los infantes de Carrión.
 Los vio venir y oyó la conversación
 ellos no lo veían ni tenían de ello noción.
 Sabed bien que si lo viesen no escapara de muerte.
 Se van los infantes, pican con el espolón
 por el rastro volvióse Félez Muñoz,
 halló a sus primas, desmayadas las dos.
 Gritando: «primas, primas», enseguida descabalgó,
 sujetó el caballo, a ellas se dirigió
 «ya primas, mis primas, doña Elvira y doña Sol
 mal se esforzaron los infantes de Carrión.
 Dios quiera que por esto les den mal galardón».
 Las va volviendo en sí a ellas ambas a dos

tan golpeadas están que hablar no pueden, no
 se van recobrando doña Elvira y doña Sol,
 abrieron los ojos y vieron a Félez Muñoz.
 «Esforzáos, primas, por amor del Creador
 en cuanto no me hallen los infantes de Carrión,
 con gran prisa seré buscado yo,
 si Dios no nos ayuda será nuestra perdición».
 Las va confortando e infundiendo valor
 hasta que se esfuerzan y a ambas las tomó,
 y rápido en el caballo las montó
 con su manto a ambas las cubrió,
 el caballo tomó por la rienda y enseguida de allí las sacó.

 **Autor anónimo**
Edición modernizada a cargo
de Leonardo Funes.



Vocabulario

- **Alguacil** (palabra musulmana): era el oficial del ejército moro.
- **Arzón**: parte delantera de la silla de montar.
- **Azores mudados**: aves rapaces que han mudado las plumas, que las hace más preciadas para la caza.
- **Camisa y ciclatón**: son túnicas sobrepuestas que conformaban la ropa interior femenina.
- **Cofia**: capucha de tela que protegía la cabeza del roce con los anillos metálicos del almófar (otra capucha, pero de cota de malla). Después de la pelea, el Cid ha echado hacia atrás el almófarbanco de madera largo con respaldo.
- **Corneja diestra**: se refiere al vuelo de este pájaro que tenía valor de augurio en la Edad Media. El vuelo hacia la derecha era buen augurio, el vuelo hacia la izquierda era mal augurio.
- **Escaño**: banco de madera largo con respaldo.
- **Espolón**: aguja de metal para picar a los caballos.
- **Galardón**: el término significa «premio» o «recompensa». Mal galardón, por consiguiente, es castigo.
- **Pellizones**: trajes de piel forrados de tela.
- **Pendones**: insignias militares que consisten en una bandera o estandarte utilizado para distinguir los cuerpos del ejército que van a la guerra.
- **Peones**: soldados que luchan a pie (infantería); aquí están mezclados de distinta procedencia en dos formaciones de batalla (dos haces).
- **Viga de lagar**: pieza de madera con la que se prensan uvas para hacer vino; el infante de Carrión se ha tirado en el lagar y, por eso, se ensucia.



⚡ Actividad 1

1. ¿Por qué nadie se anima a recibir al Cid cuando entra en Burgos? ¿La gente de la ciudad lo aprecia, o no? Justificar la respuesta.
2. ¿Qué cualidades demuestra tener el personaje en la batalla? Ejemplificar con citas textuales.
3. Subrayar en el texto los epítetos referidos al Cid. Se trata de fórmulas que se repiten, caracterizan al personaje y aparecen detrás de su nombre. Por ejemplo: «Mio Cid Ruy Díaz, el que en buena hora ciñó espada» (se puede consultar lo estudiado en este cuadernillo)
4. ¿Qué cualidades del Cid se ponen de manifiesto en el episodio del león? Comparar la actitud del héroe con la de los infantes de Carrión. ¿Por qué se dice que los infantes «quedaron muy ofendidos»?
5. Determinar el motivo del ultraje que los infantes llevan a cabo con las hijas del Cid. ¿Qué aspectos de su forma de ser quedan al descubierto en el robledo de Corpes?



Unidad III

La poesía gauchesca

Un héroe épico nacional

LA POESÍA POPULAR, GERMEN DE LA LITERATURA GAUCHESCA

Ya hacia fines del siglo XVIII, existía una poesía anónima y popular que alimentada por temas y por formas españolas como el romancero, los villancicos, los poemas épicos, tenía como protagonista al gaucho y como escenario exclusivo, la llanura rioplatense. Esta poesía popular era colectiva, oral, tradicional y anónima, y se nutría de la vida, cantos y costumbres del gaucho. Destinada a un público en su mayoría analfabeto, estas composiciones emocionaban a su auditorio al narrar sucesos y sentimientos vividos por esos personajes contemporáneos y reales que eran los gauchos.

A comienzos del siglo XIX, aparecieron numerosos payadores que cultivaron y difundieron esas composiciones de verso octosílabo acompañados de su guitarra. El escritor Leopoldo Lugones (1874-1938) señala que las palabras «payada» y «payador» provienen del provenzal y significan, respectivamente, «tensión» y «trovador». La payada, efectivamente, consistía en el contrapunto entre cantores que se alternaban en sus intervenciones improvisando sus versos.

LA GAUCHESCA, LITERATURA DE HOMBRES CULTOS

En el primer tercio del siglo XIX, la tradición oral y el arte de los payadores confluyeron hacia su utilización por parte de autores cultos y urbanos. La adopción tanto del personaje del gaucho como de su registro oral por parte de los escritores letrados tuvo dos motivos principales ligados al desarrollo político y cultural de la nación. Por un lado, la necesidad de apelar a un público iletrado que participaba activamente en las luchas militares y políticas de los años posteriores a la independencia, y por el otro, el deseo de diferenciarse de la literatura culta de origen europeo, creando una expresión que fuera signo de una identidad artística y cultural propia del país.

Según explica la especialista argentina Josefina Ludmer en su análisis «El género gauchesco. Un tratado sobre la patria», el género se articula, precisamente, a partir de una cadena de «usos» que abarca tres momentos o estadios:



1. La utilización del gaucho para las luchas militares, que establece un nuevo signo, el del gaucho patriota.
2. El empleo de la «voz» del gaucho por parte de la cultura letrada.
3. El uso del género como instrumento para integrar al gaucho en la civilización y en la ley.

MARTÍN FIERRO. DE LA ACCIÓN A LA REFLEXIÓN

A lo largo de los años la obra *Martín Fierro* ha dado lugar a múltiples interpretaciones, desde el color local a ser la *Odisea* argentina (Lugones). Sin lugar a dudas ha quedado en la historia como el poema nacional más representativo de nuestra literatura. Un poema gauchesco escrito por alguien que no es un gaucho, quien con su literatura le dio voz y representación a un sector social marginado y estigmatizado.

A lo largo del poema, José Hernández debate con Sarmiento y otros intelectuales de la época sobre el lugar del gaucho en el proyecto nacional. Podemos advertir en la *Ida* como el autor nos muestra los problemas de Fierro (el gaucho) con las otras clases sociales: dirigentes, gringos, indios, otros gauchos, morenos y la policía. Resulta un personaje desacomodado, sin un lugar en la civilización, al punto que lo envían a la frontera: sin armas, mal alimentado y sin un sueldo a morirse de hambre y frío o bien lanceado por los indios.

En la *Vuelta*, en cambio, advertimos que después del pasaje por las tolderías donde sigue primando la acción violenta (la agresión del indio a la mujer y el enfrentamiento entre Fierro y el indio), luego se da paso a la reflexión sobre la propia experiencia. Comienza el Hijo Mayor de Fierro hablando sobre su situación de desamparo: «Todos limpian sus manos/ en el que vive sin padre» (XII, 661) y cómo esto lo llevó a la penitenciaría, la cual compara con un Infierno: «El hombre que dentre allí/deje ajuera la esperanza» (XII, 667); «Allí el día no tiene Sol/ la noche no tiene estrellas» (XII, 684), ambos pasajes con claras resonancias dantescas. A continuación el Hijo Menor de Fierro cuenta fundamentalmente su experiencia en boca del Viejo Vizcacha, quien cuando se emborracha lo comienza a aconsejar sobre qué le conviene hacer para salir favorecido en diversas circunstancias, sin tener en cuenta ningún aspecto moral sino más bien egoísta y ventajista.

En la segunda parte de la *Vuelta* continúa el aspecto más reflexivo en boca de Picardía, el hijo del sargento Cruz, quien también cuenta sus desgracias como gaucho, donde a la manera del personaje Lázaro del Lazarillo de Tormes va pasando por distintos «amos»: lo lleva un hombre para cuidar



José Hernández

**Político, periodista
y poeta argentino**

1834-1886



ovejas, pasa un tiempo con unas tías muy religiosas, lo enrolan en la Guardia Nacional y finalmente lo mandan a la frontera. De todas estas situaciones el gaucho termina escapando por los malos tratos o por aburrimiento. Como su nombre lo indica su forma de manejarse es la astucia y la picardía para poder sobrevivir en las situaciones complejas que le toca vivir. Logra acomodarse como asistente de uno que estaba estudiando para ser fraile en la frontera (XXVIII, 1000-1005), y de esa manera logra tener alimento y protección. Finalmente, la guitarreada de Fierro con el hermano del Moreno que mató en la Ida y sus consejos a sus hijos y a Picardía cierran el poema de una manera reflexiva, que prioriza una inteligencia práctica que le permita a las generaciones futuras evolucionar y no vivir las mismas penas que a ellos les tocó vivir.

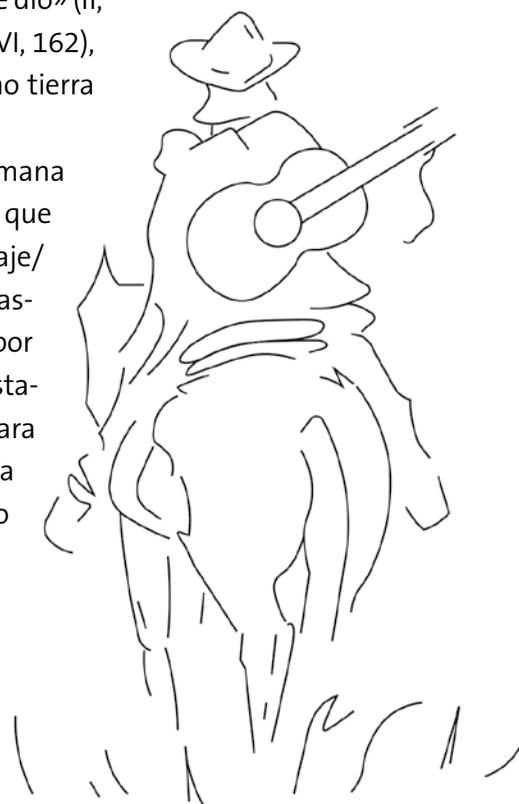
EL HEROÍSMO DE FIERRO

Si podemos hablar de heroísmo en la obra no es a la manera de un Aquiles o Hércules, sino más bien de Odiseo, quien con su ingenio y astucia logró sortear las dificultades y volver a poner orden y armonía en su amada Ítaca. Son numerosos los pasajes, donde Hernández destaca la importancia de esta facultad: «Que el hombre muestra en la vida/ La astucia que Dios le dio» (II, 29), «Nunca juí gaucho dormido/ Siempre pronto, siempre listo» (VI, 162), «Hago mi nido ande quiera/ Y de lo que encuentre como; Me echo tierra sobre el lomo/ Y me apeo en cualquier tranquera» (XII, 357).

No se trata de un héroe que se destaque por su fuerza sobrehumana como Hércules, o bien una velocidad extrema como Aquiles, sino que es su inteligencia práctica lo que le permite poder avanzar en su viaje/ vida, pese a todas las dificultades que tiene que atravesar. Otros aspectos heroicos que podemos encontrar en Fierro es su valentía, por ejemplo cuando se enfrenta en dos duelos con los indios que se destacaban por su fuerza, o bien contra la policía, a pesar de estar en clara desventaja numérica. También en su carácter de excepción ante la viruela, ya que mueren muchos indios y el mismo Cruz, pero Fierro sale airoso de esa situación.

Para finalizar, podemos afirmar que Martín Fierro constituye una obra que parte de una acción conflictiva donde el gaucho es enviado a la frontera y pasa de un conflicto a otro, mientras que en la Vuelta la reflexión permite reconfigurar la acción y encauzarla de tal manera que él y sus hijos puedan encontrar el camino más ventajoso para ellos con la astucia que Dios le dio.

**Ilustración de
Elizabeht Capponi**





⚡ Actividad 1

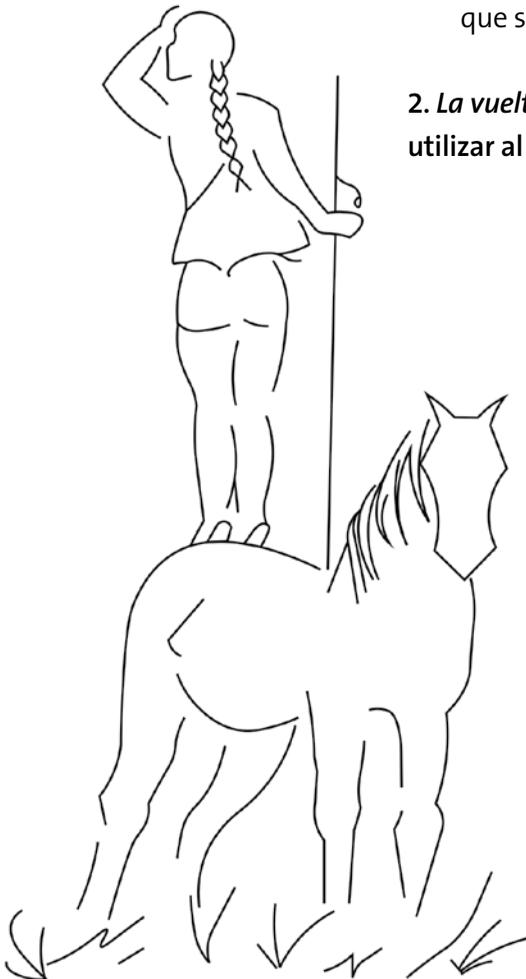
Ilustración de
Elizabeht Capponi

1. La ida. Responder las siguientes preguntas y para cada una de ellas utilizar al menos tres citas textuales y justificar en cada caso su respuesta.

- ¿Qué aspectos similares y cuáles diferentes hay entre Odiseo y Fierro?
- ¿Cómo es la relación entre Fierro y el gobierno?
- Mencionar al menos tres escenas donde podamos ver la nostalgia del protagonista y señalar a qué se debe ese estado de ánimo.
- ¿Podemos considerar que los gauchos eran vagos y mal entretenidos como sostenía el gobierno?
- ¿Qué dice Fierro sobre los gringos y por qué?
- Desarrollar el enfrentamiento entre Fierro y el Moreno. ¿Quién triunfa? ¿Qué aspectos racistas encontramos en estas escenas?
- ¿Cuál es el aspecto trágico y el épico en Martín Fierro?
- ¿A qué se debió el enfrentamiento entre Fierro y la policía? Desarrollar que sucedió y qué hizo el sargento Cruz al respecto.

2. La vuelta. Responder las siguientes preguntas y para cada una de ellas utilizar al menos tres citas textuales y justificar en cada caso su respuesta.

- Según como lo presenta el narrador, ¿el indio desea cambiar su forma de ser?
- ¿Cómo es la relación del indio con el trabajo y las mujeres?
- ¿Qué sucedió cuando surgió la peste de la viruela?
- Desarrollar la historia del Hijo Mayor de Fierro.
- ¿Qué le sucedió al Hijo Menor de Fierro?
- Seleccionar al menos tres consejos del Viejo Vizcacha. Desarrollarlos y señalar cuál es su enseñanza.
- Desarrollar la historia de Picardía tomando como eje la astucia del personaje.
- Mencionar y desarrollar al menos tres temas de los desarrollados por Fierro y el Moreno en la guitarreada. ¿Quién gana y qué aprende Fierro?
- Seleccionar al menos tres consejos de Fierro a sus hijos y a Picardía. Desarrollarlos.





ANÁLISIS DEL CANTO III

El poema gauchesco *Martín Fierro* —que ha sido interpretado como épica nacional— narra, en su mayor parte en la voz del protagonista, las desdichas de Martín Fierro desde el momento en que es injustamente llevado a la línea de frontera a repeler los malones hasta que decide desertar.

El gaucho vive un tiempo en las tolderías, con los indígenas, y, luego regresa a sus pagos para tratar de reinsertarse en la vida civilizada. En el fragmento que sigue, Fierro relata el encuentro cuerpo a cuerpo con un aborigen durante el ataque.

Canto III – El gaucho Martín Fierro (fragmento)

Y pa mejor de la fiesta
esa aflicción tan suma,
vino un indio echando espuma
y con la lanza en la mano
gritando: «Acabau cristiano,
metau el lanza hasta el pluma»

Tendido en el costillar,
cimbrando por sobre el brazo
una lanza como un lazo,
me atropelló dando gritos:
si me descuido... el maldito
me levanta de un lanzazo.

Si me atribulo o me encojo,
siguro que no me escapo,
siempre he sido medio guapo
pero en aquella ocasión
me hacía buya el corazón
como la garganta al sapo.

Dios le perdone al salvaje
las ganas que me tenía.
Desaté las tres marías
y lo engatusé a cabriolas.

¡Pucha!... Si no traigo bolas
me achura el indio ese día.

Era el hijo de un cacique
sigún yo lo averigüé;
la verdá del caso jue
que me tuvo apuradazo,
hasta que al fin de un bolazo
del caballo lo bajé.

Ahí no más me tiré al suelo
y lo pisé en las paletas;
empezó a hacer morisquetas
y a mezquinar la garganta...
Pero yo hice la obra santa
de hacerlo estirar la jeta.

Allí quedó de mojón
y en su caballo salté;
de la indiada disparé,
pues si me alcanza, me mata,
y al fin me les escapé
con el hilo en una pata.

✍ **Autor: José Hernández**



Vocabulario

- **Buya:** se emplea aquí por bulla, gritería o ruido que hacen una o más personas.
- **Con el hilo en una pata:** en el campo, se ata a las gallinas que serán sacrificadas. Muchas cortan las ataduras y escapan «con el hilo en la pata».
- **El lanza, el pluma:** los habitantes originarios de la Patagonia antepónían el artículo masculino a los sustantivos femeninos.
- **Estirar la jeta:** locución coloquial por «morir».
- **Las tres marías:** las boleadoras. También las llama «bolas».

Actividad 2

1. ¿Cuál de los dos personajes, Fierro o el indio, se encuentra en inferioridad de condiciones?
2. ¿Por qué Fierro corría peligro aun después de matar a su contrincante?
3. ¿Cómo logra escapar?

El héroe Moderno

La Heroína · El Antihéroe

Ir a página 98 >

.....

UNIDAD I

El poeta en el Renacimiento

La lírica en España e Italia

La voz del poeta barroco

Ir a página 113 >

.....

UNIDAD II

El relato picaresco

El antihéroe

La parodia del héroe

Ir a página 141 >

.....

UNIDAD III

El héroe romántico

y el héroe realista



Ilustración de Mora Andreani



Unidad I

El poeta enamorado en el Renacimiento

HÉROES SOÑADORES

El Renacimiento es un importante movimiento cultural que comienza en Italia, en el siglo XIV, y de allí se extiende a los demás países de Europa Occidental, en los que perdura hasta el siglo XVI. En esta etapa, cambia por completo la visión del mundo y la relación del hombre con la naturaleza, con los demás hombres y con Dios. Esta transformación se produce en forma lenta y gradual. Así, mientras que Italia muestra claros indicadores del movimiento renacentista, España permanece aún en la Edad Media.

En esta etapa de la historia las artes y las ciencias alcanzan un momento de gran esplendor. En el campo de la literatura, la imprenta de tipos móviles permite una difusión bastante masiva de la cultura escrita. Los poetas buscan retratar a una dama idealizada y perfecta, por medio de una poesía elaborada, de formas equilibradas y armoniosas.

En la mayoría de los casos, la «voz poética», en primera persona expresa los sentimientos más profundos. Por ejemplo, la obra de Francisco Petrarca, en sus sonetos, destaca la figura de un individuo atormentado por tensiones permanentes.

La necesidad de amar un imposible define su condición heroica, ya que la sufre como un destino inevitable al que celebra, y al mismo tiempo, lamenta.

LOS CAMBIOS SOCIALES

Como sucede con todos los períodos históricos, los cambios de esta etapa no surgieron de la nada, sino que constituyeron, sobre todo, el fin de un proceso que había comenzado en la Baja Edad Media (XIII) y que se relacionaba con un espíritu de libertad, ligado al florecimiento de las ciudades.

Existieron factores económicos que fueron determinantes para este proceso de transformación: la quiebra del régimen feudal generó el despegue del capitalismo, con el consiguiente enriquecimiento del artesanado y de la actividad mercantil. Esto permitió la aparición de un nuevo agente social, el burgués, un hombre distinto, a la vez, banquero, comerciante e industrial. Esta creciente independencia produjo un cambio de mentalidad:



los hombres de esta época eran dueños de una experiencia diferente que les permitía pensar una nueva relación con el mundo. De este modo, se fue haciendo la idea del individuo como centro del universo, concepto fundamental del hombre renacentista.

LA VIDA POLÍTICA Y LA RELIGIÓN

Apareció un nuevo modelo de Estado con el poder concentrado en las grandes monarquías. Lo que generó la aparición de una nueva figura real: el soberano renacentista, cabeza absoluta del gobierno, distinto del rey de la época feudal, dependiente del apoyo y del sostén de la nobleza. En 1513, Nicolás Maquiavelo escribió *El príncipe*, (crea la idea del estadista moderno) impensable para la mentalidad medieval.

El pensamiento religioso también se renovó. Como las ideas del Renacimiento permitieron un mayor desarrollo de la individualidad, el hombre comenzó a vivir de un modo diferente su relación con la naturaleza y con Dios. Se inició así un proceso de transformación religiosa que causó crisis y enfrentamientos. El monje agustino alemán Martín Lutero inició la Reforma, movimiento que rompió la unidad religiosa de Europa y que originó las iglesias protestantes, independientes del poder del Papa. Como reacción, los católicos comenzaron más tarde con la Contrarreforma, movimiento destinado a combatir los efectos de la Reforma protestante.

EL RENACIMIENTO EN LA CULTURA

Uno de los aspectos de la renovación renacentista que más ha perdurado en la historia es el relacionado con la cultura en cualquiera de sus manifestaciones: las artes plásticas, la música, la literatura y la filosofía.

El interés por la Antigüedad clásica (de allí, el nombre de «Renacimiento», que alude, justamente, a la gloria de aquella etapa, que «renace») definió la temática de las artes plásticas renacentistas. La historia y los mitos de Grecia y de Roma se establecieron como una de las fuentes más importantes de motivos para las pinturas de la época junto con los temas religiosos y los retratos de familias.

Se perseguía las formas proporcionadas, armoniosas y ordenadas. La representación naturalista de la figura humana constituyó otra de las búsquedas del momento; en las obras, es notable la permanente presencia de imágenes masculinas y femeninas en variedades de expresiones, gestos y posturas.



En Italia, especialmente en Florencia, trabajaron pintores, como Rafael Sancio, Sandro Boticelli y Leonardo Da Vinci; también escultores y arquitectos como Miguel Ángel Buonaroti. Las artes musicales experimentaron el desarrollo de las formas polifónicas. Cobró gran importancia en la vida cultural, la figura del mecenas, un individuo de la alta burguesía bajo cuya protección económica trabajaban los artistas.

EL HUMANISMO

Humanismo remite, sobre todo, a las letras, las bellas artes y la filosofía. Los humanistas eran en su mayoría, maestros y desplegaron un método nuevo de enseñanza: los *Studia Humanitatis*, que se concentraba, especialmente, en el lenguaje (Gramática, Poética, Retórica, Historia y Filosofía Moral) cuyo eje consistía en que la palabra es un elemento fundamental para el desarrollo del ser humano.

DETRÁS DE LOS MODELOS CLÁSICOS

Los literatos del período manifestaron su admiración por los autores de la Antigüedad. Rescataron poetas hasta ese momento olvidados y comenzaron a traducirlos y a imitarlos. Los intelectuales profundamente humanistas, estaban convencidos de que la poesía era capaz de ensanchar el espíritu y de elevar la mente. Sin duda, esta vocación didáctica de la literatura era heredera también de fuentes clásicas de la que Platón, Aristóteles y Horacio (con su fórmula «enseñar y deleitar») son los exponentes más notables.

Durante el Renacimiento, se desarrolló una gran variedad de géneros y de formas literarias. El género dramático alcanzó una evolución sin precedentes en esta época, aunque no tanto en Italia, sino más bien en Francia e Inglaterra.

Si bien, durante la Edad Media, las lenguas nacionales (romance) ya habían logrado abrirse espacio en la literatura, durante el Renacimiento, el latín perdió el lugar de lengua obligatoria de la escritura culta y los idiomas vernáculos adquirieron el prestigio necesario para ser aceptados en los textos literarios.

Los postulados estéticos fueron la claridad y la naturalidad, la armonía y el equilibrio. Privilegiaban el uso de un lenguaje transparente y sobrio. Sin embargo, la exacerbación de la individualidad y el ejercicio de la introspección originaron, sobre todo en la lírica, la expresión de conceptos profundamente elaborados y complejos. El más influyente fue Petrarca.



EL SIGLO DE ORO ESPAÑOL

Respecto de España, el Renacimiento, se instala cuando ya prácticamente se había agotado el de origen italiano y a diferencia de este, donde se enfrenta lo nuevo con la tradición, hace un verdadero aprovechamiento de las tradiciones populares. Otra de las características propias del Renacimiento español está dada por la fuerte influencia que recibe de culturas muy importantes como la árabe, la judía, la de los países de Europa que domina y la de la colonización en América.

El siglo de Oro español se extiende mucho más allá de la duración del Renacimiento. Su inicio coincide con el comienzo de la actividad de Garcilaso de la Vega (1520), aunque pueden señalarse antecedentes en la importante labor emprendida por los poetas y por los músicos de la corte de los Reyes Católicos, en 1474. La muerte de Calderón de la Barca, en 1681, se considera el evento que cierra este período y coincide con el momento de culminación del Barroco.

El Siglo de Oro es la época en la que todas las manifestaciones de la vida en España confluyen en su momento histórico más rico. Es un momento de enorme poderío político y económico de España, frente a las demás naciones de Europa.

Hasta el momento, el castellano nunca había sido ordenado y clasificado, dentro de un sistema que explicara las reglas de su uso. Un estudioso, Elio Antonio de Nebrija, amigo personal de Carlos V, comprendió que la consolidación de una nación no es independiente de la afirmación de su lengua, y por eso, se dedicó a la tarea de «darle forma» al idioma en un intento que acompañaba el espíritu nacionalista del momento. Le da forma a la primera ***Gramática de la lengua castellana***. Una frase frecuente citada por este gramático es «La lengua es amiga del imperio».

Actividad 1

1. ¿Qué cambios importantes se produjeron en el Renacimiento?
2. Explicar a qué se denomina Siglo de Oro en España. ¿Es equivalente al concepto de Renacimiento? Justificar la respuesta.
3. Determinar por qué, según Elio Antonio de Nebrija, «La lengua es amiga del imperio».



La lírica en Italia y en España

La poesía lírica alcanzó, durante el Renacimiento, un alto grado de maduración tanto del contenido como de la forma. Sin duda, el vehículo privilegiado fue el soneto, forma estrófica tomada de los trovadores provenzales de la Edad Media, aunque también existen otras estructuras métricas.

La poesía lírica, es principalmente, de tema amoroso. Trata sobre el desesperanzado lamento de un poeta-amante que canta a su amada imposible. La dama es siempre una mujer noble y virtuosa (con frecuencia, casada) que desdeña el cortejo del poeta. Los retratos literarios de estas mujeres están trazados sobre un esquema (retrato petrarquesco) que repite una predicción estereotipada de las características de la dama: claros ojos, blanca mano, cabellos que superan el brillo del oro, cuello de marfil son los elementos que esta refinada poesía selecciona para configurar metonímicamente a la mujer.

La voz poética, es decir, el enunciador ficticio que «habla» en la composición constituye, una innovación muy importante de la lírica renacentista. La expresión del «yo poético», resultado de esta centralización del individuo característica del período, es una novedad de esta poesía. Como consecuencia de la admiración por el pasado clásico, abundan las alusiones mitológicas.

ITALIA: PETRARCA

La escritura de este poeta transitó temas y géneros variados. Su obra lírica por excelencia es el *Cancionero*, que constituye una suerte de biografía amorosa del poeta. En una relación platónica con Laura, una joven cuya belleza cautivó a Petrarca y se convirtió en la dama ideal de sus composiciones.

ESPAÑA: GARCILASO

Debido a la intensa admiración que despertó la poesía de Petrarca, los poetas españoles intentaron imitarla. El ejemplo más representativo de esta corriente lo constituye Garcilaso de la Vega (1501-1536) autor de un número breve de composiciones poéticas. Este poeta fue notable en su época pues, a través de la intensa actividad de su vida, logró sintetizar el ideal humano vigente en el Renacimiento: el hombre de letras y de armas, el poeta guerrero que sustituyó al caballero medieval. De modo similar a Petrarca, él es también el protagonista de su poesía. La destinataria de gran parte de sus poemas fue Isabel Freyre, una dama portuguesa.



⚡ Actividad 2

Leer el «Soneto a Laura» y responder: ¿cuáles son los pares de opuestos que se presentan en el soneto? ¿Qué es lo que expresan?

Soneto a Laura

Paz no encuentro ni puedo hacer la guerra,
y ardo y soy hielo; y temo y todo aplazo;
y vuelo sobre el cielo y yazgo en tierra;
y nada aprieto y todo el mundo abrazo.

Quien me tiene en prisión, ni abre ni cierra,
ni me retiene ni me suelta el lazo;
y no me mata Amor ni me deshierra,
ni me quiere ni quita mi embarazo.

Veo sin ojos y sin lengua grito;
y pido ayuda y parecer anhelo;
a otros amo y por mí me siento odiado.

Llorando grito y el dolor transito;
muerte y vida me dan igual desvelo;
por vos estoy, Señora, en este estado

✍ Autor: Francisco Petrarca



Francisco Petrarca
Poeta y filósofo italiano
1304-1374

⚡ Actividad 3

Leer los siguientes sonetos de Garcilaso y transcribir las expresiones que indican que el poeta está sufriendo por *amor*, y aquellos versos en los que alude a la *indiferencia* de la dama.

Soneto XXVI

Echado está por tierra el fundamento
que mi vivir cansado sostenía.
¡Oh cuánto bien se acaba en solo un día!
¡Oh cuántas esperanzas lleva el viento!



¡Oh, cuán ocioso está mi pensamiento
cuando se ocupa en bien de cosa mía!
A mi esperanza, así como a baldía,
mil veces la castiga mi tormento.

Las más veces me entrego, otras resisto
con tal furor, con una fuerza nueva,
que un monte puesto encima rompería.

Aquéste es el deseo que me lleva,
a que desee tornar a ver un día
a quien fuera mejor nunca haber visto.

Soneto XXX

Sospechas, que en mi triste fantasía
puestas, hacéis la guerra a mi sentido,
volviendo y revolviendo el afligido
pecho, con dura mano noche y día;

Ya se acabó la resistencia mía
y la fuerza del alma; ya rendido
vencer de vos me dejó, arrepentido
de haberos contrastado en tal porfía.

Llevadme a aquel lugar tan espantable,
que, por no ver mi muerte allí esculpida,
cerrados hasta aquí tuve los ojos.

Las armas pongo ya, que concedida
no es tan larga defensa al miserable;
colgad en vuestro carro mis despojos.

✍️ **Autor: Garcilaso de la Vega**



Garcilaso de la Vega
Poeta y militar español
1501?-1536



La voz del poeta barroco

A poco de iniciarse el siglo XVII, España comienza a decaer, debido a las deudas y a la escasa producción. Los campos están despoblados, la economía se encuentra enferma y los ejércitos permanecen a la defensiva.

Sin embargo, mientras en los planos político y económico se vive una terrible crisis, el país brilla en el terreno artístico, en el que alcanza su madurez el movimiento Barroco. Las letras se iluminan con hombres que logran conjugar la aventura y el compromiso político con la escritura.

En la obra de los poetas aparece una voz capaz de burlarse de la realidad cotidiana o de transmitir su preocupación por la fragilidad de la existencia.

LA POESÍA BARROCA

El interés principal de la poesía del Barroco es maravillar al lector: causarle asombro y sorpresa es tan importante como deleitarlo. Entre las maneras de lograr ese objetivo, ocupa un lugar importante la distorsión de los postulados y las formas de la tradición poética anterior, mediante la introducción de rasgos novedosos que transmiten los nuevos valores o preocupaciones del hombre barroco, o mediante la parodia de los modelos anteriores.

La complejidad en la forma y en la expresión caracteriza esta poesía y ella consiste en aludir indirectamente a aquello que quiere representar mediante complicados juegos verbales y significados figurados.

Más allá de las muchas diferencias entre los estilos particulares de cada poeta, la base del artificio literario barroco es la búsqueda de relaciones ingeniosas entre realidades distantes. Este recurso se llama «agudeza conceptista». Cuanto más disímiles y alejados sean los objetos relacionados mediante esta sutileza intelectual, más sorpresivo será «el concepto», y mejor se habrá logrado el artificio poético.

Los poetas españoles barrocos por excelencia son Félix Lope de Vega y Carpio, Luis de Góngora y Argote, y Francisco de Quevedo.

Lope se caracterizó por convertir los hechos más cotidianos en arte. Su poesía estaba teñida de vitalidad y de sensibilidad. Nunca dejó de ficcionalizar su vida y de hacerla pública por medio de su obra, usando distintas máscaras para sí y para las numerosas mujeres que jalonaron su biografía amorosa.

En cuanto a la expresión, Lope defendía la claridad y la tradición poética castellana. Consideraba que el poeta debía hacer un gran trabajo artístico,



pero que esta tarea no debía significar dificultad de lectura para los receptores de la obra.

Frente a la claridad, y a pesar de las diferencias que los separaban, Góngora y Quevedo consideraban que la lectura de poesía debía implicar un cierto esfuerzo y trabajo. Tenían una idea elitista; en efecto, según estos escritores, la poesía no era para todos, sino sólo para quienes realmente estuvieran capacitados para entenderla. En ellos, se observa una verdadera voluntad de crear una lengua poética que fuera sustancialmente diferente del lenguaje común.

Las innovaciones iniciadas por Góngora a partir de 1613 con sus poemas «La fábula de Polifemo y Galatea» y «Las Soledades» produjeron, en la época, un gran revuelo por el uso de palabras procedentes del latín (cultismos), la sintaxis extraña que copiaba la latina y las metáforas de metáforas. Quevedo, gran enemigo de Góngora y de sus seguidores, criticó junto con otros poetas la oscuridad y complejidad «insustancial» de esa poesía. Porque, si bien ambos poetas estimaban la dificultad, Góngora la llevaba hasta el extremo (hasta hacerla oscura) y Quevedo, en cambio, prefería ser ingenioso y no oscuro (conceptismo).

LOS TEMAS DE LA POESÍA

En cuanto a los temas, además del amor y de la reelaboración de mitos clásicos —que continuaron en parte, la tradición renacentista, si bien con profundas modificaciones— en la lírica del Barroco, se destaca una serie de asuntos originales. Uno de ellos es el tema del tiempo que pasa inexorablemente. Como descubrió desengañado Góngora: la vida del hombre pasa, y el tiempo permanece: «tú eres tiempo el que te quedas/ y yo soy el que me voy». De aquí también surgió una obsesión barroca por los relojes y por todos los indicadores del paso del tiempo.

Junto a esta preocupación, se destaca el tema de la caducidad de la belleza corporal, que se degrada y termina siendo polvo. Otro tópico característico es el de la apariencia opuesta a la realidad o a la esencia; la mentira opuesta a la verdad; lo natural, a lo construido por el hombre; y todos los juegos entre verdad e ilusión que el artificio permite y provoca.



ALGUNOS RECURSOS EXPRESIVOS

✓ **Metáfora**

Consiste en una comparación en la cual la partícula comparativa (como o cual) está elidida o, directamente, uno de los elementos es sustituido por el otro. Así, se producen los mayores juegos conceptistas.

- ▶ Ejemplo: *no sólo en plata [...] / se vuelva...* (Góngora)

Se trata de una metáfora mediante la cual se equipara la «plata» con las canas de la vejez.

✓ **Antítesis**

Es la contraposición de dos palabras o frases de significación contraria.

- ▶ Ejemplo: *ir y quedarse, y con quedar partirse [...]* (Lope).

✓ **Paralelismo**

Es la repetición, en dos o en más versos sucesivos, de pensamientos o estructuras equivalentes.

- ▶ Ejemplo: *Hace vos con mi amor que yo no sienta/ que yo haré con mi pluma que no escriba* (Lope).

✓ **Dilogía**

Juego de palabras que utiliza voces con más de un sentido.

- ▶ Ejemplo: *debajo del lecho mal cumplido, / todo su bulto esconde [...]* (Quevedo).

En este caso, «bulto» quiere decir tanto «rostro» como «masa informe».

✓ **Hipérbaton**

Es la transposición o el cambio del orden natural de la oración.

- ▶ Ejemplo: *Hero somos y Leandro* (Góngora).

El orden normal de la frase sería «somos Hero y Leandro».



LOS HÉROES EN LA LÍRICA

En los textos poéticos, no aparece propiamente la figura de un «héroe», tal como puede apreciarse en los textos de carácter narrativo o dramático. Sin embargo, puede hablarse del yo poético como de una figura heroica que transita por las tradiciones heredadas y las transforma adecuándolas a su nueva imagen del mundo. Esa voz poética toma, en algunos casos, la figura del héroe trágico, que siente profundamente el drama de su existencia. Y percibe el amor como su aventura durísima — así se puede apreciar en el soneto de Lope sobre la ausencia —, o como lo único que da sentido a la vida. También, percibe la vida en su trágica condición finita, como se observa en Góngora y Quevedo.

En otros casos, el yo poético despliega, en clave cómica, toda su visión risueña y burlesca del mundo que lo rodea. Y así se permite ridiculizar a personajes heroicos o convertir a gente común y burda en sujetos dignos de alabanza, como hace Lope con su Juana. Otra posibilidad es, directamente, destruir a esos personajes con una mirada satírica de las costumbres de su época, como Quevedo con Filena.

Actividad 4

Leer los siguientes poemas.

Amor constante más allá de la muerte

Cerrar podrá mis ojos la postrera
sombra que me llevare el blanco día,
y podrá desatar esta alma mía
hora a su afán ansioso lisonjera;

mas no, de esotra parte en la ribera,
dejará la memoria en donde ardía:
nadar sabe mi llama la agua fría
y perder el respeto a ley severa.

Alma a quien todo un dios prisión ha sido,
venas que humor tanto fuego han dado,
médulas que han gloriosamente ardido,



su cuerpo dejarán, no su cuidado,
serán ceniza, más tendrá sentido,
polvo serán, más polvo enamorado.

✍ Autor: Francisco de Quevedo

Desnuda a la mujer de la mayor parte ajena que la compone

Si no duerme su cara con Filena,
Ni con sus dientes come y su vestido
Las tres partes le hurta a su marido,
Y la cuarta el afeitte le cercena,

Si entera con él come y con él cena,
Mas debajo del lecho mal cumplido
Todo su bulto esconde, reducido
A Chapinzanco y Moño por almena,

¿Por qué te espantas, Fabio, que abrazado
A su mujer, la busque y la pregone,
Si, desnuda, se halla descasado?

Si cuentas por mujer lo que compone
A la mujer, no acuestes a tu lado
La mujer, sino el fardo que se pone.

✍ Autor: Francisco de Quevedo

Érase un hombre a una nariz pegado

Érase un hombre a una nariz pegado,
érase una nariz superlativa,
érase una nariz sayón y escriba,
érase un peje espada muy barbado;

Era un reloj de sol mal encarado,
érase una alquitara pensativa,
érase un elefante boca arriba,
era Ovidio Nasón más narizado.



📖 Francisco de Quevedo,
Obras Completas. Edición,
introducción bibliográfica
y notas de José M. Blecua,
Barcelona, Planeta, 1963.



[1] En otra versión del poema, el último terceto es reemplazado con los siguientes versos:

*Érase un naricísimo infinito,
frisón archinariz, caratulera,
sabañón garrafal, morado y
frito.*

Érase un espolón de una galera,
érase una pirámide de Egipto,
las doce tribus de narices era;

Érase un naricísimo infinito,
muchísimo nariz, nariz tan fiera,
que en la cara de Anás fuera delito.^[1]

✍ Autor: Francisco de Quevedo

Pasé la mar cuando creyó mi engaño

Pasé la mar cuando creyó mi engaño
que en él mi antiguo fuego se templara;
mudé mi natural porque mudara
naturaleza el uso, y curso el daño.

En otro cielo, en otro reino extraño,
mis trabajos se vieron en mi cara,
hallando, aunque otra edad tanta pasara,
incierto el bien y cierto el desengaño:

el mismo amor me abrasa y atormenta
y de razón y libertad me priva.
¿Por qué os quejáis del alma que le cuenta?

¿Que no escriba, decís, o que no viva?
Haced vos con mi amor que yo no sienta
que yo haré con mi pluma que no escriba.

✍ Autor: Lope de Vega



📖 Lope de Vega.

Obras poéticas. Edición,
introducción y notas
de José M. Blecua,
Barcelona, Planeta, 1989.

Ir y quedarse, y con quedar partirse

Ir y quedarse, y con quedar partirse,
partir sin alma, y ir con alma ajena,
oír la dulce voz de una sirena
y no poder del árbol desasirse;



arder como la vela y consumirse,
haciendo torres sobre tierna arena;
caer de un cielo, y ser demonio en pena,
y de serlo jamás arrepentirse;

hablar entre las mudas soledades,
pedir prestada sobre fe paciencia,
y lo que es temporal llamar eterno;

creer sospechas y negar verdades,
es lo que llaman en el mundo ausencia,
fuego en el alma, y en la vida infierno.

✍ Autor: Lope de Vega

Mientras por competir con tu cabello

Mientras por competir con tu cabello,
oro bruñado, el sol relumbra en vano
mientras con menosprecio en medio el llano
mira tu blanca frente el lilio bello;

mientras a cada labio, por cogello,
siguen más ojos que al clavel temprano,
y mientras triunfa con desdén lozano
del luciente cristal tu gentil cuello;

goza cuello, cabello, labio y frente,
antes que lo que fue en tu edad dorada
oro, lirio, clavel, cristal luciente,

no sólo en plata o viola troncada
se vuelva, mas tú y ello, juntamente,
en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada.

✍ Autor: Luis Góngora



📖 Luis Góngora.

**Selección poética
de Góngora.** *Estudio
preliminar y notas de*

Melchora Romanos, Buenos
Aires, Kapelusz, 1983.



Actividad 5

Luego de leer a los poetas barrocos responder:

1. ¿Cuáles de estos poemas parecen escritos en serio, y cuáles, en burla o en tono paródico? Justificar la elección.
2. ¿Qué temas y recursos típicos del barroco se pueden identificar?
3. Identificar las antítesis y las imágenes sensoriales.
4. ¿A quién se dirigen las críticas en el poema «**Desnuda a la mujer de la mayor parte ajena que la compone**»?
5. ¿Con qué metáforas Góngora describe a la mujer en «**Mientras por competir con tu cabello**»? ¿Cómo se establecen las correspondencias entre los elementos naturales y las partes del cuerpo?
6. Comparar la imagen de la mujer que aparece en estos poemas con las que muestran los poetas renacentistas. ¿Qué diferencias pueden encontrarse?



Unidad II

El relato picaresco

La picaresca es un género que surge en España alrededor de 1554. La obra que le da nacimiento al género es *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*, cuyo autor se desconoce. Cuando se habla de este género y de la obra mencionada, se refiere a ellos con el nombre de novela picaresca. La picaresca irrumpe en el panorama literario de la época en oposición a otras formas literarias, y puede caracterizarse a partir de los siguientes rasgos:

1. El personaje central es el pícaro, un niño o joven perteneciente a una clase social baja que, por lo general, ha perdido a sus padres. Además no posee un oficio cierto y encuentra ocupación en servir a un amo. Es un marginal, un vagabundo a quien lo acosan el hambre y el maltrato, y que debe recurrir a ardidés y engaños para sobrevivir.
2. La historia es una sucesión de núcleos narrativos, que se corresponden con las experiencias que el protagonista va teniendo con varios amos pertenecientes a distintas clases sociales.
3. Su carácter es realista; y su aspecto, satírico. La descripción de los amos y las desventuras que el personaje vive con ellos son motivo para desarrollar una aguda crítica a las clases sociales más altas. La crítica va dirigida, en especial, a la nobleza, que peca de soberbia, y a algunos representantes de la Iglesia, cuyo comportamiento contradice el espíritu del cristianismo.
4. El ambiente en el que se desarrolla la obra muestra los aspectos más bajos de la sociedad: el hambre, el delito, la corrupción, la mendicidad.
5. La obra tiene una forma autobiográfica. La novela picaresca está escrita en primera persona. Es el mismo pícaro quien cuenta sus andanzas, con un lenguaje popular. El narrador, por medio de un relato divertido, revela su profunda amargura y su desencanto por la vida.



LA HISTORIA DEL LAZARILLO DE TORMES

La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades consta de un prólogo y de siete tratados. El relato comienza con el nacimiento del protagonista en Salamanca, a orillas del río Tormes, y refiere cómo, siendo aún un niño, su madre, sola y de muy escasos recursos, lo entrega a un ciego para que le sirva de guía. Aquí se inicia el camino de sus adversidades, ya que este ciego es un hombre astuto y avaro que, de manera cruel, va enseñando a Lázaro a sobrevivir. Cansado de sus malos tratos, el jovencito lo abandona y pasa a servir a un clérigo, que resulta ser tanto o más mezquino que su amo anterior. El hambre le hace agudizar su astucia y roba para comer. Su tercer amo es un escudero. Este es un hidalgo venido a menos, cuyo orgullo le hace aparentar lo que no es. Le da buen trato pero es tan pobre, que Lázaro tiene que salir a buscar alimento para él y para su amo. El escudero, acosado por las deudas y por la falta de dinero para afrontarlas, huye y lo abandona.

A partir de allí, Lázaro pasa por varios nuevos amos y deja de ser un niño: los golpes y el hambre lo han hecho prontamente adulto. Al final del relato, ha obtenido un lugar

dentro de la sociedad, pero no tiene honor, ya que su mujer lo engaña. Él, de todas formas, prefiere ignorar ese engaño con tal de no perder la posición que tanto le ha costado conseguir.

En las siguientes páginas, se transcriben parte del primero y último tratados de la obra. En el primer tratado, Lázaro cuenta su nacimiento y cómo su madre viuda se une a un hombre negro y le da un hermanito. Pero su padrastro es apresado por robar y su madre, que apenas puede alimentar a los hijos con su trabajo de criada, entrega a Lázaro a un ciego para que le sirva de guía. En el último tratado, Lázaro, ya adulto, relata la nueva vida que lleva, casado y con un trabajo de pregonero.



Ilustración de
Carolina Marques



⚡ Actividad 1

Leer el siguiente texto.

La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades [fragmentos]

■ Tratado primero

Cuenta Lázaro su vida y cuyo hijo fue

[...] Salimos de Salamanca, y, llegando a la puente, está a la entrada de ella un animal de piedra, que casi tiene forma de toro, y el ciego mandóme que llegase cerca del animal, y, allí puesto, me dijo:

—Lázaro, llega el oído a este toro y oirás gran ruido dentro de él.

Yo simplemente llegué, creyendo ser así. Y como sintió que tenía la cabeza par de la piedra, afirmó recio la mano y diome una gran calabazada en el diablo del toro, que más de tres días me duró el dolor de la cornada, y díjome:

—Necio, aprende, que el mozo del ciego un punto ha de saber más que el diablo.

Y rió mucho la burla.

Parecióme que en aquel instante desperté de la simpleza en que, como niño, dormido estaba. Dije entre mí: «Verdad dice éste, que me cumple avivar el ojo y avisar, pues solo soy, y pensar cómo me sepa valer».

Comenzamos nuestro camino, y en muy pocos días me mostró jerigonza. Y, como me viesse de buen ingenio, holgábase mucho y decía:

—Yo oro ni plata no te lo puedo dar; mas avisos para vivir muchos te mostraré.

Y fue así, que, después de Dios, éste me dio la vida, y, siendo ciego, me alumbró y adestró en la carrera de vivir.

Huelgo de contar a Vuestra Merced estas niñerías, para mostrar cuánta virtud sea saber los hombres subir siendo bajos, y dejarse bajar siendo altos cuánto vicio.

Pues, tornando al bueno de mi ciego y contando sus cosas, Vuestra Merced sepa que, desde que Dios crió el mundo, ninguno formó más astuto ni sagaz. En su oficio era un águila: ciento y tantas oraciones sabía de coro; un tono bajo, reposado y muy sonable, que hacía resonar la iglesia donde rezaba; un rostro humilde y devoto, que, con muy buen continente, ponía cuando rezaba, sin hacer gestos ni visajes con boca ni ojos, como otros suelen hacer.

Allende de esto, tenía otras mil formas y maneras para sacar el dinero. Decía saber oraciones para muchos y diversos efectos: para mujeres que no parían; para las que estaban de parto; para las que eran malcasadas, que sus maridos las quisiesen bien. Echaba pronósticos a las preñadas si traían hijo o hija. Pues en caso de



medicina decía que Galeno no supo la mitad que él para muelas, desmayos, males de madre. Finalmente, nadie le decía padecer alguna pasión, que luego no le decía:

—Haced esto, haréis esto otro, cosed tal yerba, tomad tal raíz.

Con esto andábase todo el mundo tras él, especialmente mujeres, que cuanto les decía creían. De éstas sacaba él grandes provechos con las artes que digo, y ganaba más en un mes que cien ciegos en un año.

Mas también quiero que sepa Vuestra Merced que, con todo lo que adquiría y tenía, jamás tan avariento ni mezquino hombre no vi; tanto, que me mataba a mí de hambre, y así no me demediaba de lo necesario. Digo verdad: si con mi sutileza y buenas mañas no me supiera remediar, muchas veces me finara de hambre; mas, con todo su saber y aviso, le contaminaba de tal suerte que siempre, o las más veces, me cabía lo más y mejor. Para esto le hacía burlas endiabladas, de las cuales contaré algunas, aunque no todas a mi salvo.

[...]

Usaba poner cabe sí un jarrillo de vino cuando comíamos, y yo muy de presto le asía y daba un par de besos callados y tornábale a su lugar. Mas duróme poco, que en los tragos conocía la falta, y, por reservar su vino a salvo, nunca después desamparaba el jarro, antes lo tenía por el asa asido. Mas no había piedra imán que así trajese a sí como yo con una paja larga de centeno que para aquel menester tenía hecha, la cual, metiéndola en la boca del jarro, chupando el vino, lo dejaba a buenas noches. Mas, como fuese el traidor tan astuto, pienso que me sintió, y dende en adelante mudó propósito y asentaba su jarro entre las piernas y atapábale con la mano, y así bebía seguro.

Yo, como estaba hecho al vino, moría por él, y viendo que aquel remedio de la paja no me aprovechaba ni valía, acordé en el suelo del jarro hacerle una fuentecilla y agujero sutil, y, delicadamente, con una muy delgada tortilla de cera, taparlo; y, al tiempo de comer, fingiendo haber frío, entrábame entre las piernas del triste ciego a calentarme en la pobrecilla lumbre que teníamos, y, al calor de ella luego derretida la cera, por ser muy poca, comenzaba la fuentecilla a destilarme en la boca, la cual yo de tal manera ponía, que maldita la gota se perdía. Cuando el pobreto iba a beber, no hallaba nada. Espantábase, maldecíase, daba al diablo el jarro y el vino, no sabiendo qué podía ser.

—No diréis, tío, que os lo bebo yo —decía—, pues no le quitáis de la mano.

Tantas vueltas y tientos dio al jarro, que halló la fuente y cayó en la burla; mas así lo disimuló como si no lo hubiera sentido.

Y luego otro día, teniendo yo rezumando mi jarro como solía, no pensando el daño que me estaba aparejado ni que el mal ciego me sentía, sentéme como solía; estando recibiendo aquellos dulces tragos, mi cara puesta hacia el cielo, un poco cerrados los ojos por mejor gustar el sabroso licor, sintió el desesperado ciego que



ahora tenía tiempo de tomar de mí venganza, y con toda su fuerza, alzando con dos manos aquel dulce y amargo jarro, le dejó caer sobre mi boca, ayudándose, como digo, con todo su poder, de manera que el pobre Lázaro, que de nada de esto se guardaba, antes, como otras veces, estaba descuidado y gozoso, verdaderamente me pareció que el cielo, con todo lo que en él hay, me había caído encima.

Fue tal el golpe, que me desatinó y sacó de sentido, y el jarro tan grande, que los pedazos de él se me metieron por la cara, rompiéndomela por muchas partes, y me quebró los dientes, sin los cuales hasta hoy día me quedé.

Desde aquella hora quise mal al mal ciego, y, aunque me quería y regalaba y me curaba, bien vi que se había holgado del cruel castigo. Lavóme con vino las roturas que con los pedazos del jarro me había hecho, y, sonriéndose, decía:

—¿Qué te parece Lázaro? Lo que te enfermó te sana y da salud —y otros donaires que a mi gusto no lo eran.

Ya que estuve medio bueno de mi negra tropa y cardenales, considerando que, a pocos golpes tales, el cruel ciego ahorraría de mí, quise yo ahorrar de él; mas no lo hice tan presto, por hacedlo más a mi salvo y provecho. Y aunque yo quisiera asentar mi corazón y perdonarle el jarro, no daba lugar el maltrato que el mal ciego dende allí adelante me hacía, que sin causa ni razón me hería, dándome coscorrones y repelándome.

Y si alguno le decía por qué me trataba tan mal, luego contaba el cuento del jarro, diciendo:

—¿Pensaréis que este mi mozo es algún inocente? Pues oíd si el demonio ensayara otra tal hazaña.

Santiguándose los que lo oían, decían:

—¡Mirad quién pensara de un muchacho tan pequeño tal ruindad!

Y reían mucho el artificio y decíanle:

—¡Castigadlo, castigadlo, que de Dios lo habréis!

Y él, con aquello, nunca otra cosa hacía.

Y en esto yo siempre le llevaba por los peores caminos, y adrede, por hacerle mal y daño; si había piedras, por ellas; si lodo, por lo más alto; que, aunque yo no iba por lo más enjuto, holgábame a mí de quebrar un ojo por quebrar dos al que ninguno tenía. Con esto, siempre con el cabo alto del tiento me atentaba el colodrillo, el cual siempre traía lleno de tolondrones y pelado de sus manos. Y, aunque yo juraba no hacerlo con malicia, sino por no hallar mejor camino, no me aprovechaba ni me creía, mas tal era el sentido y el grandísimo entendimiento del traidor.

Y porque vea Vuestra Merced a cuánto se extendía el ingenio de este astuto ciego, contaré un caso de muchos que con él me acaecieron, en el cual me parece dio bien a entender su gran astucia. Cuando salimos de Salamanca, su motivo fue venir a tierra de Toledo, porque decía ser la gente más rica, aunque no muy limosnera.

Ilustración de Carolina Marques





Arrimábase a este refrán: «Más da el duro que el desnudo». Y vinimos a este camino por los mejores lugares. Donde hallaba buena acogida y ganancia, deteníamos; donde no, a tercer día hacíamos San Juan.

Acaeció que, llegando a un lugar que llaman Almorox al tiempo que cogían las uvas, un vendimiador le dio un racimo de ellas en limosna. Y como suelen ir los cestos maltratados, y también porque la uva en aquel tiempo está muy madura, desgranábasele el racimo en la mano. Para echarlo en el fardel, tornábase mosto, y lo que a él se llegaba. Acordó de hacer un banquete, así por no poder llevarlo, como por contentarme, que aquel día me había dado muchos rodillazos y golpes. Sentámonos en un valladar y dijo:

—Agora quiero yo usar contigo de una liberalidad, y es que ambos comamos este racimo de uvas y que hayas de él tanta parte como yo. Partillo hemos de esta manera: tú picarás una vez y yo otra, con tal que me prometas no tomar cada vez más de una uva. Yo haré lo mismo hasta que lo acabemos, y de esta suerte no habrá engaño.

Hecho así el concierto, comenzamos; mas luego al segundo lance, el traidor mudó propósito, y comenzó a tomar de dos en dos, considerando que yo debería hacer lo mismo. Como vi que él quebraba la postura, no me contenté ir a la par con él, mas aún pasaba adelante: dos a dos y tres a tres y como podía las comía. Acabado el racimo, estuvo un poco con el escobajo en la mano, y meneando la cabeza, dijo:

—Lázaro, engañado me has. Juraré yo a Dios que has tú comido las uvas tres a tres.

—No comí —dije yo—; mas ¿por qué sospecháis eso?

Respondió el sagacísimo ciego:

—¿Sabes en qué veo que las comiste tres a tres? En que comía yo dos a dos y callabas.

[...]

Visto esto y las malas burlas que el ciego burlaba de mí, determiné de todo en todo dejalle, y, como lo traía pensado y lo tenía en voluntad, con este postrer juego que me hizo afirmélo más. Y fue así que luego otro día salimos por la villa a pedir limosna, y había llovido mucho la noche antes; y porque el día también llovía, y andaba rezando debajo de unos portales que en aquel pueblo había, donde no nos mojamos, mas como la noche se venía y el llover no cesaba, díjome el ciego:

—Lázaro, esta agua es muy porfiada, y cuanto la noche más cierra, más recia. Acojámonos a la posada con tiempo.

Para ir allá habíamos de pasar un arroyo, que con la mucha agua iba grande. Yo le dije:

—Tío, el arroyo va muy ancho; mas si queréis, yo veo por donde travesemos más aína sin mojarnos, porque se estrecha allí mucho y, saltando, pasaremos a pie enjuto.



Parecióle buen consejo y dijo:

—Discreto eres, por esto te quiero bien; llévame a ese lugar donde el arroyo se ensangosta, que agora es invierno y sabe mal el agua, y más llevar los pies mojados.

Yo que vi el aparejo a mi deseo, saquéle de bajo de los portales y llevélo derecho de un pilar o poste de piedra que en la plaza estaba, sobre el cual y sobre otros cargaban saledizos de aquellas casas, y dígole:

—Tío, éste es el paso más angosto que en el arroyo hay.

Como llovía recio y el triste se mojaba, y con la priesa que llevábamos de salir del agua, que encima de nos caía, y, lo más principal, porque Dios le cegó aquella hora el entendimiento (fue por darme de él venganza), creyóse de mí, y dijo:

—Ponme bien derecho y salta tú el arroyo.

Yo le puse bien derecho enfrente del pilar, y doy un salto y póngome detrás del poste, como quien espera tope de toro, y díjele:

—¡Sus, saltad todo lo que podáis, porque deis de este cabo del agua!

Aun apenas lo había acabado de decir, cuando se abalanza el pobre ciego como cabrón y de toda su fuerza arremete, tomando un paso atrás de la corrida para hacer mayor salto, y da con la cabeza en el poste, que sonó tan recio como si diera con una gran calabaza, y cayó luego para atrás medio muerto y hendida la cabeza.

■ Tratado séptimo

Cómo Lázaro se asentó con un alguacil, y de lo que le acaeció con él.

[...]

En el cual el día de hoy vivo y resido a servicio de Dios y de Vuestra Merced. Y es que tengo cargo de pregonar los vinos que en esta ciudad se venden, y en almonedas y cosas perdidas, acompañar los que padecen persecuciones por justicia y declarar a voces sus delitos: pregonero, hablando en buen romance.

Hame sucedido tan bien, y yo le he usado tan fácilmente, que casi todas las cosas al oficio tocantes pasan por mi mano, tanto que, en toda la ciudad, el que ha de echar vino a vender, o algo, si Lázaro de Tormes no entiende en ello, hacen cuenta de no sacar provecho.

En este tiempo, viendo mi habilidad y buen vivir, teniendo noticia de mi persona el señor arcipreste de San Salvador, mi señor, y servidor y amigo de Vuestra Merced, porque le pregonaba sus vinos, procuró casarme con una criada suya. Y visto por mí que de tal persona no podía venir sino bien y favor, acordé de hacerlo. Y así, me casé con ella, y hasta agora no estoy arrepentido, porque, allende de ser buena hija y diligente servicial, tengo en mi señor arcipreste todo favor y ayuda. Y siempre en el año le da, en veces, al pie de una carga de trigo; por las Pascuas, su carne; y cuando

Ilustración de
Carolina Marques





el par de los bodigos, las calzas viejas que deja. E hízonos alquilar una casilla par de la suya; los domingos y fiestas casi todas las comíamos en su casa.

Mas malas lenguas, que nunca faltaron ni faltarán, no nos dejan vivir, diciendo no sé qué y sí sé qué, de que ven a mi mujer irla a hacer la cama y guisalle de comer. Y mejor les ayude Dios, que ellos dicen la verdad. Porque allende de no ser ella mujer que se pague de estas burlas, mi señor me ha prometido lo que pienso cumplirá; que él me habló un día muy largo delante de ella y me dijo:

—Lázaro de Tormes, quien ha de mirar a dichos de malas lenguas nunca medrará. Digo esto, porque no me maravillaría alguno, viendo entrar en mi casa a tu mujer y salir de ella. Ella entra muy a tu honra y suya. Y esto te lo prometo. Por tanto, no mires a lo que pueden decir, sino a lo que te toca, digo, a tu provecho.

—Señor —le dije—, yo determiné de arrimarme a los buenos. Verdad es que algunos de mis amigos me han dicho algo de eso, y aun por más de tres veces me han certificado que, antes que conmigo casase, había parido tres veces, hablando con reverencia de Vuestra Merced, porque está ella delante.

Entonces mi mujer echó juramentos sobre sí, que yo pensé la casa se hundiera con nosotros. Y después tomóse a llorar y a echar maldiciones sobre quien conmigo la había casado, en tal manera que quisiera ser muerto antes que se me hubiera soltado aquella palabra de la boca. Mas yo de un cabo y mi señor de otro, tanto le dijimos y otorgamos que cesó su llanto, con juramento que le hice de nunca más en mi vida mentalle nada de aquello, y que yo holgaba y había por bien de que ella entrase y saliese de noche y de día, pues estaba bien seguro de su bondad. Y así quedamos todos tres bien conformes.

Hasta el día de hoy nunca nadie nos oyó sobre el caso; antes, cuando alguno siento que quiere decir algo de ella, le atajo y le digo:

—Mirad, si sois mi amigo, no me digáis cosa con que me pese, que no tengo por mi amigo al que me hace pesar, mayormente si me quieren meter mal con mi mujer, que es la cosa del mundo que yo más quiero, y la amo más que a mí, y me hace Dios con ella mil mercedes y más bien que yo merezco. Que yo juraré sobre la hostia consagrada que es tan buena mujer como vive dentro de las puertas de Toledo. Quien otra cosa me dijere, yo me mataré con él.

De esta manera no me dicen nada, y yo tengo paz en mi casa.

Esto fue el mismo año que nuestro victorioso Emperador en esta insigne ciudad de Toledo entró y tuvo en ella Cortes, y se hicieron grandes regocijos, como Vuestra Merced habrá oído. Pues en este tiempo estaba en mi prosperidad y en la cumbre de toda buena fortuna.

De lo que de aquí adelante me sucediere, avisaré a Vuestra Merced.

 **La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades.**
Buenos Aires, Cántaro, 1999.

 **Autor anónimo**



Vocabulario

- **Aína:** pronto.
- **Al pie:** cerca de.
- **Allende:** además.
- **Almonedas:** lugares donde se realiza la venta pública de bienes muebles.
- **Aunque no todas a mi salvo:** algunas de las aventuras a las que hará referencia Lázaro le trajeron algún daño como consecuencia. Por eso, el narrador usa esa expresión.
- **Cabe sí:** cerca de sí.
- **Calabazada:** golpe que se da en la cabeza arrimándola a un objeto o a la pared
- **Cardenales:** moretones que le quedaron a Lázaro luego del golpe.
- **Colodrillo:** parte posterior de la cabeza.
- **Colodrones:** chichones.
- **Contaminar:** engañar.
- **Cortes:** eran juntas generales que celebraban las personas autorizadas para tratar cuestiones de estado. En la época del Lazarillo, hubo dos Cortes en Toledo: en 1525 y en 1538-39. El texto parece aludir a las primeras.
- **De coro:** de memoria.
- **De Dios lo habréis:** Dios lo recompensará.
- **Dejar a buenas noches:** burlarse de alguien, tomarle el pelo.
- **Demediaba:** no llegaba a la mitad.
- **Escobajo:** lo que queda del racimo de uvas una vez desgranado.
- **Hacer San Juan:** marcharse. La expresión refiere a la costumbre de renovar los contratos el día de San Juan.
- **Jerigonza:** lengua particular que usan los ciegos
- **Me mataré:** me pelearé.
- **Meter mal:** enemistar.
- **Pasión:** enfermedad.
- **Pregonero:** explicaba la causa de los castigos recibidos por los condenados y también los acompañaba hasta la última hora.
- **Que se pague de:** que se contente con.
- **San Salvador:** nombre de una parroquia de Toledo.
- **Tío:** hombre de edad madura.
- **Trepa:** castigo recibido.
- **Vuestra Merced:** señala a un destinatario anónimo a quien Lázaro dirige su narración. En otras partes del relato, aparecen sólo las iniciales V. M.
- **Y cuando:** algunas veces.

más para leer

► La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades

Instituto Cervantes – Centro Virtual Cervantes
<https://tinyurl.com/5n9b62b3>



◀ El lazarillo, por Goya



LA HISTORIA DE UN ANTIHÉROE

¿Cuál es la historia de Lázaro? La de un individuo que lucha por saciar el hambre, salir de la marginalidad, encontrar un lugar en la sociedad. Y, en esa lucha, el personaje va pasando por distintas pruebas — coincidentes con diferentes amos — hasta llegar a conseguir el bien deseado. Dicho así, Lázaro parecería cumplir con el periplo de un héroe; sin embargo, su figura es la del antihéroe, opuesto al héroe épico y al caballero andante.

Como sucede con muchos héroes, su nombre está acompañado por su lugar de origen, Lázaro de Tormes; pero hay ironía en el término: no nace Lázaro en un lugar encumbrado, sino en un humilde molino junto al río. No son sus padres honorables señores, ni reyes ni nobles: su padre es un molinero y su madre, una lavandera que, al quedar viuda, se une a un negro que tiene que hurtar para mantener a su familia. Si el caballero andante vivía en ambientes cortesanos y servía a un famoso señor, Lázaro vive en la miseria y sirve a un mendigo ciego, a un clérigo embustero o a un hidalgo sin fama ni fortuna.

No lo mueven los grandes ideales; no hay princesas que liberar ni enemigo usurpador de reinos con quien batallar: lo mueve un solo deseo, lograr el alimento de cada día, a veces, conseguir un vaso de vino. Finalmente, no es una doncella ni una princesa la mujer con quien se casa: es una criada de pasado bastante dudoso.

El caballero medieval llevaba muchos años de duro entrenamiento para fortalecer su físico y su espíritu a fin de sobrellevar la ruda vida del guerrero. Generalmente, siendo casi un niño, quedaba a las órdenes de un ayo que le enseñaba todo lo que debía saber antes de ser armado caballero. Lázaro también es separado de su madre siendo aún pequeño, pero su primero y único maestro va a ser el ciego, quien le dice: «Yo oro ni plata no te lo puedo dar; mas avisos para vivir muchos te mostraré». Y Lázaro reconoce: «después de Dios, éste me dio la vida, y, siendo ciego, me alumbró y adestró en la carrera de vivir».

Actividad 2

1. Describir las características del ciego con quien trabaja Lázaro.
2. Leer y explicar qué significan estas palabras del niño: «Parecióme que en aquel instante desperté de la simpleza en que, como niño, dormido



estaba. Dije entre mí: “Verdad dice éste, que me cumple avivar el ojo y avisar, pues solo soy, y pensar cómo me sepa valer”».

3. ¿Qué opinás acerca de la venganza que toma Lázaro al final de este primer tratado? Justificar tu respuesta.
4. Señalar en el texto los adjetivos y las expresiones que muestran la pobreza en la que viven los personajes.
5. El texto refleja, a su manera, la realidad social del momento en el que fue producido. Comparar esa imagen de la realidad con las escenas protagonizadas por los chicos de la calle que viven en las grandes ciudades actuales. ¿Qué semejanzas y qué diferencias encontrás?
6. En el Tratado Séptimo se ve a Lázaro convertido en un hombre. ¿Qué cambios se observan en él? Compararlo con el niño que era cuando vivía con el ciego.
7. ¿Cómo calificarías el final de la historia? Exponer tu opinión y sacar una conclusión.

Actividad 3

Realizar un cuadro comparando a los héroes y al antihéroe Lázaro.

Ilustración de
Carolina Marques





⚡ Actividad 4

Leer el siguiente cuento:

Las hamacas voladoras

Primer punto.

Movió la palanca y la gente empezó a girar. La cara de una chica. Un hombre gordo. Una vieja que con una mano se sujetaba el sombrero. Los demás, igual: aferrándose al borde de los asientos de madera. Los había mirado a todos, uno por uno, mientras le entregaban el boleto: alguno tenía una lapicera dorada, sobresaliente del bolsillito del saco, junto al pañuelo blanco; otro, una mancha en la camisa, junto a la corbata gastada; la vieja, una medalla con algún santo; acerca del gordo, no podía recordar si llevaba o no cadena; los ojos de la chica eran marrones y el pelo rubio, suelto. La primera vez que los miraba así. Todos se habrían despertado, esa mañana de domingo, pensando en la tarde, en el momento feliz de entrar al parque desplegando la sonrisa, la plata, de subir al tren fantasma, al látigo, a las hamacas voladoras. Él, en cambio, se había despertado pensando: hoy va a ser distinto. Tres días que lo pensaba, tres mañanas eludiendo la cara del viejo, haciéndole trampas: poner cara de miedo pero burlarse para adentro de esos ojos terribles, dominantes. Y ahora, como siempre, estaba ahí: con los dedos de la mano derecha doblados sobre la palanca de hierro. Dirigía —por primera vez sintió eso: que dirigía— ese remolino de caras que estaba envolviéndolo. Era necesario que la gente se acostumbrara de a poco al movimiento. Se lo había explicado el viejo, la primera vez que le permitió manejar eso que ellos llamaban la máquina. (Segundo punto, inconscientemente). Despacio, muy despacio, la palanca avanzaba sobre esa especie de semicírculo parecido a un engranaje: el trozo de cobre, el contacto, iba entrando sucesivamente en las ranuras. La máquina aumentaba su velocidad. Lo aprendió mucho tiempo después de encontrar al viejo. Él tenía la espalda amoldada a esos bancos curvos, las piernas acostumbradas a replegarse en los asientos, cuando los guardas lo dejaban dormir en los trenes en marcha. Aún se acordaba de muchas cosas: un policía haciéndolo bajar en Aristóbulo del Valle, preguntándole dónde vivía. Alguien, diciendo: la culpa la tienen los padres. Y él había descubierto que sí, que si papá no se hubiese muerto, si mamá. Después, al poco tiempo, otro agente avanzando hacia él, en Retiro. Y esa figura encogida, esa cara de viejo apareciendo de atrás, adelantándose al uniforme y tomándolo de un brazo. Vamos, apúrate que te llevan, había dicho el viejo. Él se dejaba arrastrar. Escapando de las comisarias de las preguntas, de esos patios traseros que había lavado tantas veces, entre los presos, o de esos zapatos que había lustrado cayéndose de sueño, entre las risas de los agentes. Las hamacas

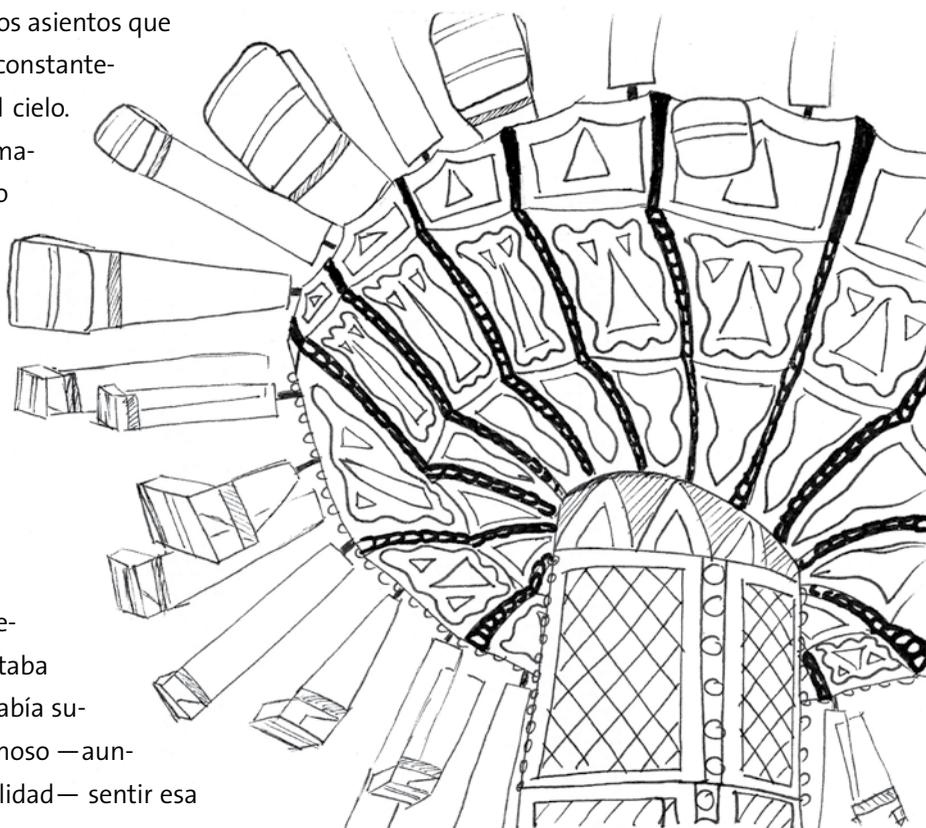


volaban bajo. Pero no tan bajo como deberían estar volando, pensó. Las cadenas cimbraban levemente. La chica parecía más feliz. El pelo de la vieja, libre de sombrero, ondulaba. Dentro de un rato va a flotar. El pibe que la seguía iba a tocarlo; la madre del pibe, atrás, iba a tocarlo a él. Todos despreocupados, contentos, ninguno había advertido nada: el movimiento brusco sacudiendo la máquina, al comenzar. Se acostumbraban lentamente —como explicaba siempre el viejo— a la altura, a la velocidad. Recordaba la cara del viejo (esa cara que los años iban gastando hacia adentro, ahuecándola como una roca, creándole nuevas aristas duras, brutales), y su voz diciendo: estúpido, entendés ahora, a ver, probá. Él probó: con una sensación de torpeza, de inseguridad en las manos. La palanca, demasiado separada, corrió casi todos los puntos de golpe: las hamacas, vacías, estaban allá arriba, girando a la máxima velocidad. Entonces el viejo hizo una mueca, una de las manos se apoyó en su cuello, la otra subió hasta él, golpeándolo.

Tercer golpe.

Lo dio con rabia. El viejo dio ese tercer golpe, y el cuarto, y los demás, con una rabia casi increíble. Pero yo sí debía creerla. Porque desde hace mucho tiempo esa rabia, esos golpes, eran reales, cotidianos, para él. Me ha pegado mucho, me ha pegado demasiadas veces. Desde la vez en que lo llevó al parque y le dijo: vos, por ahora, tenés que limpiar. Y él, con el trapo en la mano, pensaba: poder estar allá arriba, poder subir. Mientras limpiaba los engranajes, aceitaba las ruedas, arreglaba los asientos que la gente rompía. Las caras pasando constantemente, recortándose felices contra el cielo. Los boletos desplegándose en sus manos, durante unos segundos. El viejo en la boletería. Las manos blancas. Las manos grandes de los hombres oscuros o de los marineros. Los sombreros de las viejas. El pelo rubio y el rostro de las chicas, flotando. Dando vueltas. Vueltas. Poder estar allá arriba. Y recordaba esa mañana en que el viejo le había dicho: subí, vamos a probar cómo anda. Porque algo estaba roto y había que tener seguridad. Eso: seguridad. Me estaba usando para hacer las pruebas. Y él había subido. Después de tantos años era hermoso —aunque nunca supo decir qué era, en realidad— sentir esa

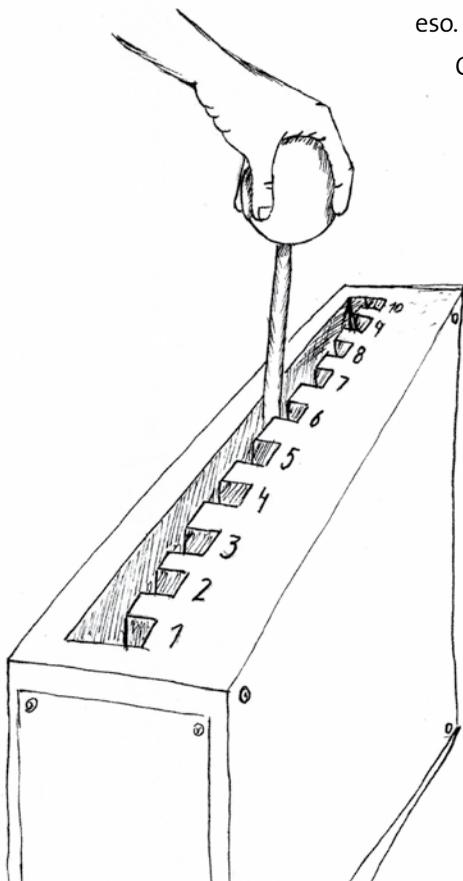
Ilustración de
Carolina Marques





detenida felicidad de estar subiendo. Se ajustó, lentamente, el cinturón. Acomodó las manos sobre la madera. Yo tenía diez años, o más. El viejo movió la palanca. Él movía la palanca para que subiera yo. La máquina arrancó. Las hamacas tomaron velocidad lentamente. Mucho más lentamente que ahora: en forma normal. Girar. Subir. Girar subir en un apuro envolvente hasta que el parque estuvo abajo. Primero —a pedazos, tratando de ver por entre los hierros de la montaña rusa, imaginando lo que ocultaban los edificios del parque— se preocupó de la Torre de los Ingleses, de los relojes de Retiro que pasaban hacia atrás en círculo, después la avenida y la plaza San Martín, y después la ciudad y después el puerto con los barcos que parecían navegar rápidamente mientras él daba vueltas, feliz, hasta que miró hacia abajo, hacia el parque, y lo vio desierto, largamente vacío, silencioso, sin rostros, sin luces, muerto mientras la velocidad decrecía (movió la palanca: arriba, la velocidad aumentaba) y él, al bajar, se encontraba con el viejo, con los trapos sucios que durante años iban a ser su único trabajo. Y hasta después de cumplir los quince años (aunque nunca supo exactamente su edad) siguió pensando lo mismo que había pensado aquella vez: cómo será de noche, cuando las luces y los rostros. Sobre todo desde aquella vez en que el viejo le dio la orden: Bueno, ahora tenés que manejar vos; yo voy afuera, a los boletos. Cada vez que ponía en marcha la máquina pensaba eso. Poder estar allá arriba, entre la gente, pensó. Cinco.

Ilustración de
Carolina Marques



Cinco veces había subido, a lo largo de todos esos años. Cada vez que se rompían las hamacas. Primero las arreglaba el viejo: él las probaba. Pero hace poco el viejo le dio las herramientas: vos tenés que arreglarlas, a ver cómo te portás. Y se fue. Durante toda la mañana trabajó, con esa pequeña molestia de la grasa; una costumbre, en sus manos. La palanca estaba desenganchada. Manejó los tornillos, mientras pensaba en el viejo. (El viejo en la boletería, la gente arriba volando; el viejo a la noche, haciéndole limpiar los asientos y las correas y la máquina. El viejo, después, en la picita, despertándolo temprano para que fuese a arreglar la máquina, cuando él hubiera querido permanecer ahí, dentro del sueño, en ese lugar donde la cara del viejo no era tan terrible y a veces ni siquiera existía.) Miró hacia arriba: los rostros. Un solo rostro circular y sonriente que lo rodeaba cada vez más rápido, una cara que ahora, al mover la palanca, cuando él pasara

al sexto punto

cambiaría de gesto, pensó mientras todos cambiaban de gesto; se mareaban, seguramente, porque ya las hamacas han salido de lo que antes era velocidad máxima, y nadie sabe que antes sólo al pensar diez —cuando la palanca, sobre los contactos, ya no podía avanzar más— las hamacas llegaban a la máxima velocidad. Todo va a ser distinto. Y



recordaba la escena: su sonrisa al terminar de probar las hamacas; el viejo, después, preguntando si ya andaban bien.

Ya vas a ver qué bien andan, pensó, y dijo que sí, que andaban muy bien. Su cuerpo tapaba la palanca mientras miraba cómo las hamacas, vacías, empezaban a funcionar. Ahora, está pensando lo mismo: Ya vas a ver qué bien andan. Ya van a ver. El gesto de la gente —aunque, en realidad, no podía verlo— no habría cambiado mucho. Ningún grito, hasta ahora. Trató de distinguir a la vieja, a la chica rubia, al gordo. Todo era un círculo veloz. Recién en el séptimo golpe iban a darse cuenta. Pero nadie iba a detenerlo. La palanca la tengo yo. Durante un instante sintió ese mismo placer de subir por primera vez a las hamacas. El silencio, como aquel día, era una cara aislante creciendo en sus oídos, más acá del círculo rápido de las hamacas que giraban a su alrededor. El viejo estaba en la boletería, ocupado en contar la plata, en atender a los que después pasaban a formar cola para la próxima vuelta. La próxima vuelta. Ninguno había advertido nada. Ellos están arriba, yo abajo: puedo decidir. Las caras unificándose; tapando, incluso, la del viejo, haciendo que esa cara esté ahí abajo, y gire, como si hubiese entendido algo, hacia él. Ese viejo bruto lo ha mirado como presintiendo algo. Ahora, avanza hacia las hamacas. Él sabe que la velocidad ha sobrepasado lo normal. Pero van a ir más arriba. Acércate viejo. Y la palanca saltó hacia el

séptimo punto

y la gente, el viejo, todos, pudieron oír el crujido no muy fuerte, pero perfectamente transmitido a través del poste central, hacia abajo, desde las cadenas. No había gritos, pero se empezaban a inquietar. El viejo avanzaba hacia él, enderezando justo al centro del amplio círculo, por la pieza, mientras él se acurrucaba y el viejo sacudía el cinturón. En ese lugar, muchas veces había subido los brazos, primero pidiendo perdón, inútilmente; después, atajándose los golpes, el movimiento de esas tiras de cuero traídas del parque, para arreglar. La hebilla estaba siempre para el lado de su cuerpo. El rostro del viejo, ahora, viniendo hacia las hamacas. La gente, sin gritar mucho todavía, arriba. La hebilla bajando sobre su cuerpo, abriendo surcos, subiendo llena de sangre para volver a bajar y subir girando allí arriba con sonidos secos, crujidos que bajaban y subían, giraba con el rostro de la chica rubia el pelo el tipo gordo de pronto asustado seguramente la mujer tratando de aferrar con una pirueta el sombrero que trataría de escaparse el viejo avanzando con la máquina de los boletos en la mano cerrada sobre la cinta de cuero que se balancea mientras él siente la palanca redondeada en su mano. Yo soy el que puede decidir ahora, viejo. Tu ruina, todo. Los de arriba ya no van a reírse porque cuando dé el

octavo golpe

las hamacas dan un salto, las cadenas giran casi horizontales y ahora sí, el miedo. Vos también tenés miedo, viejo. Estás por entender. El rostro del viejo era una



mueca terrible: ya no tengo miedo. El viejo decía que la máquina estaba descompuesta, que la parara. Y que después, en la pieza —eso creyó oírlo, como todo, entre ruido— iba a ver. Eso: en la pieza. La hebilla manchada de sangre bajando a desgarrarle la cara haciendo de su cara esa cosa horrible que había visto cada mañana, en el espejito de la pieza, viendo también la cara del viejo, atrás, más allá, del círculo. Y su mano, fuertemente apretada a la palanca se mueve hasta el noveno punto y siente saltar las hamacas. Sin mirar hacia arriba oye los gritos, confusamente perdidos. Después, ve la gente borroneada formando una sola cara, la del viejo, allá arriba, girando, amenazándolo mientras el viejo, abajo, quiere cruzar y no se anima. El silencio era algo más real, como una bruma que dejaba pasar los gritos, algún ruido, y a través de la cual veía amontonarse la gente, abajo, la gente que señalaba para arriba, mientras él sólo podía oír ese crujido creciente, ahora, ese jadeo del motor que estaba a punto de quebrarse, de reventar como van a reventar todos, como vas a reventar vos, viejo, y ya no vas a poder volver a pegarme, pensaba, mientras el viejo, entre la gente, encerraba la cabeza entre los brazos, grotesco, y gritaba. La cara del viejo volvía a estar allá arriba, gritando un grito enorme, girando, las cadenas se entrechocaban. Oyó un ruido más fuerte. Le pareció que un bulto oscuro cruzaba el aire. Los gritos crecieron también abajo, subieron, uniéndose a los de ese rostro único, al de ese maldito viejo que estaba arriba. La gente corría. Vio uniformes. Pensó: vengan. Gritó: vení, viejo de mierda, que no van a pararme. Gritó: vengan, gran puta. Gritó: Me queda, todavía, un punto más.

 Miguel Briante, **Las hamacas voladoras**. Buenos Aires, La Página editorial, s/f.

 **Autor: Miguel Briante**

Intertextualidad • Actividad 5

Luego de leer los fragmentos de *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades* y el cuento «Las hamacas voladoras» realizar un análisis comparativo de los dos textos y las circunstancias en que cada protagonista reacciona de acuerdo con la violencia recibida.



La parodia del héroe: el Quijote

EL CONCEPTO DE LA NOVELA MODERNA

A partir de la conquista de América, España —convertida en el reino más poderoso de Europa— vive un momento de esplendor. Pero, pronto, sobreviene la crisis política y económica. Sin embargo, en el campo de las artes, el país se ha transformado en un verdadero centro cultural. En este centro, nace la obra que cambiará el rumbo de la literatura: *El ingenioso hidalgo don Quijote de La Mancha*, del escritor Miguel de Cervantes Saavedra. Este autor supo reflejar, en su obra, la angustia y la inestabilidad del hombre del siglo XVII. Se verá cómo España pasa del Renacimiento al Barroco y cómo se desarrolla, entre ambos, el Manierismo. Formado en este último e influido por el Renacimiento, Cervantes da claros toques barrocos a su obra cumbre. Su protagonista no sólo puede verse como una imagen burlesca del viejo caballero andante, sino como un verdadero héroe que marca el camino de la ficción moderna.



Miguel de Cervantes Saavedra
Escritor español
1547-1616

⚡ Actividad 6

1. Buscar datos y realizar un cuadro con las características, los artistas y obras más destacadas del Barroco, Manierismo y Renacimiento.
2. Para comprender más el texto, leer el siguiente fragmento sobre el Barroco.

EL BARROCO

El rasgo que suele definir, en forma más acertada, al movimiento barroco es la lucha de contrarios. La oposición de elementos genera una tensión en la obra que la aleja totalmente de la armonía y del equilibrio renacentistas. No es casual que el juego de opuestos constituya un rasgo casi definitorio, pues refleja las inquietudes existenciales por las que atravesaba el hombre del siglo XVII.

Los contrastes más utilizados en las obras barrocas son: vida-muerte; humano-divino; sueño-realidad; ilusión-desengaño; luz-sombra (en términos pictóricos); verdad-mentira; eternidad-temporalidad. En el Quijote, por



ejemplo, la antítesis se presenta ya desde la famosa pareja de los protagonistas. Allí se destacan, también, otras contraposiciones: valentía-cobardía y espiritualidad-materialidad. Asimismo, es precisamente el carácter vacilante de estos personajes lo que les confiere una mayor humanidad.

El Barroco es también arte de lo artificial, pues coloca las ideas del arte por encima de la naturaleza que trata de embellecer, contrariamente a la simple imitación renacentista. Este efecto se logra por medio de la estilización, gracias al uso de recursos, como el hipérbaton, las metáforas, el color y la abundancia de figuras mitológicas.

No obstante, así como, por un lado, se embellece la naturaleza; por otro, el arte representa también lo feo y lo grotesco (introducidos ya con el manierismo), aspectos relacionados con la visión realista de la vida en la que conviven lo bello y lo monstruoso.

Así, por ejemplo, el pintor Diego Velázquez incluyó, en *Las meninas*, a una sirvienta enana junto a la princesa; y Cervantes ubicó, en el *Quijote*, personajes femeninos muy bonitos junto a otros que sobresalen por su vulgaridad y tosquedad.

SIGLO DE ORO

¿Por qué a una época tan negativa se la conoce con el nombre de Siglo de Oro? Algunos estudiosos afirman que toda sociedad que transita por una profunda crisis de valores la canaliza mediante la expresión artística. En este período, surgieron músicos con el talento de Vivaldi; pintores, como Rubens, José de Ribera, Zurbarán, Diego Velázquez, Rembrandt, Esteban Murillo, Caravaggio; escultores, como Bernini; arquitectos, como Pedro de Ribera.

Con respecto a las Letras, el reinado de Felipe II y, sobre todo, el de Felipe III representaron el momento más brillante de la cultura literaria española, período que se extendió aún bajo el mandato de Felipe IV —hijo de Felipe III—, quien ascendió al trono español en 1621.

En estos tiempos, brillaron las «plumas» de Miguel de Cervantes, Luis de Góngora, Francisco de Quevedo; se representó el mejor teatro de Lope de Vega, ya famoso desde el reinado de Felipe II, y, como culminación, se vieron las obras de Calderón de la Barca.

Todos, además, expresaron continuamente el sentimiento de desengaño, insatisfacción y hastío, que le dio a su arte un evidente tono pesimista. Este tono se observa en el tratamiento del tema de la muerte, del paso irremediable del tiempo y de la angustia de la vida perdida.



⚡ Actividad 7

Leer los siguientes fragmentos:

El ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha

■ Capítulo 1: Que trata de la condición y ejercicio del famoso hidalgo don Quijote de la Mancha

En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor. Una olla de algo más vaca que **carnero**¹, salpicón las más noches, duelos y quebrantos los sábados, lentejas los viernes, algún palomino de añadidura los domingos consumían las tres partes de su hacienda. El resto de ella concluían sayo de velarte, calzas de velludo para las fiestas, con sus pantuflos de lo mismo, y los días de entresemana se honraba con su vellorí de lo más fino. Tenía en su casa una ama que pasaba de los cuarenta, y una sobrina que no llegaba a los veinte, y un mozo de campo y plaza, que así ensillaba el rocín como tomaba la podadera. Frisaba la edad de nuestro hidalgo con los cincuenta años, era de complexión recia, seco de carnes, enjuto de rostro, gran madrugador y amigo de la caza. Quieren decir que tenía el sobrenombre de Quijada, o Quesada, que en esto hay alguna diferencia en los autores que de este caso escriben; aunque, por conjeturas verosímiles, se deja entender que se llamaba **Quejana**². Pero esto importa poco a nuestro cuento; basta que en la narración de él no se salga un punto de la verdad.

Es, pues, de saber que este sobredicho hidalgo, los ratos que estaba ocioso, que eran los más del año, se daba a leer libros de caballerías, con tanta afición y gusto, que olvidó casi de todo punto el ejercicio de la caza, y aun la administración de su hacienda, y llegó a tanto su curiosidad y desatino en esto, que vendió muchas ha-negas de tierra de sembradura para comprar libros de caballerías en que leer, y así, llevó a su casa todos cuantos pudo haber dellos; y de todos, ningunos le parecían tan bien como los que compuso el famoso Feliciano da Silva, porque la claridad de su prosa y aquellas intrincadas razones suyas le parecían de perlas, y más cuando llegaba a leer aquellos requiebros y cartas de desafíos, donde en muchas partes hallaba escrito: La razón de la sinrazón que a mi razón se hace, de tal manera mi razón enflaquece, que con razón me quejo de la vuestra fermosura.

Y también cuando leía... los altos cielos que de vuestra divinidad divinamente con las estrellas os fortifican, y os hacen merecedora del merecimiento que merece la vuestra grandeza.

[1] La carne de vaca: era más barata que la de carnero, con lo que el narrador da a entender que don Quijote no tenía una posición holgada.

[2] El nombre Quijote es humorístico, pues mantiene la raíz del apellido (Quesada, Quijada o Quijano, según aparece a lo largo de la novela) y lo desfigura con el sufijo —ote que, en castellano, tiene un matiz despectivo. Quijote es también el nombre de una pieza de la armadura defensiva que cubre el muslo. Asimismo, pudo influir el nombre del caballero Lanzarote del Lago, correspondiente a las novelas del ciclo del rey Arturo.



[3] El libro de caballería *Don Belianís de Gracia* (1547) es de Jerónimo de Fernández. En la primera mitad del texto, el héroe recibía ciento y una heridas graves.

[4] La Universidad de Sigüenza era considerada menor y se dudaba de los conocimientos de sus egresados.

[5] Palmerín, Amadís de Gaula, su hermano Galaor y el Caballero del Febo son héroes fabulosos de libros de caballerías que estaban de moda.

Con estas razones perdía el pobre caballero el juicio, y desvelábase por entenderlas y desentrañarles el sentido, que no se lo sacara ni las entendiera el mismo Aristóteles, si resucitara para sólo ello. No estaba muy bien con las heridas que **don Belianis**³ daba y recibía, porque se imaginaba que por grandes maestros que le hubiesen curado, no dejaría de tener el rostro y todo el cuerpo lleno de cicatrices y señales. Pero, con todo, alababa en su autor aquel acabar su libro con la promesa de aquella inacabable aventura, y muchas veces le vino deseo de tomar la pluma y darle fin al pie de la letra, como allí se promete; y sin duda alguna lo hiciera, y aun saliera con ello, si otros mayores y continuos pensamientos no se lo estorbaran. Tuvo muchas veces competencia con el cura de su lugar —que era hombre docto, graduado en **Sigüenza**⁴— sobre cuál había sido mejor caballero: Palmerín de Inglaterra o **Amadís de Gaula**⁵; mas maese Nicolás, barbero del mismo pueblo, decía que ninguno legaba al Caballero del Febo, y que si alguno se le podía comparar, era don Galaor, hermano de Amadís de Gaula, porque tenía muy acomodada condición para todo; que no era caballero melindroso, ni tan llorón como su hermano, y que en lo de la valentía no le iba en zaga.

En resolución, él se enfrascó tanto en su lectura, que se le pasaban las noches leyendo de claro en claro, y los días de turbio en turbio; y así, del poco dormir y del mucho leer, se le secó el cerebro, de manera que vino a perder el juicio. Lléndosele la fantasía de todo aquello que leía en los libros, así de encantamientos como de pendencias, batallas, desafíos, heridas, requiebros, amores, tormentas y disparates imposibles y asentósele de tal modo en la imaginación que era verdad toda aquella máquina de aquellas sonadas soñadas invenciones que leía, que para él no había otra historia más cierta en el mundo. [...]

En efecto, rematado ya su juicio, vino a dar en el más extraño pensamiento que jamás dio loco en el mundo; y fue que le pareció conveniente y necesario, así para el aumento de su honra como para el servicio de su república, hacerse caballero andante, e irse por todo el mundo con sus armas y caballo a buscar las aventuras y a ejercitarse en todo aquello que él había leído que los caballeros andantes se ejercitaban, deshaciendo todo género de agravio, y poniéndose en ocasiones y peligros donde, acabándolos, cobrase eterno nombre y fama. Imaginábase el pobre ya coronado por el valor de su brazo, por lo menos, del imperio de Trapisonda, y así, con estos tan agradables pensamientos, llevado del extraño gusto que en ellos sentía, se dio prisa a poner en efecto lo que deseaba. Y lo primero que hizo fue limpiar unas armas que habían sido de sus bisabuelos, que, tomadas de orín y llenas de mohos, luengos siglos había que estaban puestas y olvidadas en un rincón. [...]

Fue luego a ver su rocín, y, aunque tenía más cuartos que un real y más tachas que el caballo de Gonela, que «*tantum pellis et ossa fuit*», [*era todo piel y huesos*] le pareció que ni el Bucéfalo de Alejandro ni Babieca el del Cid con él se igualaban.



Cuatro días se le pasaron en imaginar qué nombre le pondría; porque, según se decía él a sí mismo, no era razón que caballo de caballero tan famoso, y tan bueno él por sí, estuviese sin nombre conocido; y así, procuraba acomodarse de manera que declarase quien había sido, antes que fuese de caballero andante, y lo que era entonces; pues estaba muy puesto en razón que, mudando su señor estado, mudase él también el nombre, y le cobrase famoso y de estruendo, como convenía a la nueva orden y al nuevo ejercicio que ya profesaba. Y así, después de muchos nombres que formó, borró y quitó, añadió, deshizo y tornó a hacer en su memoria e imaginación, al fin le vino a llamar Rocinante: nombre, a su parecer, alto, sonoro y significativo de lo que había sido cuando fue rocín, antes de lo que ahora era, que era antes y primero de todos los rocines del mundo.

Puesto nombre, y tan a su gusto, a su caballo, quiso ponérsele a sí mismo, y en este pensamiento duró otros ocho días, y al cabo se vino a llamar don Quijote; de donde, como queda dicho, tomaron ocasión los autores de esta tan verdadera historia que, sin duda, se debía de llamar Quijada, y no Quesada, como otros quisieron decir. Pero, acordándose que el valeroso Amadis no sólo se había contentado con llamarse Amadis a secas, sino que añadió el nombre de su reino y patria, por hacerla famosa, y se llamó Amadis de Gaula, así quiso, como buen caballero, añadir al suyo el nombre de la suya y llamarse don Quijote de la Mancha, con que, a su parecer, declaraba muy al vivo su linaje y patria, y la honraba con tomar el sobrenombre de ella.

Limpias, pues, sus armas, hecho del morrión celada, puesto nombre a su rocín y confirmándose a sí mismo, se dio a entender que no le faltaba otra cosa sino buscar una dama de quien enamorarse; porque el caballero andante sin amores era árbol sin hojas y sin fruto, y cuerpo sin alma. Decíase él:

—Si yo, por malos de mis pecados, o por mi buena suerte me encuentro por ahí con algún gigante, como de ordinario les acontece a los caballeros andantes, y le derribo de un encuentro, o le parto por mitad del cuerpo, o, finalmente, le venzo y le rindo,

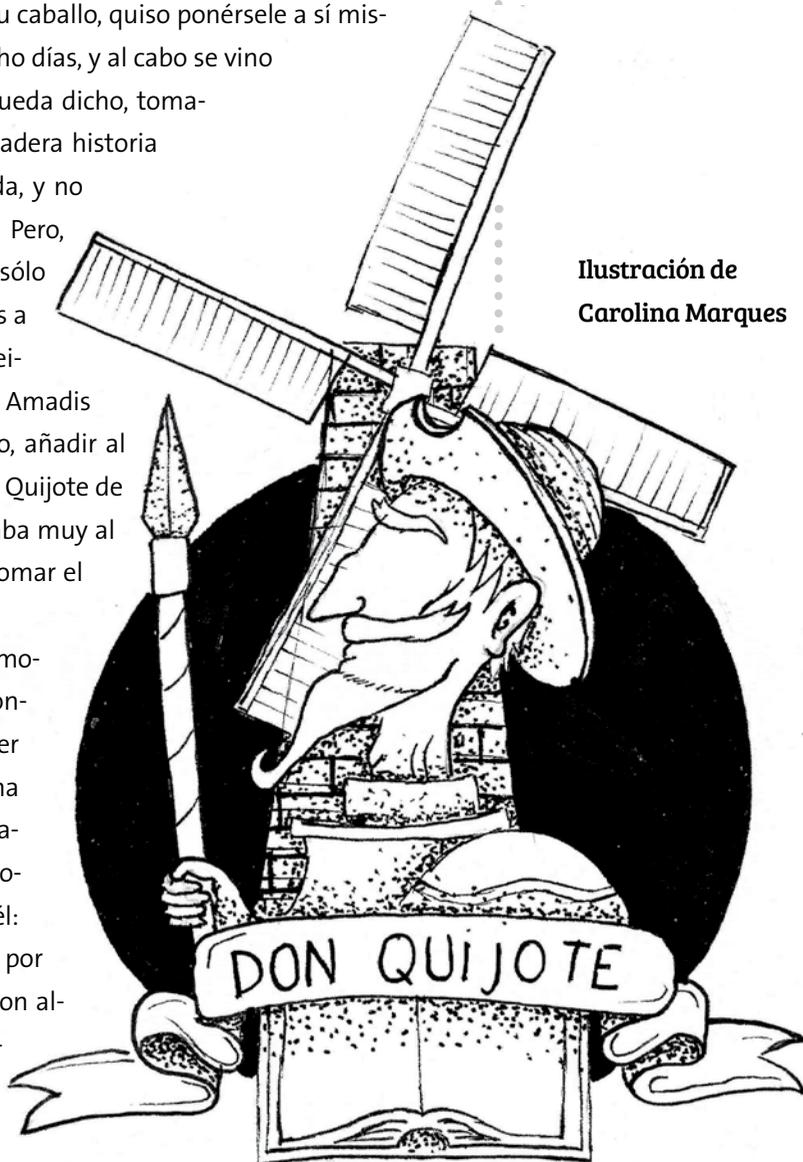


Ilustración de
Carolina Marques



¿no será bien tener a quien enviarle presentado y que entre y se hincue de rodillas ante mi dulce señora, y diga con voz humilde y rendido: «Yo, señora, soy el gigante Caraculiambro, señor de la ínsula Malindrania, a quien venció en singular batalla el jamás como se debe alabado caballero don Quijote de la Mancha, el cual me mandó que me presentase ante vuestra merced, para que la vuestra grandeza disponga de mi a su talante.

—Oh, cómo se holgó nuestro buen caballero cuando hubo hecho este discurso, y más cuando halló a quien dar nombre de su dama! Y fue, a lo que se cree, que en un lugar cerca del suyo había una moza labradora de muy buen parecer, de quien él un tiempo anduvo enamorado, aunque, según se entiende, ella jamás lo supo, ni le dio cata de ello. Llamábase Aldonza Lorenzo y a ésta le pareció ser bien darle título de señora de sus pensamientos; y, buscándole nombre que no desdijese mucho del suyo, y que tirase y se encaminase al de princesa y gran señora, vino a llamarla «Dulcinea del Toboso», porque era natural del Toboso; nombre, a su parecer, mágico y peregrino y significativo, como todos los demás que a él y a sus cosas había puesto.

■ Capítulo 3. Donde se cuenta la graciosa manera que tuvo don Quijote en armarse caballero

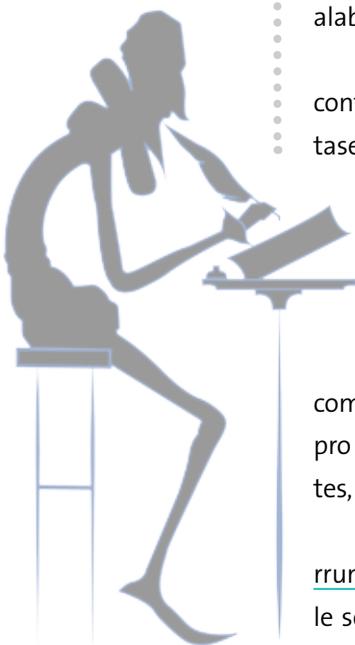
Y así, fatigado de este pensamiento, abrevió su venteril y limitada cena; la cual acabada, llamó al ventero, y, encerrándose con él en la caballeriza, se hincó de rodillas ante él diciéndole. No me levantaré jamás de donde estoy, valeroso caballero, fasta que la vuestra cortesía me otorgue un don que pedirle quiero, el cual redundará en alabanza vuestra y en pro del género humano.

El ventero, que vio a su huésped a sus pies y oyó semejantes razones, estaba confuso mirándole, sin saber qué hacerse ni decirle, y porfiaba con él que se levantara, y jamás quiso, hasta que le hubo de decir que él le otorgaba el don que le pedía.

—No esperaba yo menos de la gran magnificencia vuestra, señor mío —respondió don Quijote— y así, os digo que el don que os he pedido, y de vuestra liberalidad me ha sido otorgado, es que mañana en aquel día me habéis de armar caballero, y esta noche en la capilla de este vuestro castillo velaré las armas, y mañana, como tengo dicho, se cumplirá lo que tanto deseo, para poder, como se debe, ir por todas las cuatro partes del mundo buscando las aventuras, en pro de los menesterosos, como está a cargo de la caballería y de caballeros andantes, como yo soy, cuyo deseo a semejantes fazañas es inclinado.

El ventero, que como está dicho, era un poco socarrón y ya tenía algunos barrruntos de la falta de juicio de su huésped, acabó de creerlo cuando acabó de oírle semejantes razones por tener qué reír aquella noche, determinó de seguirle el humor; y así le dijo que andaba muy acertado en lo que deseaba y pedía, y que

Ilustración de
Daira Granata





tal presupuesto era propio y natural de los caballeros tan principales como él parecía y como su gallarda presencia mostraba; y que él, ansimismo, en los años de su mocedad, se había dado a aquel honroso ejercicio, andando por diversas partes del mundo buscando sus aventuras. [...]

Dijole también que en aquel su castillo no había capilla alguna donde poder velar las armas, porque estaba derribada para hacerla de nuevo; pero que, en caso de necesidad, él sabía que se podían velar dondequiera, y que aquella noche las podría velar en un patio del castillo; que a la mañana siendo Dios servido, se harían las debidas ceremonias, de manera que él quedase armado caballero, y tan caballero que no pudiese ser más en el mundo. Preguntóle si traía dineros; respondió don Quijote que no traía blanca, porque él nunca había leído en las historias de los caballeros andantes que ninguno los hubiese traído. A esto dijo el ventero que se engañaba; que, puesto caso que en las historias no se escribía, por haberles parecido a los autores de ellas que no era menester escribir una cosa tan clara y tan necesaria de traerse como eran dineros y camisas limpias, no por eso se había de creer que no los trujeron, y así, tuviese por cierto y averiguado que todos los caballeros andantes, de que tantos libros están llenos y atestados, llevaban bien herradas las bolsas, por lo que pudiese sucederles; y que asimismo llevaban camisas y una arqueta pequeña llena de ungüentos para curar las heridas que recibían, porque no todas veces en los campos y desiertos donde se combatían y salían heridos había quien los curase, si ya no era que tenían algún sabio encantador por amigo, que luego los socorría, trayendo por el aire, en alguna nube, alguna doncella o enano con alguna redoma de agua de tal virtud que, en gustando alguna gota de ella, luego al punto quedaban sanos de sus llagas y heridas, como si mal alguno hubiesen tenido. [...]

Prometióle don Quijote de hacer lo que se le aconsejaba con toda puntualidad; y así, se dio luego orden como velase las armas en un corral grande que a un lado de la venta estaba; y recogiénolas don Quijote todas, las puso sobre una pila que junto a un pozo estaba, y embrazando su adarga, asió de su lanza y con gentil continente se comenzó a pasear delante de la pila, y cuando comenzó el paseo comenzaba a cerrar la noche.

Contó el ventero a todos cuantos estaban en la venta la locura de su huésped, la vela de las armas y la armazón de caballería que esperaba. Admiráronse de tan extraño género de locura y fuéronse a mirar desde lejos, y vieron que, con sosegado ademán, unas veces se paseaba; otras, arrimado a su lanza, ponía los ojos en las armas, sin quitarlos por un buen espacio de ellas. Acabo de cerrar la noche, pero con tanta claridad de la luna, que podía competir con el que se la prestaba, de manera que cuanto el novel caballero hacía era bien visto de todos. Antojósele en esto a uno de los arrieros que estaban en la venta ir a dar agua a su recua, y fue menester quitar



las armas de don Quijote, que estaban sobre la pila; el cual, viéndole llegar, en voz alta le dijo:

—Oh tú, quienquiera que seas, atrevido caballero, que llegas a tocar las armas del más valeroso andante que jamás se ciñó espada, mira lo que haces y no las toques, si no quieres dejar la vida en pago de tu atrevimiento.

No se curó el arriero de estas razones —y fuera mejor que se curara, porque fuera curarse en salud—; antes, trabando de las correas las arrojó gran trecho de sí. Lo cual visto por don Quijote, alzó los ojos al cielo, y, puesto el pensamiento a lo que pareció en su señora Dulcinea, dijo:

—Acorredme, señora mía, en esta primera afrenta que a este vuestro avasallado pecho se le ofrece; no me desfallezca en este primero trance vuestro favor y amparo.

Y, diciendo estas y otras semejantes razones, soltando la adarga, alzó la lanza a dos manos y dio con ella tan gran golpe al arriero en la cabeza, que le derribó en el suelo, tan maltrecho que, si segundara con otro, no tuviera necesidad de maestro que le curara. Hecho esto, recogió sus armas y tornó a pasearse con el mismo reposo que primero. Desde allí a poco, sin saberse lo que había pasado —porque aún estaba aturcido el arriero—, llegó otro con la misma intención de dar agua a sus mulos; y, llegando a quitar las armas para desembarazar la pila, sin hablar don Quijote palabra y sin pedir favor a nadie, soltó otra vez la adarga y alzó otra vez la lanza, y, sin hacerla pedazos, hizo más de tres la cabeza del segundo arriero, porque se la abrió por cuatro. Al ruido acudió toda la gente de la venta, y entre ellos el ventero. Viendo esto don Quijote, embrazó su adarga, y, puesta mano a su espada, dijo:

—¡Oh señora de la fermosura, esfuerzo y vigor del debilitado corazón mío! Ahora es tiempo que vuelvas los ojos de tu grandeza a este tu cautivo caballero, que tamaña aventura está atendiendo.

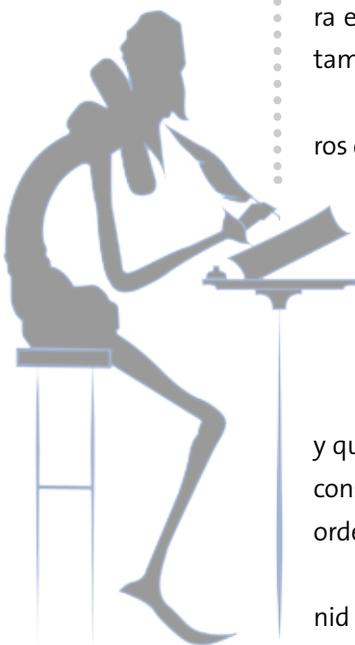
Con esto cobró, a su parecer, tanto ánimo, que si le acometieran todos los arrieros del mundo, no volviera el pie atrás.

Los compañeros de los heridos, que tales los vieron, comenzaron desde lejos a llover piedras sobre don Quijote, el cual, lo mejor que podía, se reparaba con su adarga, y no se osaba apartar de la pila por no desamparar las armas. El ventero daba voces que le dejaran, porque ya les había dicho como era loco, y que por loco se libraría, aunque los matase a todos.

También don Quijote las daba, mayores, llamándolos de alevosos y traidores, y que el señor del castillo era un follón y mal nacido caballero, pues de tal manera consentía que se trataran los andantes caballeros; y que si él hubiera recibido la orden de caballería, que él le diera a entender su alevosía:

—Pero de vosotros, soez y baja canalla, no hago caso alguno: tirad, llegad, venid y ofendedme en cuanto pudiéredes, que vosotros veréis el pago que lleváis de vuestra sandez y demasía.

Ilustración de Daira Granata





Decía esto con tanto brío y denuedo, que infundió un terrible temor en los que le acometían; y, así por esto como por las persuasiones del ventero, le dejaron de tirar, y él dejó retirar a los heridos y tornó a la vela de sus armas con la misma quietud y sosiego que primero. No le parecieron bien al ventero las burlas de su huésped, y determinó abreviar y darle la negra orden de caballería luego, antes que otra desgracia sucediese. Y así, llegándose a él, se disculpó de la insolencia que aquella gente baja con él había usado, sin que él supiese cosa alguna; pero que bien castigados quedaban de su atrevimiento. Dijole, como ya le había dicho, que en aquel castillo no había capilla, y para lo que restaba de hacer tampoco era necesaria; que todo el toque de quedar armado caballero consistía en la pescozada y en el espaldarazo, según él tenía noticia del ceremonial de la orden, y que aquello en mitad de un campo se podía hacer, y que ya había cumplido con lo que tocaba al velar de las armas, que con solas dos horas de vela se cumplía, cuanto más, que él había estado más de cuatro. Todo se lo creyó don Quijote, y dijo que él estaba allí pronto para obedecerle, y que concluyese con la mayor brevedad que pudiese; porque si fuese otra vez acometido y se viese armado caballero, no pensaba dejar persona viva en el castillo, excepto aquellas que él le mandase, a quien por su respeto dejaría.

Advertido y medroso de esto el castellano, trajo luego un libro donde asentaba la paja y cebada que daba a los arrieros, y con un cabo de vela que le traía un muchacho, y con las dos ya dichas doncellas, se vino adonde don Quijote estaba, al cual mandó hincar de rodillas; y, leyendo en su manual — como que decía alguna devota oración —, en mitad de la leyenda alzó la mano y dióle sobre el cuello un buen golpe, y tras él, con su misma espada, un gentil espaldazaro siempre murmurando entre dientes, como que rezaba. Hecho esto, mando a una de aquellas damas que le ciñese la espada, la cual lo hizo con mucha desenvoltura y discreción, porque no fue menester poca, para no reventar de risa a cada punto de las ceremonias; pero las proezas que ya habían visto del novel caballero les tenía la risa a raya. Al ceñirle la espada, dijo la buena señora:

— Dios haga a vuestra merced muy venturoso caballero y le dé ventura en lides.

Don Quijote le preguntó cómo se llamaba, porque él supiese de allí adelante a quién quedaba obligado por la merced recibida; porque pensaba darle alguna parte de la honra que alcanzase por el valor de su brazo. Ella respondió con mucha humildad que se llamaba la Tolosa, y que era hija de un remendón natural de Toledo que vivía a las tendillas de Sancho Bienaya, y que dondequiera que ella estuviese le serviría y le tendría por señor. Don Quijote le replicó que, por su amor, le hiciese merced que de allí adelante se pusiese don y se llamase doña Tolosa. Ella se lo prometió, y la otra le calzó la espuela, con la cual le pasó casi el mismo coloquio que con la de la espada: preguntóle su nombre, y dijo que se llamaba la Molinera, y que era hija



[6] En la ceremonia de ordenamiento de los caballeros andantes, el padrino le daba un golpe en la nuca-la pescozada-al aspirante y, luego, lo golpeaba en la espalda-el espaldarazo-. Acto seguido, las damas presentes le calzaban las espuelas y le ceñían la espada.

de un honrado molinero de Antequera; a la cual también rogó don Quijote que se pusiese don y se llamase doña Molinera, ofreciéndole nuevos servicios y mercedes.

Hechas, pues, de galope y aprisa las hasta allí nunca vistas ceremonias, no vio la hora don Quijote de verse a caballo y salir buscando las aventuras; y, ensillando luego a Rocinante, subió en él, y, abrazando a su huésped, le dijo cosas tan estrañas, agradeciéndole la merced de haberle armado caballero, que no es posible acertar a referirlas⁶. El ventero por verle ya fuera de la venta, con no menos retóricas, aunque con más breves palabras, respondió a las suyas, y, sin pedirle la costa de la posada, le dejó ir a la buen hora.

[Luego de vivir algunas aventuras, Don Quijote se encuentra con Sancho Panza, quien se convierte en su escudero y lo acompaña en los siguientes capítulos]

✍️ **Autor: Miguel de Cervantes Saavedra**

Vocabulario

- **Adarga:** escudo.
- **Astillero:** percha en la que se exponían las lanzas, en un sitio visible de la casa.
- **Barruntos:** conjeturas.
- **Bucéfalo:** caballo de Alejandro Magno (356-323 a.C.), rey de Macedonia y conquistador de Persia.
- **De estruendo:** pomposo.
- **Duelos y quebrantos:** tortillas de huevos con pedazos de tocino frito.
- **En mitad de la leyenda:** en mitad de la lectura.
- **Follón:** fanfarrón.
- **Hidalgo:** persona de clase noble y distinguida.
- **Holgar:** alegrarse.
- **Ínsula:** latinismo de «isla».
- **Más cuartos que un real:** juego de palabras con dos acepciones de cuartos: moneda de poco valor y ciertas aberturas que produce una enfermedad en los cascos de los caballos.
- **No se curó:** no se preocupó.
- **Orín:** óxido rojizo que se forma sobre la superficie de los objetos de hierro.
- **Peregrino:** en este caso significa extraño, especial, raro o pocas veces oído.
- **Pila:** recipiente grande donde se echa agua para varios usos.
- **Rocín:** caballo de mala traza y de poca alzada.
- **Velar las armas:** rito de los caballeros andantes que consistía en pasar en vela, custodiándolas, la noche anterior a ser armados caballeros.
- **Velarte:** paño de abrigo, negro o azul.
- **Velludo:** un tipo de terciopelo.



⚡ Actividad 8

1. Enunciar las características de don Quijote e ilustrarlas con citas textuales. ¿Qué función cumple en la ficción la locura del personaje?
2. ¿Qué es una parodia? ¿Qué aspectos del caballero andante se parodian? ¿Cuál era el ideal caballeresco que proponían las novelas de caballería?
3. ¿Cuál es la actitud del ventero con respecto a la locura de Quijote?
4. ¿Quiénes continúan con su locura en la venta?
5. Describir qué sucede con los que no comprenden que don Quijote está velando sus armas.
6. ¿En qué consistía armarse caballero?
7. ¿Cómo llama a su caballo Quijote y a qué dama dedicará sus hazañas?

LA LOCURA CREADORA DE DON QUIJOTE

El Quijote inaugura la novelística moderna y encierra la síntesis del barroquismo como visión del mundo en su real complejidad de relaciones y de la conciencia del hombre como el lugar donde el bien y el mal, la practicidad y el idealismo, lo sublime y lo ridículo se enfrentan y concilian una y otra vez. Es considerada la primera novela moderna por dos razones:

1. Representa dinámicamente las luchas interiores del hombre a través de hechos exteriores
2. La profundidad psicológica de sus personajes que crecen o se modifican internamente a medida que el tiempo del relato avanza.

Pero por sobre todo, la visión moderna radica en el tratamiento del tema heroico: el héroe ya no es un modelo a imitar, fundador de valores en los que el pueblo se identifica, sino el hombre falible, de existencia mediocre, pero impulsado por el deseo de recuperar los valores que ya no se respetan: el coraje, la lealtad, el honor, la justicia. En cada aventura fracasada de Don Quijote estos valores salen cada vez más lúcidos, más intactos, porque lo que realmente es difícil de alcanzar es lo que vale la pena.

Según su apariencia, Don Quijote es un antihéroe, pero en realidad es un héroe nacional, en él el pueblo español puede reconocerse como lo que quiso ser. La situación semejante de otros hombres de otros pueblos, hacen que también puedan reconocerse en su aventura.

Siendo Don Quijote el aspecto idealista y soñador del hombre, Sancho habrá de simbolizar la tendencia a lo práctico que también anida en todos



los hombres. Lejos de pensar que estas dos tendencias son antagónicas, la novela ofrece la posibilidad de integrarlas: a medida que los capítulos se suceden, Sancho va remontando el vuelo soñador de su amo, y éste, a su vez, va mostrando su cordura.

Toda la novela es una alabanza de la literatura como ejercicio beneficioso de la imaginación, y la imaginación es cualidad esencial de la gente inteligente: en una venta se leen novelas para entretener a los huéspedes, el cura y el barbero examinan la biblioteca de don Quijote y basados preferentemente en el estilo, condenan al fuego o guardan las novelas caballerescas y pastoriles, abundan las conversaciones sobre literatura, y lo más genial, todos los personajes de la segunda parte han leído la primera parte de la obra conocen a don Quijote y a Sancho como entes literarios, se plantean la cuestión de si el autor los habrá retratado con veracidad, y se critica la segunda parte apócrifa publicada por Avellaneda.

En la primera parte, la imaginación de don Quijote modifica la realidad, en la segunda, la realidad es dada vuelta por otros para mostrársela a don Quijote de acuerdo con lo que espera su fantasía.

- 💡 Para don Quijote la imaginación es el móvil que lo hace vivir, por eso cuando recobra la razón, muere. La locura de don Quijote no lo convierte en un ser disparatado y sólo se expresa en el tema de caballerías.
- 💡 Todos los personajes se expresan según su nivel de educación, salvo don Quijote, que utiliza un lenguaje literario, arcaico. Sancho en cambio se expresa mediante refranes y con una sintaxis digresiva, pero en alguna oportunidad, también puede discurrir con elegancia.
- 💡 La novela está estructurada en tres salidas. Las dos primeras ocupan la primera parte:
 - Primero don Quijote sale solo. La segunda vez lo hace con Sancho.
 - Toda la segunda parte abarca la tercera salida.
 - El argumento de la novela transmite circularidad.

Salida --> Aventuras --> Regreso

⚡ Actividad 9

1. Leer en una versión impresa o digital los capítulos VIII, IX Y XXV de la primera parte (1605) y los capítulos XLV, LXXIV de la segunda parte (1615).
2. Escribir una lista con las acciones principales de cada uno.
3. ¿Qué significa «luchar contra los molinos de viento»? Escribir un texto argumentativo.



MÁS PARA LEER



El ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha

Instituto Cervantes
Centro Virtual
Cervantes

<https://tinyurl.com/yc7hjdvp>





Unidad III

El héroe romántico y el héroe realista

Al iniciarse el siglo XIX, en Europa, se consolida la burguesía como clase social, se producen grandes avances científicos y tecnológicos, nace el proletariado urbano y surge la expresión de la nacionalidad. En el terreno del arte, se impone el nacionalismo de los iluministas. Pero, se caracterizó por una serie de transformaciones sociales que tuvieron consecuencias tanto en el orden político como social.

La Revolución francesa producida en 1789, ascendió al poder a la burguesía, lo que originó una redistribución del poder que estaba en manos de la nobleza. Los progresos científicos y tecnológicos permitieron la producción a gran escala y el deseo de expansión de los Estados más ricos, transformó la organización de las comunidades. Pero, mientras la nueva clase social emergente, se consolidaba y enriquecía, surgía de manera paralela, otra clase social: el proletariado, integrado por obreros que estaban sin leyes que protegieran su trabajo y con jornadas laborales agobiantes, de las que no eran excluidos ni siquiera los niños.

Durante la primera mitad del siglo XIX, surgieron dos corrientes que tuvieron influencia decisiva en la historia de la literatura y del arte, y que se oponían de manera terminante a los principios clásicos. Estos movimientos fueron el **Romanticismo** y el **Realismo**, cada uno de los cuales tiene características particulares y una raíz común, ya que ambos poseen una vinculación estrecha con el origen de la burguesía como clase social dominante. Los dos movimientos reivindican, a su manera, los valores del hombre que adquiere dignidad humana a través de una búsqueda personal.

La dimensión heroica del hombre, por lo tanto, ha sufrido un desplazamiento: ya no se encuentra en la dignidad abstracta de los héroes clásicos, sino en las individualidades de las personas comunes. De este modo, tanto los sentimientos gozosos, como el amor, hasta los padecimientos de las clases pobres adquirieron un carácter trascendente.



EL ROMANTICISMO

El **Romanticismo** se difundió por casi toda Europa. Su epicentro, sin embargo, estuvo en Alemania y en Inglaterra. El movimiento *Sturm und Drang* (Tormenta e ímpetu) nucleó a los jóvenes románticos de diferentes regiones de Alemania en torno a la figura de Johann Wolfgang Goethe (1749-1832). Estos jóvenes defendían los derechos del corazón y del sentimiento en contra de los rígidos imperativos de la razón y alertaron contra uno de los peligros del hombre moderno: la deshumanización a que puede llevarlo la tecnología que lo aleja de la naturaleza. Un discípulo tardío de este movimiento fue Friedrich Schiller (1759-1805).

El máximo exponente del **Romanticismo** francés fue Víctor Hugo (1802-1885). El prefacio que escribió para su obra *Cromwell* es considerado como un verdadero manifiesto de la estética romántica y trascendió más que la propia obra que prologaba.

Inglaterra se caracterizó por el surgimiento de seis grandes poetas: William Blake (1757-1827), William Wordsworth (1770-1850), Samuel Taylor Coleridge (1772-1834), Lord George Byron (1778-1824), Percy Shelley (1792-1822) y John Keats (1795-1821), que revolucionaron, con sus innovaciones, el panorama de la poesía. Pero los románticos ingleses también cultivaron el ensayo, género en el que se destacó Tomás de Quincey (1785-1859) y la prosa histórica, en la cual brilló Sir Walter Scott (1771-1832).

✅ Características de la creación romántica

La producción romántica tiene ciertos rasgos comunes:

- 💡 **La imposición del sentimiento sobre la razón.** Según la visión romántica, el creador debía dar crédito sólo a sus sentimientos, dejar hablar al corazón. Si la concepción neoclásica había estado teñida por el absoluto dominio de la razón y, en consecuencia, del equilibrio y la medida, el Romanticismo propuso liberarse de esa tiranía y abrir las compuertas de la sensibilidad. Por eso, suele decirse vulgarmente que alguien es romántico cuando está enamorado, cuando es sentimental o cuando tiene ideales que condicen más con sus propios principios o dictados interiores que con el materialismo que impera en la sociedad.
- 💡 **La libertad de la forma.** Dado que la forma era considerada un medio de expresión de la subjetividad, no podía sino adaptarse a los requerimientos de esta y moverse libremente según las necesidades del creador. Para los neoclásicos, la forma era una expresión de la razón y podía



representarse a través de una forma fija. Por el contrario, los románticos legitimaron el impulso, el desorden, el desborde y la desmesura como parte sustancial.

💡 **El culto del yo.** Dado que la subjetividad era la verdadera protagonista del arte romántico, el yo, lugar de la subjetividad por excelencia, adquirió también un papel protagónico. Toda aventura de la subjetividad, es decir, toda expresión del yo más íntimo, tenía un costado heroico. El amante, por ejemplo, era un héroe que llevaba a cabo hazañas silenciosas: tolerar la manifestación amorosa con la misma entrega y resignación con que se tolera una enfermedad, entregarse al tormento de la pasión, sufrir afrentas y desengaños de la amada. La heroicidad era entendida como la lucha de la individualidad con un sentimiento interior o con una fuerza exterior la pobreza, la desgracia, por ejemplo- que genera una intensa desdicha.

💡 **El paisaje exterior como expresión de la interioridad.** Para la estética romántica, el paisaje en que se desarrollan los acontecimientos no era una realidad exterior al individuo, sino más bien una proyección de su propia interioridad: el paisaje reflejaba sus estados de ánimo, sus emociones. Los cielos tormentosos, los claroscuros, los escenarios desolados y, a veces, terroríficos, constituían la expresión de las tormentas y de los abismos interiores del ser humano.

💡 **La revalorización de la Edad Media.** Así como el Neoclasicismo revalorizó la Antigüedad grecolatina, el Romanticismo rescató la Edad Media como fuente de inspiración, retomando sus temas y procedimientos artísticos. De allí provienen el gusto por lo pintoresco, lo folclórico, la expresión popular y la concepción del amor de los románticos.



Sugerencias de Lectura

HEROÍNAS ROMÁNTICAS

ORGULLO Y PREJUICIO, de Jane Austen.

Ilustración de
Samuel Sánchez



💡 **El gusto por lo exótico.** El rescate de las tradiciones folclóricas, una actitud acorde con el origen del sentimiento nacional, hizo que los románticos les dieran valor también a culturas que, para los europeos, resultaban exóticas. Así, la literatura romántica abunda en «japonerías y «chinerías», a través de las cuales los escritores hacen irrumpir en el orden establecido mundos extraños, misteriosos e idealizados.

✅ **El artista como héroe rebelde**

El **Romanticismo** quebró los principios clásicos para instaurar una concepción más libre del quehacer artístico. De este modo, el artista comenzó a ser considerado como alguien capaz de romper las normas vigentes tanto en el orden creativo como social. Sus propios sentimientos se impusieron, entonces, sobre la preceptiva rígida, lo cual supuso un triunfo de su carácter individual de creador. Poco a poco, se fue consolidando la imagen del artista como bohemio, es decir, como alguien capaz de mantenerse al margen de los criterios de la comunidad a la que pertenece, de rechazarlos e, incluso, de socavar sus cimientos por medio de la creación de una obra que sólo responda a su propia interioridad, a sus propios deseos e instintos, sin tener que atenerse en absoluto a normativas impuestas desde el exterior.

El bohemio se transformó, de este modo, en una suerte de héroe negativo; es decir, en alguien cuyo valor radicaba, precisamente, en la oposición a los valores instituidos. Esta nueva concepción del artista es, con ciertas modificaciones, la que ha permanecido hasta hoy.

EL REALISMO

La consolidación y el apogeo del **Realismo** se produjeron en la segunda mitad del siglo XIX, cuando los postulados de este movimiento se hicieron cada vez más radicales y adquirieron la forma de una doctrina artística. Sin embargo, la corriente comenzó a gestarse ya en la primera mitad de este siglo, y su nacimiento fue apenas posterior al del Romanticismo. Puede decirse, además, que el **Realismo** fue una consecuencia del movimiento romántico, y que ambos compartieron elementos comunes, aunque progresivamente se haya ido acentuando la tendencia que los separa. Tanto el origen de un intenso sentimiento nacional como el ascenso de la burguesía fueron causas comunes a ambos movimientos estéticos. Sin embargo, el Realismo corrió el interés del yo individual propio de los románticos al yo social y esta se constituyó, precisamente, en su característica distintiva.



El **Realismo** se expresó, sobre todo, a través de la pintura y la literatura. Su epicentro fue Francia, donde pintores como François Millet y Gustave Courbet representaron en imágenes el trabajo de los campesinos y donde el caricaturista Honoré Daumier mostró, a través de la maestría de sus dibujos, los distintos tipos sociales. Muy pronto, el movimiento se extendió a casi toda Europa para reflejar las injusticias del capitalismo, que se consolidaba explotando a obreros y a campesinos.

El género por excelencia del **Realismo** fue la novela, que en Francia alcanzó su máximo desarrollo de la mano de Honoré de Balzac. Sus obras se agrupan con el nombre de la **Comedia humana**, una serie que abarca más de noventa títulos. Por sus páginas, desfilan más de dos mil personajes, cuyo destino Balzac concebía de manera completa, desde el nacimiento hasta la muerte, como si se tratara de vidas reales.

En el Reino Unido, el gran desarrollo industrial requirió mano de obra barata, los niños fueron los más explotados durante largas jornadas de trabajo. El novelista Charles Dickens (1812-1870) se dedicó a denunciar este hecho y muchas otras injusticias sociales a través de sus obras.

✓ El artista como agitador social

En el **Realismo**, la dimensión heroica del hombre pasó a estar en la persona como actor social. El sufrimiento, por ejemplo, no fue reivindicado como una manifestación privilegiada de la individualidad, sino como la expresión de la injusticia de la sociedad. El desposeído, el obrero, el niño que se ve obligado a trabajar para mantener a sus padres, el que no tiene otra elección que robar para alimentarse y alimentar a su familia y que va a la cárcel por el «delito» de ser pobre, el hombre que lucha para poder encontrar su lugar en una sociedad cada vez más materialista e injusta constituyen el verdadero héroe del Realismo. Su carácter heroico no radica ya en la individualidad, sino en el papel social que le ha tocado cumplir. Los desposeídos son los verdaderos mártires y héroes de la historia.

Así, el artista se convirtió en la voz de los oprimidos. Su compromiso comenzó a exceder el área de lo estético para adquirir dimensión social. Su deber ya no estaba dictado sólo por los imperativos del arte, sino también por los de la denuncia.



✓ Características de la creación realista

💡 **Minuciosa observación del mundo en tres niveles: natural, psicológico y social.** Dado que para los realistas, el artista era un retratista de su época, su arte debía basarse en la observación detallada del hombre y de las circunstancias. Esta observación debía realizarse en tres niveles:

- **Natural.** El hombre es un ser que pertenece a la naturaleza y, por lo tanto, debía ser considerado como entidad biológica individual.
- **Psicológico.** El hombre es también un ser con una interioridad propia, afectivo, con pasiones y pensamientos que lo definen como individuo y que son, en gran parte, determinantes de las acciones que lleva a cabo.
- **Social.** El hombre es, sobre todo, un ser gregario, que pertenece a una comunidad determinada y cumple dentro de ella un papel específico. Con frecuencia, ese papel no es elegido libremente, sino que obedece a la determinación de un orden social injusto contra el que los realistas se manifestaron en rebeldía.

💡 **Compromiso social.** La observación del mundo llevada a cabo por el artista realista debía ser una observación comprometida. El escritor estaba obligado a observar con «objetividad», y esa supuesta objetividad lo llevó a descubrir un orden social injusto que estaba obligado a denunciar. Por esta época, se consolidó la idea del artista como militante de las causas justas. Dickens, por ejemplo, no sólo luchó contra la explotación infantil también fuera de los límites de la literatura sino que, además, se proclamó a través de la prensa contra los ajusticiamientos públicos que eran comunes en su país, en su época.

💡 **Precisión y sobriedad en la escritura.** Para los románticos, la forma debía estar al servicio de la expresión de las pasiones y, por lo tanto, podía manifestar los mismos desbordes que la emoción que expresaba. Pero los realistas hicieron pasar la forma a un segundo plano, para anteponerse los contenidos que debía difundir. Por esta razón, la escritura debía ser sobria, concisa y eficaz en la transmisión de lo que se proponía expresar. Las frases cortas y los adjetivos certeros constituían el medio utilizado para hacer que la «realidad» surgiera en la escritura sin que esta se interpusiera como un valor estético en sí mismo.

💡 **Surgimiento del héroe social.** A diferencia de los románticos, el verdadero héroe de los realistas no era el yo sometido a la tortura incontrolable de las pasiones y de los arrebatos del corazón, sino los múltiples yoes



sociales que sufrían una situación injusta, desde los niños hasta los ancianos explotados. Este desplazamiento se manifiesta en la utilización de la tercera persona («el/ellos») en detrimento de la primera persona característica de los románticos («yo»). Dado que el artista era considerado como un mero cronista de su época, la voz narrativa que se identificara con él debía desaparecer para dejar que irrumpiera la «realidad» tal cual era. Así la escritura no debía tener la marca de subjetividad, sino volverse impersonal hasta tal punto de producir la ilusión de que los hechos se narraban solos, sin la mediación subjetiva del narrador.

⚡ Actividad 1

1. Leer los **cuentos** y realizar la búsqueda por omisión de los **héroes** en los textos y por contraste en sus personajes.
 - Posibles recursos a encontrar en los textos: ironía, utilización de imágenes personificadas de objetos cotidianos, caricaturización, grotesco, etcétera.
 - ¿Cuál es la denuncia social que realizan? Buscar datos contextuales dentro de los textos y fuera de ellos para su mayor interpretación.
2. Seleccionar una **novela** y caracterizar al **héroe** o **heroína** según lo trabajado.
3. Caracterizar al **héroe** en la **obra dramática**.



Sugerencias de Lectura

CUENTOS

- * EL COLLAR, de Guy de Maupassant
- * LOS VÁNDALOS, de Mireya Keller
- * PEQUEÑOS PROPIETARIOS, de Roberto Arlt

NOVELAS

- * TIEMPOS DIFÍCILES, de Charles Dickens
- * LOS MISERABLES, de Víctor Hugo
- * ORGULLO Y PREJUICIO, de Jane Austen

OBRA DRAMÁTICA

- * HA LLEGADO UN INSPECTOR, de J. B Priestley



Ilustración de Samuel Sánchez

EL Superhéroe



Ir a página 150 >

.....

UNIDAD I

El héroe enmascarado

Ir a página 161 >

.....

UNIDAD II

**El héroe en la
postmodernidad**

Ir a página 164 >

.....

UNIDAD III

El héroe colectivo

Ilustración de Tomás Morici



Unidad I

El héroe enmascarado

El contexto de la Primera y la Segunda Guerra Mundial. La novela gráfica, el cómic, el manga y los medios masivos de comunicación.

⚡ Actividad 1

Leer el siguiente texto.

● El contexto de la historieta: conformación, industria y relación con otros medios [Fragmentos]

✅ El medio: génesis, evolución y mercados

El cómic es parte del múltiple alumbramiento de medios visuales que abarca todo el siglo XIX. Éste tiene lugar tras una larga gestación engendrada por la unión de un proceso desacralizador de la imagen y una serie de avances tecnológicos que terminará por convertirla en un objeto cotidiano.

Como medio de masas impreso, el nacimiento del cómic está íntimamente ligado a la consecución de sistemas de reproducción mecánica que ponen a disposición del gran público la imagen sobre papel por un precio asequible. La estampación

por medio de la imprenta de tipos móviles había situado desde el siglo XV al texto en el camino de la democratización de su posesión. Sin embargo, una eficiente reproducción mecánica de la imagen se hizo esperar hasta las postrimerías del siglo XVIII. [...]

La conjunción de la litografía y la aplicación de la máquina de vapor al mecanismo de la prensa alrededor de 1830 hizo posible el despegue de las publicaciones populares. De este modo, la posesión de imágenes, hasta entonces reservada a las clases altas, quedó al alcance de la gran mayoría. [...]

El público, ávido de nuevas historietas, estaba preparado para acoger un nuevo formato, que resultó ser la *daily strip*, una hilera de viñetas en blanco y negro de aparición diaria. Conocida en castellano como *tira diaria*, se consagró en 1907 gracias al gran éxito de las bufonescas andanzas de un empedernido apostador en la serie de Bud Fisher A. Mutt, que alcanzaría enorme popularidad con su título clásico *Mutt and Jeff*.



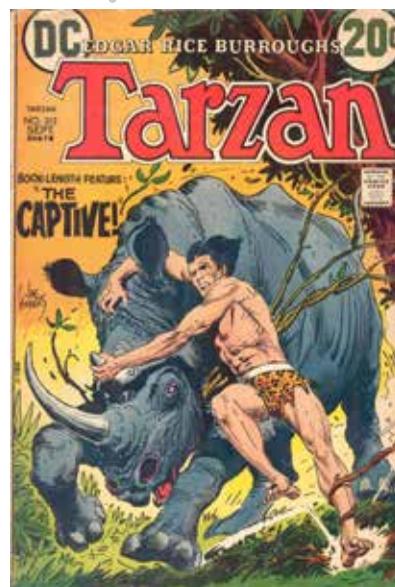
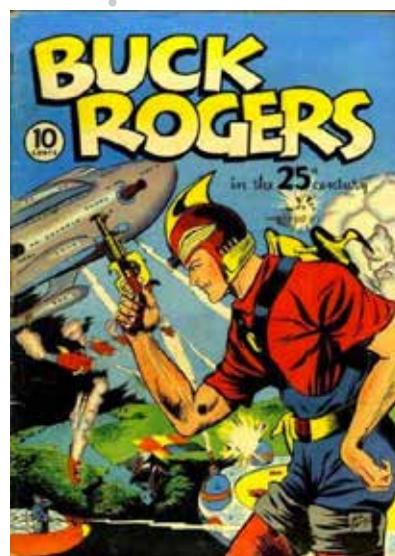
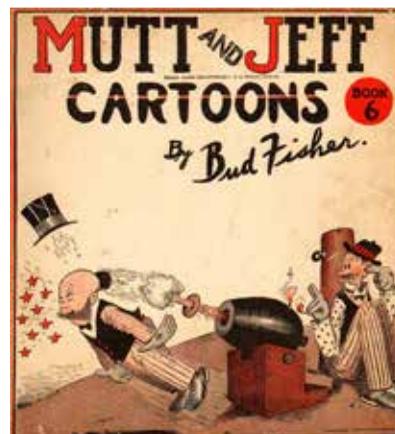


La expansión de la historieta prosiguió con paso firme y no se vio afectada negativamente —antes lo contrario— por las duras circunstancias de la gran depresión. En un clima que propiciaba los deseos de evasión, se produjeron dos importantes advenimientos en el seno del medio. El primero, en el ámbito de la inserción en prensa, fue la irrupción en 1929 del género puro de aventuras con la aparición simultánea de Tarzan, de Harold Foster, y Buck Rogers, de Dick Calkins y Phil Nowlan.

El otro recién llegado, en 1933, fue un nuevo formato, independiente de los periódicos, denominado *comic book*. Como la historieta de prensa, el *comic book* nació como estratagema para aumentar las ventas de otro producto. En este caso se trataba de una recopilación de treinta y dos páginas dominicales, ofrecida como regalo promocional a los clientes de diversas compañías. Uno de los agentes de ventas de estas promociones, Max Gaines, fue el artífice de la autonomía comercial del *comic book*, al demostrar a sus jefes que podía constituir un artículo de venta en sí mismo. El segundo paso en la emancipación del formato consistió en dejar de ser un producto de reciclaje, nutrido casi exclusivamente de historietas previamente publicadas en los periódicos. En 1935, el propietario de una editorial Malcolm Wheeler-Nicholson, incapaz de pagar las licencias de las cotizadas series de prensa, dio tímidamente ese paso en la evolución del *comic book* con New Fun, el primero de su especie compuesto en su integridad por historietas realizadas expresamente para él.

Las publicaciones constituidas por historietas «originales» no eran una novedad en el resto del mundo. Así, por ejemplo, en España existía, desde 1915, Dominguín y, dos años después, había aparecido el popular *TBO*. Pero sí constituyó un hecho inaudito la explosión del mercado que tuvo lugar a partir de la aparición del personaje Superman en el primer número de *Action Comics* (1938). Su éxito comercial provocó la invención de centenares de otros superhéroes durante la primera mitad de los cuarenta y unas ventas mensuales de millones de ejemplares. Aunque la estupenda acogida a Superman podría justificarse en una clave simbólica porque encarnaba la esperanza del *New Deal* de Roosevelt, el éxito del subgénero que originó se debió más a circunstancias propias de la Segunda Guerra Mundial.

El fin del conflicto coincidió con la pérdida del favor del público lector por parte de los superhéroes y la proliferación de muchos otros géneros entre los que destacaron el terror y el género negro por las críticas que suscitaban. La presión de los detractores de los *comic books*, a los que culpaban del incremento de la delincuencia juvenil, condujo en este medio



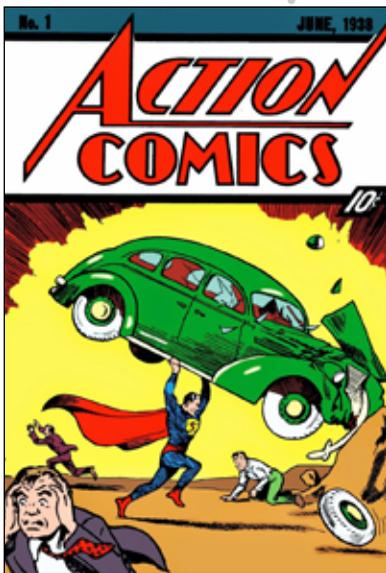


a algo aproximado a la caza de brujas hollywoodense, culminando en una sonada investigación del senado con audiencias públicas televisadas. Ante la amenaza de una censura por parte de la administración, en 1954, las editoriales más importantes promovieron la adopción de un código deontológico dentro de la industria, las

normas del *Comics Code Authority*. Este código fue uno más de los relativos a las publicaciones de historietas que, desde finales de los cuarenta, se implantaron en varios países como Francia (1948), Canadá (1949) o Alemania (1953) que, a diferencia del caso estadounidense, eran ejercicios de censura directamente procedente del estado.

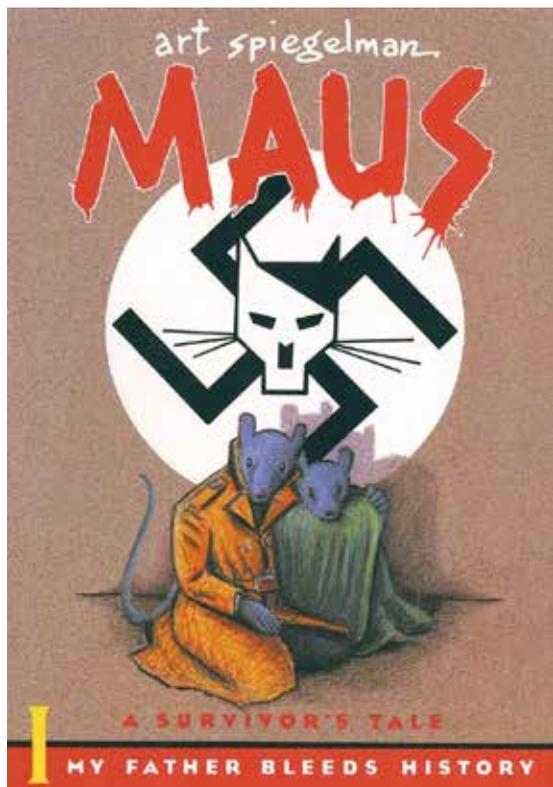
En Estados Unidos, el desmoronamiento de la imagen pública del *comic book* coincidió con el incremento de la presencia de televisores en los hogares. Este nuevo electrodoméstico fue, más que los códigos de censura, el causante de una lenta decadencia del número de lectores tanto de *comic books* como de historietas de prensa. Entre el consumo privado derivado de la unicidad de la imagen artística clásica y el consumo grupal de los medios audiovisuales como el cine y de algunos escrito-icónicos como el cartel, el consumo masivo del cómic mantenía un carácter privado. Eso le otorgaba un lugar especial e indisputado entre los medios de masas hasta la irrupción del consumo doméstico de la televisión. La presión del medio televisivo sobre la iconosfera contemporánea obligó en algunos casos a los cómics a realizar una búsqueda de estilos y temas que fueran poco frecuentes o muy improbables en el espectáculo televisivo, para evitar su competencia.

En cualquier caso, la lucha por una parte del tiempo libre ha sido generalmente desfavorable para la historieta cuyo público se ha ido reduciendo hasta limitarse en muchos países, como España, a los colectivos de aficionados y coleccionistas, términos que delatan lo minoritario de su actual mercado. [...] En los ochenta y noventa, dejando aparte el boom alrededor de alguna adaptación fílmica, sólo casos muy puntuales como las obras más personales de Alan Moore (*Watchmen* o *From Hell*) o el Pulitzer concedido a Art Spiegelman por *Maus* han despertado algún interés por parte del público general en las últimas décadas. [...]



✓ Los formatos editoriales

Tal vez la característica que ha marcado los diversos formatos de publicación de relatos en forma de historieta a partir de finales del siglo XIX haya sido su frecuente vinculación a soportes de aparición periódica. Por una parte, han sido publicadas como ingrediente y atractivo añadido de diarios y revistas, al tiempo que han tenido



sus propios vehículos editoriales, primero como estrategia promocional de productos y servicios y poco después como objetos comerciales en sí mismos. En su primera vertiente, las historietas se encuentran dentro de un amplio abanico de «plus» con los que la prensa ha tratado de atraer y conservar al público lector, junto a secciones de pasatiempos, consultorios, horóscopos, recetas de cocina o material literario. En la segunda, como componente básico de la publicación, se inscribe en la tradición de los *feuilletons* franceses, los *penny dreadfuls* británicos o los estadounidenses *nickel westerns*, *dime novels* y sus más contemporáneos *pulps*. Se puede trazar así una primera división básica en los formatos del cómic:

- La historieta de prensa, que existe en primer lugar para ser insertada como reclamo dentro de periódicos generales o especializados.
- La historieta en formatos de publicación expresamente destinados a ella.

Como ya se ha establecido en la introducción histórica, es muy discutible fijar el nacimiento del medio en el año 1896 y en Estados Unidos. Sin embargo, es más correcto afirmar que en ese punto se ponen en marcha los mecanismos de un sistema de explotación comercial del medio que se traducirán en la consolidación de unos pocos formatos dotados de características muy uniformes. El siguiente repaso de éstos está organizado en orden creciente de la extensión que permiten a la historieta.



■ Formatos de inserción en prensa

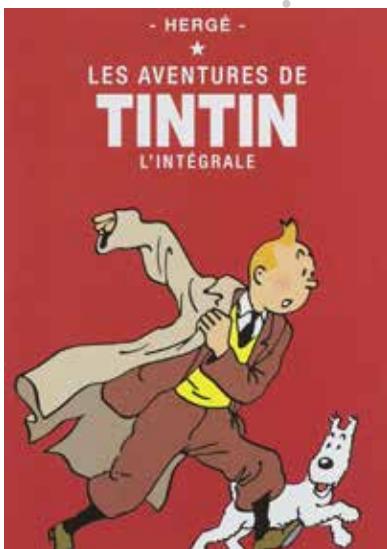
Por su sencillez, la viñeta individual sería el primero de tales formatos de publicación, gestándose en él las iniciales historietas de prensa de R. F. Outcault, pero desde muy pronto se empleó tan sólo en lo que se suele denominar humor gráfico.

En general, éste se considera un medio aparte de la historieta. [...]

La tira de prensa carece de color y ha tenido tradicionalmente una periodicidad diaria (*daily strip*), dada su vinculación al periódico de entre semanas. No excluye esto que pueda ser insertada en semanarios o publicaciones de frecuencia inferior. Aparte de la acostumbrada disposición en fila horizontal de las viñetas, la tira impone unas obvias limitaciones espaciales que se han endurecido a lo largo del siglo XX. Hasta los años cuarenta sus medidas estaban dentro del intervalo de siete y medio a nueve centímetros de alto por veintiséis a treinta y dos de ancho, pero la escasez de papel durante la segunda Guerra Mundial afectó a los periódicos tanto en Estados Unidos como en Europa, reduciendo sus dimensiones a tres y medio o cinco y medio de alto por dieciocho y medio de ancho. Las consecuencias de la pequeñez de las viñetas en el apartado icónico fueron especialmente perniciosas para las series de acción, que solían apoyarse en un dibujo más realista y con un mayor detalle en los fondos. Además, en pro de la legibilidad del texto escrito, se impuso una cota superior de treinta y siete palabras por bocadillo (Gubern, 1979: 43).

La página o plancha dominical (*Sunday page*) es cronológicamente anterior a la tira diaria. Se encuentra también dentro del marco de prensa y cuenta con mayor extensión espacial para desarrollar el relato así como de color por un proceso análogo al descrito para el comic book, al tiempo que no está presa de la alineación horizontal de las viñetas de la tira. En este formato se desarrollaron los primeros y fundamentales avances de la puesta en página, auspiciados por las espectaculares dimensiones de la superficie disponible en los suplementos dominicales de historietas. Como con las tiras, el espacio para estas páginas fue siendo recortado debido también a las restricciones de papel, a la popularización del formato tabloide y paradójicamente a la propia popularidad de las historietas que llevaba a intentar introducir en los suplementos el mayor número posible

de ellas —hasta veintiocho— en las ocho páginas reales del suplemento. Como consecuencia, se efectuaron particiones de la página dominical que permitían la convivencia de varias historietas en cada una. [...]





■ El formato comic book

El *comic book* es la modalidad genuinamente estadounidense de los cuadernillos dedicados expresamente a la publicación de historietas. Aunque nació como continente de reimpressiones de material de prensa, pronto apareció el primer *comic book* formado por material inédito y se estableció una muy notable homogeneidad en sus características. Las dimensiones del *comic book* clásico son veintiséis centímetros de alto por dieciocho y medio de ancho, coloreado a cuatricromía y con un número de páginas que fue bajando de unas sesenta y cuatro en los años treinta hasta veintiocho en los sesenta, siempre sumando las cuatro de las cubiertas. El primer descenso del número de páginas se debió una vez más a las carestías de la Segunda Guerra Mundial, pasando a ser de cincuenta y dos (Benton, 1989: 39). Una vez finalizado el conflicto, no se recuperó el número original aunque se mantuvo el precio de diez centavos. Precisamente mantener este precio condujo a reducir el cuaderno a treinta y seis páginas en los cincuenta y de nuevo a veintiocho en los sesenta, que ya se mantuvo, cediendo a cambio al incremento de precio. No obstante, se redujo la proporción del número total de páginas dedicada a historietas, pasando desde unas veintidós de las veintiocho hasta sólo dieciséis de ellas. De este modo se ahorraba en el salario de los equipos creativos de las historietas, que cobraban por página, y cabía la posibilidad de insertar publicidad pagada en algunas de las páginas libres.

Otra importante condición impuesta en los *comic books* es la de contener al menos dos páginas de texto sin historieta. Éste es un requisito indispensable de la legislación postal de los Estados Unidos para que una publicación se beneficie de los descuentos correspondientes a una cierta categoría de envíos (*second class mail*).

[...]

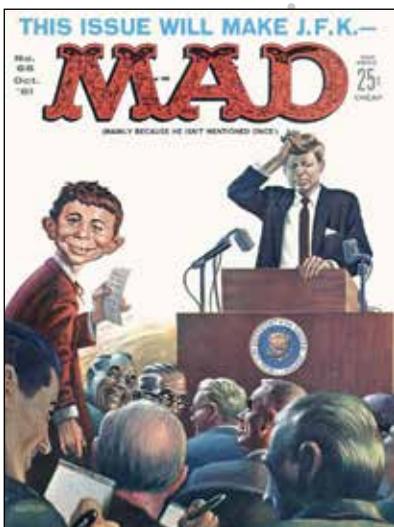
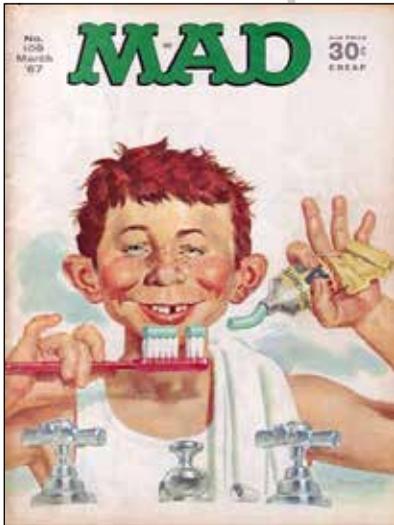
Por último, en lo referente al *comic book*, la instauración de un detallado código de censura, administrado a través del *Comics Code Authority*, impuso unas estrechas limitaciones a lo que podía contarse en cada uno. En la actualidad, las editoriales pueden permitirse prescindir de su sello de aprobación en la cubierta sin que ello les acarree consecuencias importantes, pero, hasta hace relativamente poco, su ausencia conllevaba graves represalias por parte de los distribuidores y los puntos de venta (Nyberg, 1998: 159-160).





■ El formato revista

Existe una importante diferencia entre los conceptos británico y estadounidense de revista. Las revistas británicas (*Comic Cuts, Eagle, Valiant, Tiger, Dandy* o *Beano*), como las francobelgas (*L'aventureux, Spirou Journal, Tintin* o *ilote*), procedían de cuadernos publicados para su distribución con periódicos y/o que habían evolucionado a partir de los periódicos infantiles ilustrados del siglo XIX. Su contenido estaba compuesto de un surtido de historietas más pasatiempos, concursos y textos, lo que lo aproximaba al *comic book* clásico, que fue cronológicamente posterior a algunas de estas publicaciones europeas. La diferencia fundamental es que las tradicionales revistas europeas de historietas eran semanarios (*weeklies*) frente a la cadencia mensual, bimestral o trimestral de los *comic books*. Probablemente por esta superior frecuencia de salida, ofrecían en cada número historietas más cortas y, en consecuencia, mayor cantidad de ellas.



El concepto de revista norteamericano parte del modelo de publicaciones periódicas populares como los mencionados pulps, las sweat mags o revistas de divulgación como *Popular Mechanix*. Su principal diferencia respecto a los *comic books* es la ausencia de color, unas dimensiones algo mayores, un precio superior y el hecho de no someterse al *Comics Code*, por considerarse destinadas a lectores adultos. Contaban con la ventaja desde el punto de vista del merchandising de ser expuestas junto a las revistas y no apiladas con cientos de *comic books*. Aunque hubo algún intento puntual anterior, la publicación satírica *Mad* inauguró con éxito este formato al convertirse al mismo en 1955 (*Mad*, núm. 24), evitando así las angosturas del *Comics Code*. El acceso a un público adulto y la ausencia de censura exterior fueron un motivo principal de las posteriores adscripciones al formato revista en Estados Unidos, destacando especialmente la línea de publicaciones de temática terrorífica de James Warren, encabezada por *Creepy* (1964). Como los *comic books* de los que derivaban, estas revistas en blanco y negro eran antologías de historietas, habitualmente inconexas salvo por la temática general.

■ El formato novela gráfica y los nuevos comic books

La novela gráfica es el más libre de estos formatos pues no existe un canon establecido en cuanto a sus características físicas o de contenido. Se suele fijar su inicio en la obra *A Contract with God* (Will Eisner, 1978), un volumen de ciento setenta y ocho páginas al que su autor llamó *graphic novel*. Cuenta, sin embargo, con numerosos

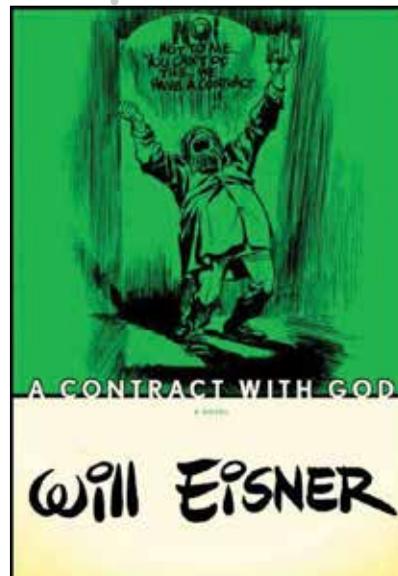


antecedentes, dentro y fuera de Estados Unidos. Al margen de la industria de la historieta pueden citarse los varios libros de narraciones visuales del belga Frans Masereel, publicados alrededor de 1920, así como *Une Semaine de Bonté* (1934), del surrealista Max Ernst, y las novelas en xilografías de Lynd Ward en los años treinta. Como obra de un historietista propiamente, cabe mencionar el álbum *Tintin au pays des Soviets* (1929), de Hergé, si bien el material ya había sido publicado por entregas, por lo que habría que inscribirlo entre los formatos de reciclaje (véase el epígrafe siguiente). En 1930, se publicó *He Done Her Wrong: The Great American Novel and Not a Word in It — No Music, Too*, un relato dibujado sin textos escritos con una extensión de casi trescientas páginas, obra del estadounidense Milt Gross.

[...]

Los dos grandes avances aportados por el formato de la novela gráfica son el ajuste de la extensión al relato y no a la inversa — como venía siendo el caso —, más el abandono del carácter periódico de la publicación: «El papel de calidad y una buena encuadernación no son garantías de mérito literario, y se pueden garabatear ideas estupendas en servilletas, pero, en el paso del periódico al libro, había implícita una reivindicación de validez impercedera, una reivindicación que se ha de justificar. Los periódicos han arrastrado tradicionalmente la connotación de ser desechables, de tener una validez pasajera, mientras que los libros traían la promesa de algo más» (McCloud, 2000: 29).

La introducción de la novela gráfica en combinación con unos sistemas de mercado articulados para la comercialización de publicaciones periódicas, más la libertad creativa aportada por la prensa alternativa del movimiento underground, ha desembocado en una gran variedad actual de nuevos *comic books* con diversas características físicas y que asumen el relato de historietas con un final previsto. Se trata de series limitadas de un número variable de entregas que posteriormente son recopiladas en volúmenes considerados novelas gráficas. Esto nos conduce a los mecanismos de reedición de historietas.



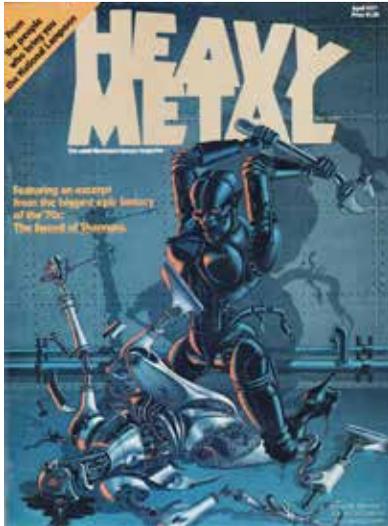
✓ El cómic entre los medios de narración con imágenes

La aplicación expresiva de las imágenes visuales es anterior a su reproducción impresa. Ejemplos suficientes son las pinturas rupestres, algunos papiros egipcios o la columna trajana. En ello han querido ver algunos autores, como McCloud (1993: 10ss), un origen del cómic que se remontaría a los mismos albores de la humanidad.



Esta actitud es discutiblemente producto del intento de sublimación de un complejo de inferioridad nacido de la desatención al medio. Más bien lo que estos ejemplos de expresión icónica ponen de manifiesto es una predisposición del ser humano a usar la imagen visual como medio de comunicación.

Cuando la litografía facilitó la reproducción mecánica de la imagen, el resultado siguió siendo una multiplicidad icónica que no era en sí misma novedosa para el receptor ajeno al proceso de mediación técnica. Por ello, el cómic no se vio afectado, como la fotografía y, más tarde el cinematógrafo, por un periodo estéril de explotación como simple curiosidad. En su lugar, el medio que nos ocupa nació directamente con una intención expresiva, la cual se sumaría a su ventaja cronológica. Así, ya en la segunda mitad decimonónica, los pioneros de la historieta ponían a punto muchos de los recursos narrativos de que después harían uso frecuente los cineastas. Por una parte, asimilaban convenciones dramáticas como el diálogo, la puesta en escena, la gestualización o la compresión del tiempo. Por otra, desarrollaban técnicas fundamentales como el montaje, un procedimiento común en los cómics mucho antes de que el relato cinematográfico se planteara usarlo, pues el desglose de la acción en viñetas es un requisito básico de la historieta. En cuanto a la «banda sonora», los cómics contaron con sobrado tiempo para desarrollar recursos visuales de expresión de diálogos, voces off y voces over, décadas antes de que el cine contase con otra cosa que rótulos.



En un natural proceso de ósmosis cultural, la narrativa cinematográfica trasladó a su terreno no pocos de los hallazgos materializados por los historietistas. Como tránsito osmótico, el intercambio de aportaciones entre cómic y cine también se ha verificado en el sentido contrario. De las películas ha aprendido el cómic a simular más eficientemente el movimiento por la trasposición al papel de los equivalentes del travelling, la profundidad de campo o los fondos silueteados, entre otros. Además, en una temprana simbiosis, cine y cómic se apoyaron mutuamente en el desarrollo simultáneo de fórmulas narrativas como los seriales de aventuras y, sobre todo, en un profuso intercambio de personajes. [...]

Aparte de los aspectos creativos comunes al relato cinematográfico y ya comentados, la relación del cómic con la televisión fue, como se ha señalado, de competencia directa por cuanto ésta invadió el dominio doméstico y privado que hasta entonces se habían repartido sin conflicto —tal vez por utilizar distintos tipos de imagen— cómic y radio. Si admitimos que las publicaciones de historietas son un puente entre los mass media y los self media audio-escrito-visuales de Cloutier (1973: 172-179), la generalización de los reproductores y grabadores de vídeo debió



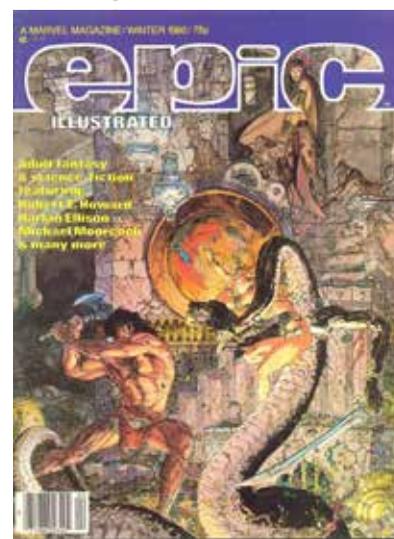
de suponer un importante refuerzo a la amenaza para los cómics pues estos aparatos habilitaban al receptor para controlar el momento, el ritmo y el orden de los visionados, asumiendo también esa función de puente. En ese mismo sentido, los recientes reproductores de DVD suponen un paso más hacia la consecución del tipo de control de la recepción que, una vez, fue coto privado de la lectura.

En el seno de los actuales medios interactivos, el cómic actúa principalmente como surtidor de contenidos temáticos. El creciente campo cibertextual de los videojuegos se nutre ávidamente de famosos personajes procedentes de otros medios populares, entre los que las historietas constituyen un enorme filón por su abundantísima producción de temáticas aventureras idóneas para la adaptación a la narración interactiva. También se invierte ocasionalmente la relación para que sea el cómic quien se beneficie de estos medios, sobre todo con la migración a las viñetas de famosos personajes como Lara Croft, Sony o los protagonistas de *Final Fantasy*. Una rápida observación del mercado demuestra que es perfectamente lícito trasladar a nuestro terreno la siguiente afirmación sobre cine y videojuegos:

«El cine se ha acercado al mundo de los videojuegos con películas que tratan de ellos... o bien, más recientemente, con la adaptación de algunos de los éxitos de ventas del mundo interactivo. Por su parte, los videojuegos también han caído en la estrategia de marketing de la adaptación y prácticamente todas las películas destinadas al público infantil o adolescente también presentan su versión interactiva» (Sabaté Salazar, 2002: 68).

La revolución digital de Internet se ha hecho notar con distinta intensidad en varias facetas del medio. La afición de los consumidores regulares de historieta se ha visto fortalecida por la creciente eficiencia de los servicios de compra online así como por la proliferación de páginas web y foros dedicados a la reflexión teórica con muy diversos grados de tono y rigor. Más allá van quienes defienden fervorosamente la idea de que el medio cibernético es la clave para la supervivencia de las historietas, que deberán trascender los soportes impresos para abrazar la intangibilidad de la digitalización.

Por una parte, la posibilidad de la distribución como pura información de los cómics online abre las puertas de entrada a pequeñas editoriales y autoeditores que se ven libres de la esclavitud de los costes de imprenta y distribución tradicional. Por otra parte, el desarrollo de cómics específicamente para soporte digital puede





📖 Jesús Jiménez Varela,
Publicado originalmente en
la revista *Ámbitos*, n° 15:
Universidad de Sevilla.

implicar desde la banal integración de la historieta en pintorescas producciones multimedia hasta interesantes transformaciones de los elementos formales y de su aplicación expresiva al adaptar el sistema del cómic al lienzo virtualmente ilimitado de la página electrónica.

✍️ **Autor: Jesús Jiménez Varela**

⚡ Actividad 2

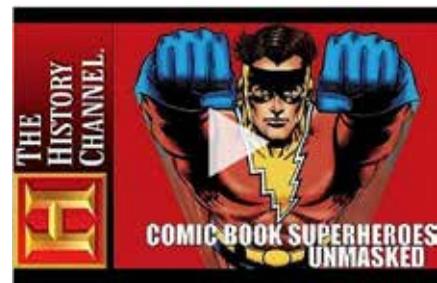
Realizar un ensayo sobre la evolución de la historieta, sus formatos y los superhéroes.

💡 Podés consultar el documental «Los superhéroes de las historietas... desenmascarados» y el artículo completo de Jesús Jiménez Varela «El contexto de la historieta».



más sobre superhéroes

LOS SUPERHÉROES DE LAS HISTORIETAS... DESENMASCARADOS es un documental de **The History Channel** que presenta a los superhéroes no sólo como entretenimiento sino como personajes que reflejan los valores de la sociedad estadounidense. A través de los años, los superhéroes van evolucionando para reflejar los cambios personales, sociales, y políticos en la sociedad y el mundo.



Para ver y leer los contenidos, cliqueá en las imágenes o escaneá los códigos QR



Para leer el texto completo

► El contexto de la historieta: conformación, industria y relación con otros medios por Jesús Jiménez Varela





Unidad II

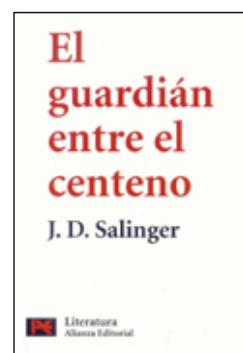
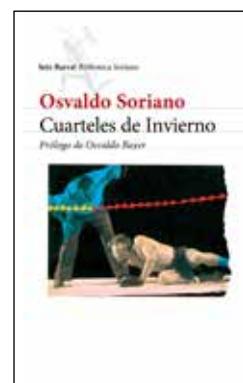
El héroe en la posmodernidad

No hay una línea demarcatoria precisa, pero se podría fijar su inicio a principios de la década de 1950. Como aún no ha terminado, no se tiene perspectiva para evaluar si se trata de un estilo o de una dominante cultural, si es un corte radical o una prolongación del movimiento modernista y de sus deseos de innovar

En cambio, puede decirse con certeza que la Postmodernidad expresa a la sociedad postindustrial, también llamada capitalismo tardío para diferenciarla del capitalismo clásico

Para aproximarse a una comprensión del héroe postmoderno en los textos de esta época, se deben tener en cuenta algunos de los rasgos de la sociedad que lo engendra:

- 💡 **Masificación de la cultura a través de los medios de comunicación.** El desarrollo de los medios en los últimos setenta años ha llevado a estandarizar y despersonalizar la cultura, predeterminando la percepción que el hombre tiene de sí mismo, de sus deseos de los otros y del mundo. La producción estética se ha integrado en la producción de bienes. El arte y el conocimiento se han convertido en mercancía.
- 💡 **Mediatización de la realidad.** La técnica permite (mediante cámaras, grabadores, videoreproductores, etc.) una reproducción mecánica de la realidad de tal refinamiento, que ha generado la paradoja de la «realidad virtual». La realidad reproducida artificialmente (simulación de lo real) adquiere la consistencia de la realidad vivida.
- 💡 **Multiplicidad espacial y temporal.** Los avances tecnológicos, al permitir que se opere con algo que no está efectivamente presente, han conmovido la concepción del espacio y del tiempo. Un ejemplo: la Internet, red informática de comunicaciones, carece de centros precisos, comunica simultáneamente a millones de personas en todo el mundo, tiene zona libres y restringidas, permite transferir imágenes y sonidos a miles de kilómetros de distancia, etcétera.
- 💡 **El abandono de la idea de progreso lineal.** El optimismo ha desaparecido. El siglo XX ha enjuiciado la racionalidad humana, el lenguaje, el arte y la ciencia. Se ha puesto fin al proyecto humano que veía la historia como un proceso de superación continua. El azar reemplaza la noción de destino. La época postmoderna descrea de las leyes universales inmutables.





- 💡 **Ausencia de un sentido unívoco.** La realidad, tan confusa y fragmentada puede ser explorada a través de nuevas fragmentaciones. Los nuevos criterios hablan de «deconstruir», «descentralizar», «disolver», «diferenciar» para acercarse al conocimiento de los elementos constitutivos de la realidad y dar explicaciones (parciales y no definitivas) de ella.
- 💡 **Consumismo.** Se ha entronizado, definitivamente, el valor dinero. Todo es mercancía, el dinero todo lo puede. Pertenecer a la época significa consumir.
- 💡 **Nueva escala de valores.** Los ideales del pasado (éticos, políticos, etc.) desaparecen frente a los ideales económicos.

EL SUJETO POSTMODERNO

El fin de milenio ha contribuido a generar una sensación apocalíptica.

Se habla del fin de las ideologías, del fin del arte y de la historia, del fin del trabajo, del fin de los temas y del estilo. Quizás, la más dramática de las sensaciones de finitud sea la de «fin del sujeto». Agobiado por el estrés, con un cuerpo desaparecido y recuperado continuamente (en una ecografía, en las vidrieras de un shopping) el hombre postmoderno constituye el fin del modelo moderno con sus fantasías de dominio y control. Ya no es individuo ni protagonista: su conciencia del tiempo, del espacio y su memoria se han modificado esencialmente.

Para aliviar esa angustia, vive en un eterno presente. Alimentado con comida «light», el hombre se ha vuelto «light». Tiene conciencia de su falta de originalidad y vuelve nostálgico su mirada al pasado, buscando capturarlo o reproducirlo.

La literatura refleja, en tendencias contradictorias, esta fragmentación y esa «insoportable levedad» de ser postmoderno. A pesar de la diversidad existen algunas actitudes que se repiten. Para el artista postmoderno el arte es artificio, simulacro. Como se ha derrumbado la distinción entre la representación y el objeto, la realidad ha perdido consistencia.

El arte se convierte en ficcionalidad de la ficción. ¿Cómo se diferencia? Debe notarse que se está haciendo arte.

El arte es aditivo, compositivo. Mezcla elementos opuestos (lo culto y lo popular, el refinamiento y el mal gusto). Reúne fragmentos discontinuos y heterogéneos. Expone la fragmentación.

El arte acompaña la ausencia de un sentido unívoco. Los espectadores crean sus propios sentidos, más allá de las intenciones del autor. La contradicción y la ambigüedad son elementos constitutivos.



El arte refleja la ausencia de originalidad. Como las cámaras y los grabadores, da versiones de obras anteriores, imita y parodia lo consagrado, exalta formas artísticas pasadas de moda.

AUTORES Y NUEVAS EXPERIENCIAS

Estas son algunas manifestaciones artísticas de la Postmodernidad:

- 💡 **La antinovela:** experimentación que busca romper con los métodos tradicionales de la narrativa. Otorga poca importancia a la psicología de los personajes y mucha a la participación activa del lector. La nueva novela francesa, autores como Vladimir Nabokov (1899-1977) y Samuel Beckett (1906-1989) ejemplifican esta tendencia.
- 💡 **La poesía concreta:** abandona la sintaxis a favor del efecto visual. Este efecto se logra por medio de cierta disposición de los versos o la utilización de superficies, como el vidrio o el acrílico en lugar del papel.
- 💡 **El teatro del absurdo:** presenta situaciones ilógicas, sin ilación, personajes aislados e irracionales, lenguaje incoherente. Entre sus representantes se encuentran Arthur Adamov (1908-1970), Eugène Ionesco (1912-1994) y Samuel Beckett (1906-1989).
- 💡 **El teatro de la complicidad:** propuesta experimental de un grupo londinense, basada en la improvisación, la mímica. Rescata modalidades del teatro medieval y de la Commedia dell'Arte.

⚡ Actividad 1

Seleccionar uno de los textos propuestos y analizar las características posmodernas que el héroe presenta.



Sugerencias de Lectura

HÉROES POSMODERNOS

- * EL GUARDIÁN ENTRE EL CENTENO, Jerome Salinger.
- * CUARTELES DE INVIERNO, Osvaldo Soriano.
- * LUCAS, SUS LUCHAS CON LA HIDRA, Julio Cortázar.

Ilustración de Samuel Sánchez



Unidad III

El héroe colectivo

Entre 1957 y 1959, Héctor Germán Oesterheld publicó *El Eternauta* en *Hora Cero*, una de las tantas revistas de historietas de la época. Desde sus páginas, sus lectores asistieron a una invasión extraterrestre en el corazón de Buenos Aires: la presencia de los lugares conocidos como escenarios de las batallas confrontaban lo conocido con lo extraño y lo desfasan, algo que aumentaba, a su vez, el efecto trágico de la historia.

El Eternauta nace en los márgenes del campo cultural, como parte de la literatura de masas; cuenta con el apoyo visual de las expresivas imágenes de Francisco Solano López y un ritmo narrativo pautado por las historias de «CONTINUARÁ».



LA CIENCIA FICCIÓN EN LA ARGENTINA

En el siglo XX, los relatos de Ciencia ficción se desarrollaron, como un género marginal, en Inglaterra y los Estados Unidos, al amparo de revistas específicas de circulación masiva como *Amazing Stories* (1926) y *Astounding Science Fiction* (1939).

En la Argentina, muchos autores escribieron relatos que pueden considerarse parte del género: Eduardo Holmberg (*Viaje maravilloso del Señor Nic Nac*, en 1875), Leopoldo Lugones, Macedonio Fernández y Adolfo Bioy Casares; pero estos textos quedaban enrolados dentro de «lo fantástico». La aparición de revistas como *Mas allá* (1953) y las editoriales Minotauro y Andrómeda dieron entidad al género, a la vez que permitieron la difusión de los relatos de ciencia ficción anglosajona como de autores argentinos, además, cumplieron un rol importante en la formación de un público lector de ciencia ficción.



En Hispanoamérica, en general, la ciencia ficción tomó rasgos particulares, con una especial preferencia por la *soft science fiction*. Al respecto afirma Ángela Dellepiane: «La ciencia ficción atrae al escritor porque, en verdad, no estamos ante una modalidad literaria gratuita, hedonista, escapista, sino, fundamentalmente, ante una especie de nuevo humanismo dadas sus profundas inquietudes culturales, científicas, filosóficas».

Esta especie de filosofía de la ciencia ficción «materializa siempre problemas de la esencia y la existencia humanas» y su función crítica se basa en la ubicación temporal en el futuro, lo que le da al escritor la libertad absoluta de satirizar aspectos de la sociedad que pueden ser considerados tabúes. Por eso, la ciencia ficción prosperó como forma de crítica durante las décadas del 60 y 70. Incluso bajo la censura impuesta por la dictadura de 1976. Así en *El Eternauta*, por ejemplo, el tema del poder tiene una fuerte presencia en la historia. Un poder superior e invisible atraviesa a todos los enemigos: los «Ellos», jamás corporizados, son los que comandan la invasión de este y otros mundos, creadores de una especie de imperio universal, obligando a otros seres a matar en su nombre.

UN MUNDO DE VIÑETAS

El Eternauta, la historieta de Héctor Oesterheld ilustrada por Francisco Solano López, apareció en la década del 50, cuando la radio y el cine acaparaban





el tiempo de ocio de la gente y la televisión no existía todavía en la vida de las familias argentinas.

Pero, paralelamente, existía todo un universo de publicaciones de kiosco que captaron un público lector numeroso y tenían, en muchos casos, tiradas de miles de ejemplares: las revistas de historietas, que semanalmente o quincenalmente desarrollaban historias en que un personaje fijo —el héroe— daba continuidad al relato o a una saga de relatos. Eran publicaciones baratas, de dos colores, en un papel que se amarilleaba rápidamente, nacidas al amparo de la cultura de masas, que imitaban a las revistas estadounidenses y que contenían una dosis de aventura irresistible para los niños y adolescentes de la época. En ellas convivían héroes de los más diversos orígenes: cowboys, indios, espías de guerra, detectives, gansters, piratas y aviadores junto a los más autóctonos gauchos aborígenes.

El Eternauta comienza una noche, cuando un dibujante de historietas recibe «la visita» de Juan Salvo, alias «El Eternauta»: necesita contar su historia sobre cómo, una noche, cayó sobre Buenos Aires una extraña «nevada» que mataba todo lo que tocaba. En este marco, fuera del canon literario de su época, se publicó *El Eternauta*, y varias son las razones por las que no fue considerado literatura:

- **El soporte.** Nació fuera del circuito libro-biblioteca-librería. La publicación por entregas en revista de historieta la colocaba en circuito de consumo no calificado, de producción seriada, confección artesanal y carácter comercial que la volvía «sospechosa».
- **La finalidad.** Este tipo de publicaciones estaban destinadas al entretenimiento, a la distracción o, directamente, «para hacer reír» (las historietas humorísticas), lo que las volvía funcionales, dependientes de ese sistema y, por lo tanto, sospechosas de ser solo un mecanismo de evasión carente de valor.

LA ESTRUCTURA DE LA HISTORIA

El relato abre y cierra con un diálogo: Juan Salvo, «El Eternauta», necesita contar su historia. El oyente, un guionista de historietas, se vuelve, en el final, depositario de una historia, que asume el valor de un compromiso: debe contarla a su vez para evitar que suceda. El relato de Salvo queda «enmarcado» en una situación comunicativa ficcional real (el autor y sus lectores) y le otorga al relato enmarcado el valor de una profecía.

Dentro de la historia de Juan Salvo pueden reconocerse dos momentos principales:



- **La «situación Robinson».** Aunque con diferencias respecto del héroe clásico Robinson Crusoe, de Daniel Defoe, la «nevada» mortal que cae sobre Buenos Aires deja a Salvo, a su familia y a sus amigos en una situación de aislamiento. A ellos no los rodea el mar, sino la muerte, y el héroe no está solo, sino que es un grupo humano el que deberá ingeniárselas para sobrevivir en condiciones adversas. En esta primera etapa del relato caducan las leyes sociales que rigen la convivencia entre las personas: cada sobreviviente es, antes que nada, un potencial competidor por los recursos elementales (agua, alimentos, comida, trajes aislantes) y un enemigo peligroso de quien cuidarse.
- **La invasión.** La «situación Robinson» termina cuando Salvo y sus amigos se incorporan a las milicias de sobrevivientes que lucharán contra el invasor extraterrestre. Ante la aparición de «lo otro», las diferencias entre las personas desaparecen; civiles y militares se unen con el único objetivo de detener al invasor.

La ambientación de la historia en el corazón mismo de Buenos Aires, donde los hechos se desarrollaban en escenarios que podían ser fácilmente reconocidos, anclaban la historia en su tiempo: hasta se llegaba a leer en una pared «Vote a Frondizi».

Publicado entre 1957 y 1959, la acción ficcional se ubica en un futuro muy cercano: 1963. Cuando, en el final, Salvo se reintegra a su vida cotidiana de 1959, la invasión aún no ha sucedido. Y tal vez no suceda si el guionista cumple bien con su trabajo: es su compromiso.

LA CONSTRUCCIÓN DEL HÉROE COLECTIVO

En la tradición literaria, el héroe es un personaje singular que se construye a sí mismo mediante pruebas, reales o simbólicas, que le permitirán alcanzar una recompensa. El «camino del héroe» consta de tres momentos: partida o separación (cuando inicia su viaje), iniciación (que abarca todas las pruebas que debe atravesar) y retorno (cuando el héroe vuelve a su lugar de origen con la recompensa material: un tesoro, un remedio, etc.) o inmaterial (el





reconocimiento, la sabiduría, etc.). El héroe portador de características especiales desde el principio, cambia en el camino: ha acentuado sus valores, ha probado sus límites, se ha consolidado en su rol.

Es fácil reconocer estos momentos en el recorrido que hace Juan Salvo: la separación se da en etapas, desde la primera vez que sale de la casa envuelto en el traje casero y cuando parte con el ejército; la iniciación tiene que ver con los sucesivos peligros que enfrenta y vence; el retorno se da cuando comprende que puede reintegrarse a su familia, hecho que constituye su «recompensa».

La originalidad de Oesterheld consiste en oponer la aventura a la rutina: su héroe no es un ser con características especiales a priori, sino «un hombre común, al que las circunstancias ponen a prueba y, en su reacción, se revela para los demás y sobre todo para sí mismo como un héroe. El mismo Oesterheld manifestó su deseo de crear «un héroe colectivo». Por eso, Salvo no es un individuo poderoso, ni valiente, ni especialmente sabio. Puede pensar, deducir, pero también escucha a quienes saben más que él y aprende de las actitudes heroicas de los demás. La heroicidad circula de unos personajes a otros: todos son héroes, porque todos son seres comunes que, sometidos a una situación límite, reaccionan transformándose y, sobre todo, apoyándose.

Los héroes de esta historia no son científicos ni cuentan con recursos

tecnológicos avanzados; son personas comunes de clase media ilustrada de la época, que elaboran hipótesis y explotan al máximo el ingenio y los materiales disponibles para dar soluciones creativas a problemas complejos. El mejor ejemplo es el traje del Eternauta: ante la «nevada» que mata lo que toca, construyen el primer traje aislante con los materiales que tienen (una escafandra de buzo, una tela vinílica, unos guantes de goma, un filtro de aire). Por eso, cuando Juan Salvo se expone a la «nevada», enfundado en ese traje improvisado está muy nervioso.



La «recompensa» final tiene un alto costo: la pérdida de la memoria. Salvo, el que todo la ha visto, todo lo olvida como precio para reintegrarse a su universo íntimo. No es el saber su recompensa, sino el olvido, que entraña el alivio de la angustia de saber. Pero con él tal vez venga un castigo mayor: la posibilidad de que, en pocos años, efectivamente suceda lo que Salvo ha narrado y ya no recuerda. La condición heroica de salvarlo y con él a la humanidad ha cambiado de manos: depende ahora del guionista.

Es interesante notar que los personajes controlados por los «Ellos», «Curbos», «Manos», etcétera, solo matan por delegación, no pueden elegir y son merecedores de comprensión y piedad por los hombres.



Prólogo | El Eternauta



**Héctor
Germán
Oesterheld**

“**S**iempre me fascinó la idea del Robinson Crusoe. Me lo regalaron siendo muy chico, debo haberlo leído más de veinte veces. El Eternauta, inicialmente, fue mi versión del Robinson. La soledad del hombre, rodeado, preso, no ya por el mar sino por la muerte. Tampoco el hombre solo de Robinson, sino el hombre con familia, con amigos. Por eso la partida de truco, por eso la pequeña familia que duerme en el chalet de Vicente López, ajena a la invasión que se viene. Ese fue el planteo. Lo demás... lo demás creció solo, como crece sola, creemos, la vida de cada día”. H.G.O.

⚡ Actividad 1

Leer el siguiente texto.

La construcción del héroe en El Eternauta [Fragmentos]

[...] En este recorrido por la historieta pueden encontrarse distintos tipos de héroes, que demuestran que la construcción del héroe en el Eternauta presenta rasgos muy significativos, ya que se consolida como un personaje colectivo. Rompe así con el concepto clásico de héroe individual, solitario y autosuficiente. Favalli, Pablo, Franco y por último Juan Salvo se transforman en héroes de acuerdo con las circunstancias, pero en ningún momento pierden su característica esencial: son héroes en función del grupo. Logran articular sus características individuales en beneficio de las necesidades colectivas.

Todos los personajes masculinos se diferencian por algo, poseen aptitudes de carácter, físicas, intelectuales: Favalli es profesor de Física, se destaca por la claridad de su análisis de las situaciones que se van planteando, y por señalar los caminos correctos; Pablo es el adolescente sumiso que se adapta al grupo y acata sus directivas; Franco es tornero, y es el personaje más valiente y con más coraje de la historia, tanto que Oesterheld lo señala como el que posee las mayores cualidades para ser





un héroe; y por último, Mosca, el cronista, el menos involucrado en las actividades del grupo, intenta contar la historia a las futuras generaciones desde afuera. Juan Salvo, *el Eternauta*, quizás sea el menos héroe a lo largo de la historia. Solo cuando salva a Favalli de morir aplastado por los escombros de un edificio, realiza un acto heroico. Luego son sus amigos los que alternativamente se arriesgarán en pos de la supervivencia del grupo, llegando incluso a sacrificar sus vidas para salvar a Juan Salvo y su familia. Incluso es Salvo quien por momentos demuestra cierto egoísmo en sus acciones, al privilegiar sus vínculos familiares por sobre las necesidades del grupo. Es oportuno plantear aquí algunos interrogantes: ¿qué superhéroe dejaría que sus amigos murieran por él?, ¿por qué el autor decide a Juan Salvo como el *Eternauta*?, ¿es casual que sobreviva quien representa más claramente los valores de familia?



Volviendo a los personajes, recordamos que ninguno tiene poderes sobrenaturales, son hombres comunes que desarrollan y llevan al extremo sus capacidades humanas en una situación límite. Ante la realidad de morir a causa de la nevada tóxica deciden confeccionarse trajes aislantes con sus propias manos. Son los héroes de la historia, los que toman en sus manos hilo y aguja para diseñar los ropajes. Escena irónica imaginar a Superman cosiendo su capa azul. Tampoco disponen estos héroes, de tecnologías ni armamentos sofisticados para contrarrestar al invasor.

No existe ninguna situación a lo largo de la historieta en que un problema u obstáculo sea solucionado o enfrentado por uno solo. La respuesta es siempre consensuada, colectiva. Pero, ¿dónde radica el poder de estos héroes? Amistad, voluntad de vivir, supervivencia, conciencia de la existencia de otros semejantes también en lucha, inteligencia.

Podríamos diferenciar también al héroe clásico (Superman, etc.) y al *Eternauta* en que el primero busca la aventura para cumplir su misión en el mundo. En palabras



Huellas de una **invasión**

Un empleado de un archivo encuentra fragmentos fílmicos sobre una invasión extraterrestre que habría ocurrido en Buenos Aires pero que nadie recuerda. ¿Será posible?

CORTOMETRAJE PRODUCIDO POR NOS · 2014

<https://vimeo.com/146667441> o cliqueá en el ícono o escaneá el código QR





de Sartre «como la acción es un vínculo entre los hombres, ellos (los héroes), intentarán evadirse de su soledad a través de la acción. La acción nos convierte en otro, nos arranca a nosotros mismos, nos modifica al modificar el mundo» y al héroe accidental que se encuentra en el lugar adecuado, en el momento preciso. Y para defenderse sale de su vida común sin poseer poderes ni virtudes especiales, apenas un reflejo, una tendencia hacia la vida, que mucho dista de lo que conocemos como poderes especiales.

Diferencia sustancial con los hombres que, según Roger Stephane, «no encuentran sino en la lucha y en la muerte su realización. Aquí en efecto, la acción no es el resultado de planes o intenciones premeditadas: apareciendo más bien como una suprema salida falsa, la acción impone en su desarrollo su necesidad de justificación. Es decir, que antes de resignarse a actuar sin creer, el aventurero intentará actuar para creer» [*]. En cambio, en *El Eternauta*, el héroe adopta características muy diferentes, emergiendo casi en contraposición al héroe solitario anterior, es él «...el hombre con familia, con amigos... El héroe verdadero de *El Eternauta* es un héroe colectivo, un grupo humano. Refleja así, aunque sin intención previa, mi sentir íntimo: el único héroe válido es el héroe en grupo, nunca el héroe individual, el héroe solo».

Otro elemento significativo es que nunca se enfrentan al poder real: Ellos, siempre combaten (y ocasionalmente vencen) al enemigo de la línea media (Gurbos, hombres robots, Manos). La manera en que se distribuye el poder en la historia es bastante particular. No se trata de un poder que poseen los Ellos y que los humanos tratan de conquistar. Es un poder que se dispersa en todas las estrategias que los actores plantean, que asume diversas formas, y que se traduce en tipos determinados de disciplinamiento, en concepciones sobre lo que está bien y lo que está mal, lo que es correcto y lo que no lo es, lo que es posible y lo que no lo es. [...]

En lo que respecta a la mujer, el lugar que ocupan es secundario, acompañan a los hombres, no hacen la historia: la presencian. Su universo está claramente delimitado por el hogar, las tareas domésticas y ocuparse de su marido. Esa es su función social, su rol dentro del entramado social argentino de la década del cincuenta. Es importante recordar que la única mujer que aparece en la historieta, fuera del círculo familiar de Salvo, acaba siendo asesinada por el tornero Franco porque es una mujer robot al servicio de los Manos. Estaban tan claramente establecidos los roles dentro de aquella sociedad, años después cambiaría la situación, que no es casual entonces que aquella mujer fuera un soldado enemigo, y como tal, sea aniquilada. Porque dos formas de ser mujer se permitía en aquellos años, esposa y ama de casa, o joven de la calle, de quien es mejor no fiarse.

✍ **Autor: Luis Sujatovich**

[*] Sarte, Jean Paul (1968). «Prólogo». En Stephane, Roger, *Retrato del aventurero*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, p. 57.

📖 Luis Sujatovich. "La construcción del héroe en *El Eternauta* (3 de 3)". **Revista Latinoamericana de Estudios sobre la Historieta**, 29 (16-III-2015). Asociación Cultural Tebeosfera, Ciudad de la Habana. 2015.



⚡ Actividad 2

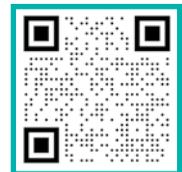
1. Luis Sujatovich establece que el «héroe colectivo» de *El Eternauta* rompe con el concepto clásico del héroe individual, solitario y autosuficiente. ¿Qué considerás que quiere decir al conceptualizar al héroe clásico como «individual, solitario y autosuficiente»?
2. Elegir un ejemplo de héroe «clásico» proveniente de la literatura, o bien de cómics, películas o series.
 - a. ¿Qué características tiene ese héroe?
 - b. ¿Por qué es un héroe? ¿Por qué se trata de un héroe «clásico»?
3. A partir de la lectura realizada, establecer cuáles son las características del «héroe colectivo» de *El Eternauta*.
4. ¿En qué se diferencia «el héroe colectivo» de *El Eternauta* de otros héroes? Por ejemplo, de los superhéroes popularizados por editoriales de historietas conocidas como Marvel Comics o DC Comics.
5. ¿Qué valores transmite *El Eternauta*?
6. El rol de la mujer en la historieta de *El Eternauta* es diferente al que podemos encontrar en otras historietas o producciones literarias.
 - a. ¿Qué sucede con Elena y Martita en *El Eternauta*?
 - b. ¿Cuál es el rol de la mujer en la historieta?
 - c. ¿Por qué creés que el autor colocó a las mujeres en ese rol?



Para seguir leyendo, cliqueá o escaneá el código QR

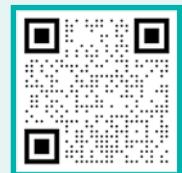
► **La construcción del héroe en *El Eternauta***
de Luis Sujatovich

<https://tinyurl.com/4bfnf4h7>



► **El Eternauta**
de Héctor Germán Oesterheld

<https://tinyurl.com/5n855xav>





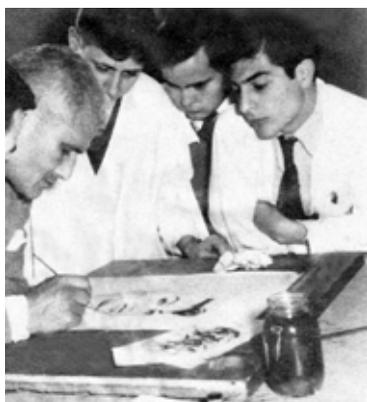
La Escuela Técnica Raggio y **El Eternauta**



3 datos imperdibles

1

Pablo Pereyra, profesor de Dibujo Publicitario de la escuela (hoy, Diseño y Comunicación Publicitaria) fue el Director de Arte de la revista **Hora Cero** donde se publicaba **El Eternauta**.



2

La escuela aparece dibujada y mencionada en varios episodios de **El Eternauta**. En los años 50, la Avenida General Paz terminaba en una rotonda y la escuela más grande que la actual.



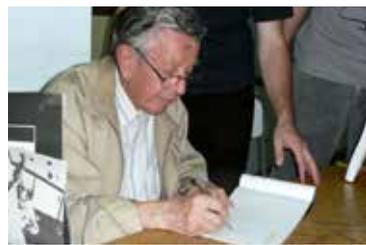
📷 Pablo Pereyra con los estudiantes Norberto Barbieri, Miguel Pastoni y Martín Lobo.

Fuente: Repositorio Digital Archivo Raggio.

📷 Firma de ejemplares y conferencia de Francisco Solano López, Carlos Nine y Alcira Argumedo durante La Noche de los Museos. Fotos de Esteban Espósito.

3

Francisco Solano López, el dibujante de la versión original, estuvo en la escuela durante **La Noche de los Museos · 2009** en la muestra “HGO + El Eternauta” que organizó el Museo.







Segunda parte | **Comunicación**



La secuencia explicativa

Toda explicación se origina en un problema que se intenta resolver. Las actividades cotidianas y la interacción de los seres humanos con el medio presentan dificultades continuamente. Las explicaciones suponen una asimetría de conocimientos acerca del tema entre aquel que la elabora y el explicatario o destinatario. Se compone de una estructura básica que consta de:

✓ **Pregunta cuestionadora**

Se plantea el tema que se va a desarrollar mediante una pregunta que puede aparecer de forma explícita o no. El abordaje del tema se hace de forma atractiva para captar el interés del lector.

✓ **Respuesta**

Se desarrolla el contenido; para hacerlo, se emplean diversos recursos, como el ejemplo o la definición, para que resulte accesible al lector no especializado.

✓ **Conclusión**

Se da un cierre a lo planteado mediante una conclusión que puede resolver el tema, o se puede abrir a nuevos interrogantes que será necesario encarar en futuras investigaciones.

PROPIEDADES GRAMATICALES DE LA EXPLICACIÓN

Las explicaciones presentan las siguientes propiedades gramaticales:

- Predominio de la tercera persona gramatical o la primera del plural.
- Oraciones impersonales.
- Nominalizaciones.



RECURSOS EXPLICATIVOS

✔ Definición

Se usa para fijar el significado de una palabra en una explicación. En ella se establece una igualdad entre dos términos por medio de determinados verbos.

✔ Ejemplificación

Es un recurso explicativo que presenta un caso particular de un concepto abstracto. Puede ser introducido mediante conectores como por ejemplo, a saber, es el caso de, como, etcétera. En muchos casos, estos conectores se reemplazan por dos puntos y, en otros, por paréntesis.

Se presupone que el ejemplo no es el único caso de lo que se afirma en el concepto de manera general; por el contrario, existen diferentes manifestaciones particulares.

✔ Comparación

Se relacionan dos o más conceptos, características u opiniones por medio del señalamiento explícito de sus semejanzas y diferencias. En las explicaciones, la comparación suele llevarse a cabo después de haber realizado las definiciones pertinentes, como la reformulación.

✔ Reformulación

Consiste en volver a decir algo que ya ha sido mencionado pero de un modo diferente. En este sentido, la reformulación supone la transformación o conversión de un primer enunciado en un segundo enunciado. Este último aunque conserva el contenido informativo del primero (dado que trata de lo mismo), lo expresa con otras palabras. Las reformulaciones pueden ser introducidas mediante frases del tipo es decir, en otras palabras, o sea, vale decir, entre muchas otras.

✔ Analogía

Consiste en vincular dos términos a partir de una relación de semejanza. Uno de esos términos es desconocido para el destinatario y por lo general es



de naturaleza abstracta o general. Por el contrario, el segundo término es un caso concreto y forma parte de lo que el sujeto conoce.

La estructura de una analogía puede ilustrarse por medio de la siguiente fórmula: **A es a B como C es a D**.

El primer término de la analogía, denominado «tema», está contenido antes del **como** (A es B), mientras que el segundo término, el «foro», se ubica a la derecha (C es D). Los elementos del **tema** y aquellos que forman parte del **foro** deben pertenecer a esferas o campos diferentes.



Comparación ≠ Analogía

No hay que confundir **comparación** con **analogía**.

En la **comparación** se señalan las similitudes y las diferencias entre dos o más conceptos, características u opiniones.

En la **analogía** no se marcan las diferencias entre los dos componentes, sino sólo sus semejanzas.





La secuencia argumentativa

EXPLICAR Y ARGUMENTAR

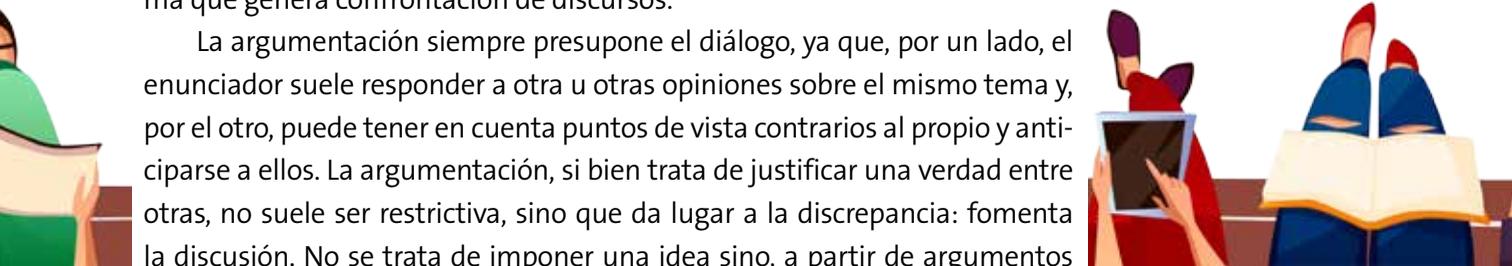
Los seres humanos usamos el lenguaje para organizar nuestra experiencia y comunicarla a quienes nos rodean. Ante lo que no conocemos o ante una dificultad, usamos el lenguaje formulando una pregunta para orientar nuestras acciones: ¿qué es esto?, ¿cómo resuelvo esta situación? Lo que sigue a la pregunta es una respuesta expresada con palabras. En ocasiones, esta respuesta es una exposición o una explicación. Si es posible formular varias respuestas a la pregunta, tendremos que agregar algunos argumentos o razones para elegir una entre tantas. Por lo tanto, es posible caracterizar la exposición explicación como la respuesta a una pregunta y la argumentación como la justificación, por medio de razonamientos, de la validez o la verdad de una respuesta entre otras. Las siguientes son algunas de las características de estos tipos textuales:

Explicativo	Argumentativo
Presenta un saber ya construido, legitimado social o teóricamente.	Presenta la construcción de nuevos saberes mediante el desarrollo discursivo.
Pretende informar (función referencial del lenguaje).	Pretende persuadir (función apelativa del lenguaje).
Expone una idea de manera objetiva.	Manifiesta y confronta una idea con otras.

¿CUÁNDO ARGUMENTAR?

Se argumenta para expresar una opinión o un punto de vista, brindando las razones que los fundamentan. Suele ser necesario argumentar ante temas que generan controversias, es decir, cuando en relación con un tema determinado surgen varios puntos de vista acerca de cómo interpretarlo, cómo actuar al respecto, etcétera. En ese caso, el tema se convierte en un problema que genera confrontación de discursos.

La argumentación siempre presupone el diálogo, ya que, por un lado, el enunciador suele responder a otra u otras opiniones sobre el mismo tema y, por el otro, puede tener en cuenta puntos de vista contrarios al propio y anticiparse a ellos. La argumentación, si bien trata de justificar una verdad entre otras, no suele ser restrictiva, sino que da lugar a la discrepancia: fomenta la discusión. No se trata de imponer una idea sino, a partir de argumentos





racionales y críticos, obtener la adhesión del destinatario. Cuando, por el contrario, se intenta imponer una opinión con afirmaciones absolutas («porque sí», «porque no me gusta») sobre las de los demás, se cierra la posibilidad de diálogo.

El propósito de una argumentación es defender y sustentar una idea desde un determinado punto de vista a fin de convencer a otros para que la acepten y adhieran a ella libre y voluntariamente. También puede ser usada para contraargumentar, es decir, disuadir al destinatario respecto de una actitud o perspectiva sobre alguna idea, para que cambie de actitud, tome una decisión diferente, desista de ejecutar alguna acción. Por eso, en todos los casos, se debe evaluar quién es el destinatario y qué punto de vista sostiene para encontrar argumentos válidos que sean aceptados y adoptados. Para argumentar exitosamente es necesario utilizar un conjunto de procedimientos.

PREGUNTAS QUE ABREN LA ARGUMENTACIÓN

Las preguntas, que pueden aparecer explícita o implícitamente en un texto argumentativo, permiten establecer el tema problemático que dará lugar a la argumentación. Existen tres tipos de interrogación:

✓ Alternativa

Explicita posibles respuestas mediante una disyunción, por lo que presupone una respuesta cerrada que debe ser corroborada.

- ▶ Ejemplo: *Los nuevos medios electrónicos, ¿volverán obsoletos los libros o ambos podrán convivir?*

✓ Total

Admite sólo dos tipos de respuesta: sí o no; por ende, también presupone una respuesta cerrada a corroborar.

- ▶ Ejemplo: *¿Internet atenta contra la literatura?*

✓ Parcial

Está encabezada por pronombres interrogativos; posibilita múltiples respuestas que deberán ser especificadas.

- ▶ Ejemplo: *¿Qué es un hipertexto? ¿Cómo puede un hipertexto reemplazar a los libros?*



Actividad 1

Leer el texto de Umberto Eco.

PÁGINA 12

7 DE DICIEMBRE DE 2003

Resistirá

A menudo, en artículos periodísticos o en papers académicos, ciertos autores se enfrentan con la nueva era de las computadoras e Internet, y hablan de la posible «muerte de los libros».

He contestado en muchas entrevistas a preguntas del tipo:

«¿Los nuevos medios electrónicos volverán obsoletos los libros? ¿Internet atenta contra la literatura?». Preguntas que retoman la vieja historia de «esto matará aquello».

Aun después de la invención de la imprenta, los libros nunca fueron el único medio de adquirir información. También había pinturas, imágenes populares impresas, enseñanzas orales, etcétera. El libro sólo demostró ser el instrumento más conveniente para transmitir información.

En este sentido, debemos distinguir dos clases de libros: para leer y para consultar. En los primeros, como novelas, tratados filosóficos, análisis sociológicos, etc., el modo normal de lectura es el que yo llamaría «estilo novela policial». Empezamos por la primera página, en la que el autor dice que ha ocurrido un crimen, seguimos el derrotero hasta el final y descubrimos que el culpable es el mayordomo. Fin del libro y fin de la experiencia de su lectura. Luego están los libros para consultar, como las enciclopedias y los manuales. Las enciclopedias fueron concebidas para ser consultadas, nunca para ser leídas de la primera a la última página.

Por ejemplo, si quiero saber si es posible que Napoleón conociera a Kant, tengo que tomar el volumen K y el volumen N de mi enciclopedia. Con el hipertexto, sin embargo, puedo navegar a través de toda la redenciclopedia, en tanto es una red de muchas dimensiones en la que cada punto o nodo puede estar potencialmente conectado con cualquier otro nodo. Y puedo hacer mi trabajo en unos pocos segundos o minutos.

Los hipertextos volverán obsoletos, ciertamente, las enciclopedias y los manuales. Ayer nomás era posible tener una enciclopedia entera en CD-ROM; hoy es posible disponer de ella en línea, con la ventaja de que esto permite la remisión y la recuperación no lineal de la información. Todos los discos compactos, más la computadora, ocuparán un quinto del espacio ocupado por una enciclopedia impresa. Un CD-ROM es más fácil de transportar que una enciclopedia impresa y es más fácil de poner al día.

Sin embargo, ¿puede un disco hipertextual o la Web reemplazar a los libros que están hechos para ser leídos? Buenas noticias: los libros seguirán siendo imprescindibles, no solamente para la literatura sino para cualquier circunstancia en la que se necesite leer cuidadosamente, no sólo para recibir información sino también para especular sobre ella. Leer una pantalla de computadora no es lo mismo que leer un libro. Después de haberme pasado doce horas ante la computadora, mis ojos están como dos pelotas de tenis y siento la necesidad de sentarme en mi confortable sillón y leer un diario, o quizás un buen poema. Opino, por lo tanto, que las computadoras están difundiendo una nueva forma de instrucción, pero son incapaces de satisfacer todas aquellas necesidades intelectuales que estimulan.

Hasta ahora, los libros siguen encarnando el medio más económico, flexible y fácil de usar para el transporte de información a bajo costo. Si naufragamos en una isla desierta, donde no hay posibilidad de conectar una computadora, el libro sigue siendo un instrumento valioso, sigue siendo el mejor compañero de naufragio. Los libros son de esa clase de instrumentos que, una vez inventados, no pudieron ser mejorados, simplemente porque son buenos. Como el martillo, el cuchillo, la cuchara o la tijera.

→ Umberto Eco



⚡ Actividad 2

1. ¿A qué tema se refiere?
2. ¿Cuál de las dos preguntas que aparecen en el primer párrafo especifica el tema?
3. ¿Cuál es la opinión del autor?
4. ¿Qué opinás sobre la relación entre los libros e internet?

SECUENCIA ARGUMENTATIVA

Los textos pueden ser narrativos, descriptivos, expositivo explicativos, instructivos, dialogales y argumentativos según el tipo textual que predomine en ellos, ya que estos tipos textuales no se presentan en forma pura sino como segmentos denominados secuencias textuales. Cada una de éstas tiene una estructura organizada según las características propias del tipo textual al que pertenezca, pero puede convivir y relacionarse con otras en un texto concreto.

Por ejemplo, en una novela —en la que predominan las secuencias narrativas— pueden incluirse también secuencias descriptivas (para presentar personajes, objetos o lugares), expositivo-explicativas (para desarrollar cómo un detective descubrió al culpable de un crimen), dialogales (para introducir una conversación entre personajes), etcétera. Como las secuencias de cada tipo textual tienen una estructura definida, es posible identificarlas (si bien pueden aparecer variaciones según la clase de texto). Sin embargo, en una secuencia argumentativa no pueden faltar los siguientes elementos.

✅ **Hipótesis**

La hipótesis (o tesis) es la idea central que responde a la pregunta que plantea el problema y contiene la opinión personal. Según la clase de texto, puede presentarse de manera explícita —como afirmación o negación— en la introducción, o al final, como conclusión. También puede estar implícita, de modo que el receptor deberá reconstruirla. En algunos géneros, como las monografías, la formulación de la hipótesis debe ser clara y precisa, adoptando la forma de una proposición, que puede ser afirmativa o negativa. Por ejemplo:

- ▶ *La ONU debe intervenir en este caso.*
- ▶ *La ONU no debe intervenir en este caso.*



✓ Desarrollo

Es la parte central del texto —también llamada argumentación propiamente dicha— donde se exponen los argumentos, es decir, las razones o los fundamentos que defienden y justifican la validez o la verdad de la tesis, diferenciándola de otras opiniones consideradas inválidas. Los argumentos se construyen mediante varias técnicas. Sin embargo, se intenta que entre la hipótesis y los argumentos haya una relación de tipo lógico. «opino/considero que el hipertexto volverá obsoletos los libros porque/ya que es más versátil». Los argumentos pueden presentarse siguiendo un orden decreciente, es decir, de los más convincentes a los menos categóricos, o de los más generales a los más particulares. Por otra parte, éstos pueden enfatizar tanto aspectos racionales como emocionales, para conmover afectivamente al receptor.

DEMOSTRAR Y ARGUMENTAR

La argumentación no es una demostración, ya que ésta es propia de las ciencias exactas —como la Matemática y la Física— y se distingue por presentar pruebas demostrables empíricamente. En estas ciencias, la hipótesis no es considerada verdadera, sino que la investigación posterior deberá demostrar su validez. La argumentación, por el contrario, es propia de las ciencias humanísticas —como la Sociología y la Psicología— y se caracteriza porque no presenta pruebas irrefutables, sino verosímiles y posibles.

Muchos textos argumentativos acompañan la hipótesis y el desarrollo con la inclusión de las siguientes partes:

✓ Introducción

En las argumentaciones escritas, los primeros párrafos presentan el tema y sus antecedentes; también pueden incluir la hipótesis y algún recurso que llame la atención del destinatario, como una cita de autoridad, un relato o datos atractivos.

✓ Conclusión

Se cierra la argumentación con un resumen de los argumentos, con frases que señalan las consecuencias positivas que se derivan de adherir a la hipótesis o las consecuencias negativas que resultan de su rechazo, con apelaciones



al receptor incitándolo a la participación o abriendo nuevas preguntas. Su contenido dependerá de la clase de texto, ya que en una monografía, por ejemplo, no es correcto incluir un relato conmovedor, recurso que, en cambio, es habitual en las notas de opinión.

Cada una de las partes mencionadas suele estar subtitulada y en su interior pueden incluirse secuencias de cualquier otro tipo textual. La presencia de éstas en la argumentación está determinada, en gran medida, por el contexto. Si el receptor no conoce el tema sobre el cual se argumenta, será pertinente introducir, por ejemplo, la narración del hecho comentado, la descripción del objeto referido o la explicación de algún concepto específico. En todos los casos, tales secuencias están subordinadas a la argumentación, es decir, al propósito de justificar las propias ideas para convencer a los otros de la opinión que se presenta.

CONECTORES EN LA ARGUMENTACIÓN

Las relaciones lógicas que se establecen entre la hipótesis o tesis y los argumentos, y entre éstos mismos, pueden explicitarse mediante palabras o frases denominadas conectores, cuya función es, justamente, expresar o manifestar la relación o conexión existente entre dos partes. En los textos argumentativos, los conectores más usados son los del siguiente cuadro.





Clasificación	Conector	Ejemplos
Inter e intraoracionales	De coordinación	
	● copulativos	▶ Y (e), además, también, ni
	● disyuntivos	▶ O (u), ya sea... ya sea, o bien... o bien
	● distributivos	▶ Tanto... como, no sólo... sino también
	● adversativos	▶ Pero, sin embargo, sino (que), en cambio, no obstante, por el contrario
	De subordinación	
● causales	▶ Porque, ya que, a causa de, dado/ puesto que	
● consecutivos	▶ De modo/ de manera/ así que, en consecuencia, por ende/ eso/ lo tanto	
● concesivos	▶ Aunque, aun cuando, si bien, por más que, a pesar de	
● condicionales	▶ Si, sólo si, con tal, siempre que	
● de fin	▶ Para que, con la intención /finalidad de	
● temporales	▶ Cuando, antes, después, luego, siempre	
Extraoracionales	Ordenadores	
		▶ En primer/ segundo/ tercer término/ lugar, para comenzar, para continuar, por un/ otro lado, por último, para finalizar/ terminar
	Anafórico	
	● de relación	▶ En relación con, respecto de, asimismo
● de semejanza	▶ Igualmente, esto es, o sea	
● apositivo	▶ Es decir	
● reasuntivo	▶ Para resumir, en síntesis	

⚡ Actividad 3

1. Releer el texto «Resistirá» de Umberto Eco y reconocer las partes de la secuencia argumentativa.





2. La hipótesis del autor, ¿aparece explícita o implícitamente? Ubicarla o interpretarla y completar la siguiente oración: «Umberto Eco sostiene que»...
3. Escribir una síntesis de los argumentos que usa. Incluir conectores para relacionarlos.
4. Identificar secuencias de otro tipo textual e indicar cuál es su finalidad.

Actividad 4

Leer el texto siguiente:

E-libros: cuatro razones por las que deberían triunfar, y otras cuatro por las que nunca lo harán

De un tiempo a esta parte, la mención de los libros electrónicos como formato editorial viable produce reacciones que van desde el desconocimiento hasta la oposición visceral («¡la pantalla nunca sustituirá al papel!»), pasando por el temor empresarial («¡piratas!») y la condescendencia amable.

- Los libros electrónicos tienen muchos atractivos, entre los que se destacan los siguientes:
- Los **e-libros** son prácticos. Cualquier programa visor de e-libros permite buscar fácilmente una palabra o frase en el texto, introducir anotaciones al margen y buscar el significado de palabras en los diccionarios que tengamos instalados en el mismo dispositivo. Además, los libros electrónicos se pueden leer en una habitación a oscuras, sin molestar al vecino de cama.
- Los **e-libros** son compactos. El formato digital no ocupa lugar. Literalmente. Puede que llevarnos e-libros de vacaciones no nos haga leer más, pero al menos no lamentaremos haberlos acarreado en la maleta.
- Los **e-libros** son discretos. Su vecino de asiento en el colectivo nunca sabrá si está usted leyendo un tratado de marketing, una novela rosa, un manual de sexualidad, [...].
- Los **e-libros** son más completos. Por costos y posibilidades tecnológicas, un **e-libro** puede ser mucho más rico que su equivalente de papel. La versión digital de una novela puede incluir también entrevistas al autor, bibliografía complementaria y fragmentos de otras obras del autor.

Pero, en cambio, resulta poco probable que los **e-libros** lleguen a constituir una proporción significativa del mercado editorial, sobre todo si se mantienen situaciones como éstas:



- Los **e-libros** son caros. Se supone que la digitalización de los contenidos abarata su difusión. Para editar e-libros no hay que talar árboles, no ocupan espacio en almacenes y librerías y no hay que transportarlos. Sin embargo, la diferencia de precio entre las versiones electrónica y física de un mismo título acostumbra a ser mínima o nula, y en algunos casos el e-libro cuesta más que el de papel.
- Los **e-libros** son en inglés. Salvo iniciativas testimoniales en castellano, es sumamente difícil encontrar e-libros comerciales en idiomas distintos del inglés. [...]
- Los **e-libros** son pocos. Los catálogos de e-libros son mucho más reducidos que los de libros convencionales [...] sólo los candidatos claros a best sellers aparecen simultáneamente en papel y e-libro.
- Los **e-libros** son demasiado personales. El temor de la industria editorial a las copias no autorizadas ha forzado a los proveedores de tecnología a adoptar sistemas de protección que van desde lo incómodo (**e-libros** que hay que registrar en un dispositivo determinado o asociar a un número de tarjeta de crédito) hasta lo ridículo (**e-libros** que caducan al cabo de dos meses).

Un panorama prometedor y decepcionante por igual. ¿Qué opina?

✍ Autor: Redacción Diario Clarín · 24/01/2005

Actividad 5

Luego de la lectura del texto anterior, responder:

1. ¿Es un texto argumentativo? Justificar la respuesta indicando qué tipo de secuencia textual predomina.
2. Comparar las ideas que presenta el texto con las que plantea Eco. ¿Qué diferencias se encuentran? ¿Enfocan el problema desde la misma perspectiva? Justificar las respuestas.
3. Retomar la hipótesis que sostiene Eco y expresar si adherís a ella o la rechazás.
4. Escribir una breve nota periodística argumentativa que justifique tu postura. Usar la información de ambos textos para fundamentar tu posición y agregar argumentos nuevos. Emplear conectores para relacionar las partes del texto.



TÉCNICAS ARGUMENTATIVAS

Técnica	Características	Ejemplo
Analogía	Establece semejanzas entre dos elementos, uno de los cuales es conocido por el receptor.	«Una catedral medieval era como un programa de TV permanente, siempre repetido, que se supone le decía a la gente todo lo que le era imprescindible para la vida diaria y la salvación eterna».
Causalidad	Relaciona dos elementos mediante un nexo causal, para determinar las causas de lo que se quiere argumentar.	«Hay libros que no podemos reescribir porque su función es enseñarnos la necesidad; por lo tanto, sólo respetándolos tal como son pueden hacernos más sabios».
Cita de autoridad	Introduce, directa o indirectamente, el nombre o la voz de otra persona. Que lo diga esa persona le da validez y autoridad al argumentador.	«Además, Hugo nos advierte: “Un vértigo, un error, una derrota, una caída que dejó perpleja a toda la Historia, ¿puede ser algo sin causa? No... la desaparición de ese gran hombre era necesaria para que llegara el nuevo siglo. Alguien, a quien no pueden hacerle reparos, se ocupó de que el resultado del acontecimiento fuera éste... Dios pasó por aquí”. Eso es lo que nos dice cada libro verdaderamente grande: que Dios pasó».
Concesión	Se otorga cierta validez a un argumento contrario, pero sólo para oponer luego el propio.	«Ciertamente, una computadora es un instrumento con el cual se pueden producir y editar imágenes; y las instrucciones, ciertamente, se imparten mediante íconos; pero es igualmente cierto que la computadora se ha convertido en un instrumento alfabético antes que otra cosa».
Ejemplo	Se introduce un caso particular que intenta ilustrar o justificar una afirmación general.	«El último límite de la textualidad libre es un texto que en su origen está cerrado, por ejemplo, <i>Caperucita Roja</i> o <i>Las mil y una noches</i> , y que yo, el lector, puedo modificar de acuerdo con mis inclinaciones, hasta elaborar un segundo texto, que ya no es el mismo que el original pero cuyo autor soy yo mismo».
Explicación	Desarrolla un concepto para que el receptor entienda su importancia y su pertinencia en la argumentación.	«En un libro tradicional debemos leer de un modo lineal. Podemos saltarnos páginas; llegados a la página 300, podemos volver a chequear o releer algo en la página 10. Pero eso implica un trabajo físico».
Refutación	Presenta un argumento contrario para discutirlo, contradecirlo o invalidarlo.	«Sin embargo, el hecho de que los libros puedan llegar a desaparecer no sería una buena razón para suprimir las bibliotecas. Por el contrario, deben sobrevivir como museos que conservan los descubrimientos del pasado».
Pregunta retórica	Anticipa los interrogantes que puede hacerse el lector y ofrece una respuesta posible.	«De hecho, si tenemos un número infinito de elementos con los cuales interactuar, ¿por qué tendríamos que limitarnos a producir un universo finito? Se trata de un asunto teológico...».



Los recursos o técnicas argumentativas permiten construir argumentos sólidos y, también, reconocer en la lectura un texto argumentativo.

⚡ Actividad 6

1. Identificar y clasificar las técnicas argumentativas empleadas en el fragmento del texto de Eco.
2. ¿Qué técnicas reconocés en el texto sobre los e-libros?
3. Clasificar las técnicas argumentativas que usaste en el texto que produjiste a partir del cuadro anterior.
4. Incorporar en ese texto una concesión y una refutación a alguna idea contraria a la tuya.
5. Incluir una cita de autoridad tomada del texto de Eco.

Textos periodísticos argumentativos

Los medios de comunicación no sólo informan. Algunas secciones de los diarios y las revistas —y también de algunos programas de TV y de radio— están dispuestas para incluir opiniones sobre determinados temas. En estos textos, en los que predominan las secuencias argumentativas, aparece la postura del mismo medio sobre ciertos temas, la de periodistas expertos en algún tema o personajes destacados, y también la opinión de los ciudadanos.

COLUMNA DE OPINIÓN

La columna de opinión puede ser un espacio fijo y periódico en un diario, una revista o un programa televisivo o radial en que un periodista o experto en alguna materia —como economía, política, educación, etcétera— expresa su punto de vista sobre un tema de actualidad. Su opinión no necesariamente tiene que coincidir con la de la empresa mediática por lo que, en los medios gráficos, esas notas están firmadas por el autor.

También es habitual que se incluyan columnas de opinión escritas por algún experto en la que éste expone su perspectiva sobre una noticia del día, motivo por el que se las ubica en la misma página o sección. Por ejemplo, si se trata de una noticia sobre algún intento de clonación humana, puede solicitarse a un científico local especializado en el tema su opinión al respecto. Cuando, en relación con alguna noticia, se publican dos opiniones enfrentadas, se instala una polémica o debate.



⚡ Actividad 7

1. Leer la siguiente columna de opinión.
2. Reconocer la postura del autor y escribir la hipótesis con tus propias palabras.
3. Identificar al menos tres técnicas argumentativas diferentes.

CLARIN |

23 DE FEBRERO DE 2005

OPINIÓN

Herramientas para mejorar la educación

Por Mariano Narodowski

Se han incrementado las quejas sobre la situación de la educación argentina. Esto se debe al agravamiento de la crisis que generó la aplicación de la Ley Federal de Educación, al arrastre de los déficits más antiguos, y a los «nuevos» fenómenos como la violencia escolar.

El marco de mediocridad no es igual para todos, ya que las clases medias y altas tratan de resolver la educación de sus hijos a través de escuelas privadas, lo que incrementa la segregación socioeconómica. La población parece percibir que las soluciones son individuales y que es poco lo que se hace para mejorar al conjunto.

Es necesario recuperar la política educativa como herramienta de mejoramiento de la educación. Una política educativa nacional, federal y con un liderazgo positivo, capaz de convocar a la población a la construcción de un proyecto educativo para todos, poniendo en práctica una estrategia que contemple el financiamiento y la calidad y que articule valores compartidos.

Es impostergable contar con una Ley de Justicia Educacional que brinde un financiamiento adecuado, destinando fondos mínimos por escuela y por

alumno y a la vez estipule un régimen laboral docente que garantice un piso salarial digno y condiciones profesionales atractivas. Para que esto sea una realidad, es necesario constituir un fondo compensador de carácter federal, que supla las deficiencias de cada provincia, asistiendo directamente a alumnos y docentes. [...]

Es indispensable fortalecer a las escuelas y a los educadores, desburocratizar la tarea escolar y apuntalar la capacidad de decisión de las comunidades educativas para construir un proyecto que concite los esfuerzos de docentes, alumnos y familias.

Respecto del Ministerio de Educación de la Nación, éste debe seguir siendo un ministerio sin escuelas pero con un rol activo para elaborar y gestionar políticas prioritarias para la Nación respecto de la violencia, deserción escolar, universalización del nivel inicial, apoyo a la innovación pedagógica, edificación de escuelas, reconstrucción de habilidades técnicas y articulación con el mundo del trabajo, aplicación de nuevas tecnologías y formación docente de calidad.

Nada de esto es posible sin un auténtico liderazgo político que vuelva a poner a la educación en el centro de la escena. ■



EDITORIAL

El editorial es un tipo de texto argumentativo a través del cual el director o editor de un diario o una revista expresa el punto de vista del medio. En algunos casos, aparece el nombre del autor, pero en otros no, ya que se supone que la voz que emite el texto es la de la empresa mediática.

Los temas que se tratan en el editorial suelen ser de actualidad, con incidencia social. Abundan las secuencias descriptivas o expositivo-explicativas; el tono es moderado y por lo general expone reclamos básicos de la sociedad.

Actividad 8

1. Leer el siguiente editorial y luego resolver las consignas.
2. ¿Dónde se ubica la hipótesis?
3. Comparar la estructura de la argumentación y el uso de técnicas argumentativas del editorial con los del texto de Mariano Narodowski de la actividad 7. ¿Qué diferencias encontrás? ¿A qué las atribuí?

CLARÍN | 21 de agosto de 2004

El mal uso de Internet en el aula

El cambio tecnológico ha proporcionado un conjunto de herramientas de enorme poder para la educación. En especial, éste es el caso de Internet, que permite el acceso a una masa de informaciones sin par en la historia humana.

Pero para que este potencial sea bien aprovechado se deben cumplimentar requisitos todavía en general faltantes en nuestro medio. Como resultado de un largo proceso de desfinanciamiento, las escuelas tienen pocas computadoras y aún menos terminales conectadas a Internet.

Pero además se advierte la escasa capacitación docente en el tema, lo cual impide que se les enseñe a los chicos a usar todo el potencial de la red.

Muchos maestros no tienen capacidad para instruir a los alumnos en el uso de las nuevas tecnologías, necesarias para acercar informa-

ción actualizada y suplir carencias bibliográficas. En tales condiciones, hasta parece irracional realizar el esfuerzo de equipar escuelas con computadoras conectadas a Internet.

Los especialistas en educación coinciden en este diagnóstico, recalcando que la falta de adecuación de la escuela a la nueva tecnología tiene como principal causa la ausencia de formación de los docentes.

Esta situación reduce el acceso a la tecnología de los chicos que no tienen Internet en su casa, mientras que los que sí la tienen y la utilizan como entretenimiento no reciben ayuda para aprovechar su potencial educativo.

El desafío, entonces, que tienen las escuelas públicas es, junto al equipamiento tecnológico, capacitar a los docentes para que puedan abrir todo el mundo de Internet a los alumnos. ■



CARTAS DE LECTORES

En las publicaciones —como diarios, revistas y weblogs (o blogs)— se reserva un espacio fijo para publicar cartas de lectores. En ellas, los lectores pueden expresar su punto de vista sobre algún artículo anterior o sobre algún tema en particular. Si bien cualquier persona puede escribir una carta o un mensaje electrónico a un medio, no todas las cartas recibidas son publicadas: deben reunir una serie de requisitos como la extensión, la claridad y cierto grado de formalidad, entre otros.

Las cartas de lectores llevan la firma y el número de documento de los autores, lo que certifica su autoría.

Actividad 9

1. Leer las siguientes cartas de lectores y responder las preguntas.

La pastilla del conocimiento

Acabo de terminar de leer las recomendaciones que nos hizo llegar a los docentes la Secretaría de Educación de la Ciudad de Buenos Aires, respecto del período de evaluación de los alumnos de primer año de nivel medio. Soy profesora de Matemáticas de varios primeros años y estoy azorada por la postura ilusa del que elaboró esta serie de recomendaciones. Nos sugieren a los docentes que ayudemos a los alumnos en la revisión de sus dificultades con la materia, cuando en realidad todas sus dificultades se pueden resumir simplemente en tres palabras: no estudian nunca. [...]

¿Por qué el esfuerzo debe ser únicamente mío? ¿Qué enseñanza para su vida les estamos dando de esta manera? Señores funcionarios: estimulen a los científicos para que inventen «la pastilla del conocimiento». Los alumnos sólo deberán abrir la boca, tragarla y listo. Estoy segura de que en ese caso nos pedirán a los docentes que ayudemos a los alumnos que no puedan abrir la boca solos.

 **L. D. Clarín, 17-11-05**

La pastilla del conocimiento (I)

Es verdad que muchos alumnos no tienen motivación para estudiar. Me pregunto qué grado de responsabilidad tenemos todos. Tal vez deberíamos



ponernos la mano en el corazón. ¿Qué les hemos legado los grandes? Un país donde pensar fue un flagrante delito que llevó a la fuga de cerebros y a la desaparición de 30.000 personas. ¿Para qué estudiar si se puede llegar a dirigir un país enorgulleciéndose de haber leído las «obras completas» de Sócrates? Un país en el que se puede ser fiscal con primer año de Derecho, y para poder manejar un remis previamente se debe estudiar ingeniería, arquitectura o análisis de sistema. El modelo de triunfador suele ser el de quien vende el alma al diablo. Y, mal que nos pese, en educación existe una enorme inoperancia. Lo sé muy bien. Muchos docentes no tienen vocación, y si los evaluasen, más de uno sería reprobado. La educación merece una discusión seria. Como siempre, el hilo se corta por lo más delgado. Les aclaro que también soy docente, con muchos años de experiencia.

✍️ **J. P. Clarín, 3-12-05**

La pastilla del conocimiento (II)

Estoy totalmente de acuerdo con la profesora LD. Los papás deben sacarse la venda de los ojos y aceptar que la mayoría de los chicos cada vez saben menos. Es vergonzoso que alumnos de sexto, séptimo grado (principalmente de escuelas del Estado) no sepan las tablas ni dividir, y ni hablar de resolver un problema. No comprenden lo que leen, etc.

Si queremos un país mejor, ayudemos a cambiar la educación, pero también desde los hogares. Y los directores de escuelas no deben «pasar» a los alumnos de grado por sacarse un problema de encima. Si tienen que repetir, que repitan.

Esto, en las generaciones de los 60 y de los 70, y en las anteriores, no provocaba ningún trauma. Al contrario. De seguir así, los chicos argentinos no tienen futuro, y por favor basta de echarles culpas a los maestros, mirando la paja en el ojo ajeno y no la viga en el propio.

✍️ **M. D. F. Clarín, 3-12-05**

2. ¿Cuál es el tema en discusión? ¿Por qué las cartas conforman un debate?
3. Sintetizar la hipótesis y los argumentos de cada autor.
4. Escribir una columna de opinión que adhiera a alguna de estas hipótesis. Usar ejemplos tomados de la columna de opinión de la página y del editorial.



El informe

Es el género en el que concluyen muchos trabajos de investigación. Como texto más o menos extenso, casi siempre escrito, está presente en gran parte de las interrelaciones humanas de índole social, laboral, cultural, académica

- **¿Qué se propone?** La función dominante ya está implícita en el nombre; informar con objetividad a un receptor individual o colectivo acerca de un hecho, un fenómeno, una situación.
- **¿Cómo se construye?**
En líneas generales un informe consta de:

✓ Introducción

Plantea los objetivos y precisa los alcances del informe con relación a un tema mayor. Se especifica también en la introducción el o los destinatarios del informe: el Jefe de Oficina, un docente, un organismo oficial, una institución de enseñanza, un foro de discusión, etcétera.

✓ Cuerpo o desarrollo

Expone, con los recursos propios del texto explicativo-expositivo, los distintos niveles de información que constituyen el corpus, empezando por la especificación del tema central y los antecedentes que tiene, es decir, qué se ha dicho ya sobre el tema, las técnicas y procedimientos empleados en la recolección de datos y el propósito de esta información.

✓ Conclusión

Incluye, según los casos, recomendaciones y sugerencias para proceder, propuestas de colaboración, evaluación del problema. Muchos adjuntan estadísticas, documentos, gráficos, fotografías y notas. Las referencias bibliográficas y los datos sobre el informante cierran el informe.

- **¿Qué lenguaje se utiliza?** Requiere una lengua con predominio de la función referencial, propia de esta clase de texto, para que la información se presente como inequívoca. Los tecnicismos, cuando hay que usarlos, deben ser bien determinados, lo mismo que los neologismos. Con relación al registro, es fundamental tener en cuenta la relación entre el emisor y el



destinatario: no es lo mismo un trabajo científico destinado a una revista especializada que el que elabora un chico que, después de caminar horas por la Feria del Libro, debe informar a su profesor o profesora acerca de publicaciones, stands, títulos que puedan interesar para un determinado trabajo, otras actividades que se desarrollan en la Feria, etc.

- **¿Dónde se usa y quiénes participan?** Se usa, prácticamente, en casi todos los ámbitos de la convivencia humana. En cuanto a los participantes, cuántos intervienen, sus interrelaciones, todo esto dependerá del lugar y de la situación en que el informe se produzca.

Cuando el marco es institucional —un colegio, la administración de una empresa, un centro de estudio— hay, por lo general, asimetría de roles entre el participante que hace el informe y el que lo solicita y/o lo recibe. Por ejemplo, entre alumno y profesor, empleado y jefe, secretario y director.

En otros casos, como se verá más adelante, la interacción entre el informante y el informado no surge de relaciones jerárquicas sino de intercambio entre pares.

VARIACIONES SOBRE EL TEMA

Los informes pueden clasificarse con distintos criterios. Si se tiene en cuenta el **tema** o el **contenido** las variantes son innumerables y se amplían y modifican en la medida en que se van delimitando nuevos campos del conocimiento. Algunos de los más usados son: el **científico**, el **comercial** y el **institucional**.

✅ El informe científico

El informe científico predomina en la mayoría de las publicaciones y exposiciones científicas. Como paso previo, este tipo de trabajo necesita recurrir a distintas fuentes, cotejarlas y evaluar la autenticidad y legitimidad de lo que cada una sostiene; incluye también las técnicas que se utilizaron para la obtención de las conclusiones finales. Por ejemplo, en un informe de Hemograma Completo, después del registro de los resultados figura un párrafo como el que sigue:

- ▶ *«Los parámetros han sido procesados en un contador hematológico Láser de última generación (Cell-DYN-3500) que cuenta y diferencia cada uno de los elementos sanguíneos por lo cual los porcentajes pueden no sumar cien».*



La aclaración es necesaria porque esos resultados solo pueden ser comparados con los emitidos por centros que dispongan de una tecnología similar. El lenguaje debe sostener la función referencial; a veces los tecnicismos limitan la comprensión de los que carecen de competencias específicas sobre el tema, pero no la de los que son destinatarios finales de esos datos.

Los informes científicos tienen como punto de partida la hipótesis de trabajo que consiste en ciertas formulaciones previas e, incluso, en respuestas que son tentativas hasta tanto la investigación avanza y compruebe el acierto o no de tales supuestos.

Este tipo de informes tiene carácter público y se discuten entre la comunidad científica: son leídos en congresos, simposios o reuniones académicas o se publican en revistas especializadas. Muchas veces promueven debates o discusiones en ese ámbito. La intención de los informes científicos puede orientarse a dos modalidades:

- La del trabajo de especialistas para especialistas, informes que en la jerga reciben el nombre de **papers**. Los papers tienen una estructura similar a la de los informes corrientes, pero se encabezan con un resumen de lo que se va a exponer y una discusión de los datos donde el autor evalúa su trabajo y se anticipa a posibles divergencias con otras teorías. En este tipo de informes la relación entre los interactuantes es simétrica, se produce entre pares que tienen la misma o similar competencia y no hay entre ellos relación de dependencia jerárquica, aunque en el momento de la construcción y entrega del texto esa simetría se altera a favor del emisor que es el que tiene el nuevo conocimiento;
- Los informes de **divulgación científica** que buscan hacer conocer al público no especializado un descubrimiento o una innovación en la ciencia o en las técnicas. Pueden circular oralmente —conferencias— o por medio de revistas, suplementos de diarios, radio, televisión, Internet. El registro es menos formal, recurre a veces a metáforas y comparaciones, y los tecnicismos deben estar al alcance de la comprensión lectora de los usuarios habituales de un diario.

El siguiente es un texto de divulgación científica:



Glaciares en retroceso

NEW SCIENTIST. La tendencia se confirma: los glaciares están retrocediendo en distintas partes del mundo, incluso en nuestra Patagonia. Durante los últimos años, varios estudios satelitales habían detectado el derretimiento parcial. Ahora, una investigación realizada con el satélite Terra, de la NASA, ha llegado a la misma conclusión.

Durante todo el año pasado y parte de este, el Terra fotografió unos dos mil glaciares y tomó montones de fotos en la luz visible e infrarroja. Y recientemente el

geólogo norteamericano Rick Wessels, del *Geographical Survey* en Arizona, comparó estas imágenes con fotografías aéreas tomadas hace diez o veinte años. Así Wessels descubrió que la mayoría de los glaciares de las montañas de la Patagonia, el Himalaya, los Alpes y los Pirineos habían retrocedido varios cientos de metros y, en algunos casos, hasta algunos kilómetros. El científico también detectó otro detalle muy llamativo y bastante coherente con los anteriores: los lagos de montañas, en la base de

esos glaciares reducidos, crecieron notablemente durante la última década. Además, actualmente presentan un color azul más profundo, en lugar del anterior azul claro, lo que delata una mayor presencia de sedimentos en sus aguas. Es lógico porque esos sedimentos reflejan una mayor erosión de las montañas a causa del deslizamiento de los glaciares. Según Wessels el retroceso de los glaciares está directamente emparentado con un fenómeno conocido: el calentamiento global. ■

Actividad 1

- Convertir el texto precedente en un informe organizado de acuerdo con el formato propuesto:

Introducción

- Qué estudia.
- A quién dirige el resultado del informe.

Desarrollo

- Cómo se organiza la exposición del tema central.
- De dónde proviene la información.
- Cómo se obtuvieron los datos.

Conclusión

- Causas del fenómeno.
- Recomendaciones.

- A partir de la información precedente, realizar una entrevista que complemente, rectifique o amplíe esos datos. No olvidar:
 - Nombre del entrevistado y lugar y fecha de encuentro.



✓ El informe comercial

El informe comercial corresponde a la complejidad que ha adquirido la gestión empresarial. A veces constituyen verdaderas investigaciones para analizar y evaluar determinadas situaciones.

En general los elaboran los integrantes de la jerarquía empresarial —no los jefes máximos— y están dirigidos a los directivos; no solo transmiten.

✓ El informe institucional

El informe institucional es el que, con diferentes temas, se requiere en determinadas carreras o asignaturas y siempre es un instrumento de evaluación. Tienen este carácter los informes que se usan en la escuela como corolario de una visita o de la observación de una experiencia. Predominan en ellos la descripción y el ordenamiento cronológico de los pasos que se han ido desarrollando.

De hecho, la fundamentación teórica varía: a veces solo es necesaria la puntualidad en el registro de lo observado. En otros casos se requiere una investigación previa que se obtendrá recurriendo a las fuentes ya citadas.

OTROS CRITERIOS DE CLASIFICACIÓN

Otro criterio de sistematización es la **periodicidad** con que los informes se producen. Así se plantea la distinción entre informes **ocasionales** o **circunstanciales** e informes **rutinarios**.

Los primeros se emiten solo en determinadas situaciones, es decir que no forman parte de una rutina de la institución. Ejemplos de informes ocasionales o circunstanciales pueden ser los que elabora un jefe o un director para evaluar a los integrantes de su equipo de trabajo, o los de puesta al día de un tema. Son también ocasionales los de presentación de casos (se usan mucho en medicina) o los que requiere un juzgado con relación a un accidente, un robo, una denuncia. Y los tan actuales informes televisivos que produce un periodista y su equipo para un Jefe de Noticiero y con destino a la audiencia, como son los de *Telenoche Investiga* y *La Centuria*.

De hecho, la gran mayoría de los informes pueden incluirse en esta categoría cuando son puntuales, es decir que se producen en determinadas situaciones, pero pasan a ser rutinarios cuando se emiten en períodos precisos.

Seguramente rutinarios son los informes sobre el tiempo porque forman parte de la rutina informativa referida a ese tema.



Se llaman también informes a las circulares que en las empresas se usan para comunicar, por ejemplo, cambios de domicilio, inauguración de una nueva sucursal. Son breves y se hacen conocer en formularios impresos porque tienen carácter colectivo, aunque especifican el nombre del destinatario y fecha de emisión en cada caso.

También tienen base informativa las actas que dan cuenta de lo ocurrido en una reunión. El informe, en este caso, consta de una apertura (lugar, fecha, hora, autoridades presentes, motivo del encuentro), un registro (cómo se desarrolló la reunión: votaciones, informes de comisiones, eventuales interrupciones o controversias, etc.) y un cierre (hora y firma de los participantes).

Aunque quizás con menos formalidad, las reuniones de centros de estudiantes o clubes recurren también a las actas para registrar las decisiones e informar a los socios.

Actividad 2

Construir una definición del informe. Tiene que ser breve pero debe incluir los caracteres fundamentales de esta clase de texto: qué contiene, qué se propone, con qué lenguaje.

Actividad 3

1. Leer la siguiente información:

El diccionario de María Moliner (*Diccionario del uso del español*, Madrid, Gredos, 1997) en el artículo «**Informar**» remite a los siguientes infinitivos que semánticamente están relacionados con este: *avisar, comunicar, poner en conocimiento, contar, dar cuenta, ilustrar, decir, enterar, hacer presente, dar razón, exponer, notificar, referir, remitir, hacer saber.*

2. Seleccionar aquellos términos que puedan ser considerados como sinónimos de «informar» de acuerdo con la caracterización de informe que se ha hecho hasta aquí. Justificar la elección.



⚡ Actividad 4

1. Leer el siguiente informe sobre una visita al «Museo Viajero» y completar las consignas.

En el Parque Saavedra de la ciudad de Buenos Aires está ubicado el Museo que hace obras de teatro sobre historia argentina.

Lo primero que hicimos fue entrar a la sala de teatro donde se daba *La pequeña aldea*.

La obra empezó con dos actores que contaban la vida cotidiana en la época colonial. Un actor hacía de Director del Museo y el otro hacía de Gutiérrez, el ayudante.

A la mitad de la obra mostraron la maqueta del Buenos Aires colonial. Era muy grande y tenía lucecitas como si fuera de noche y luego con un juego de luces hicieron el amanecer. Nos mostraron dónde quedaba la casa de los vecinos más importantes, dónde se reunían los que hicieron la revolución. También contaron cómo era caminar por las calles, ir de compras, tomar un refresco. Lo que me sorprendió fue que, como en esa época el agua tenía bichitos, le ponían vinagre, azúcar y hacían una bebida, tipo coca-cola, que se llamaba «vinagrada».

Después de la obra se podían hacer preguntas. Yo pregunté dónde tiraban la basura. Como no había ningún sistema de recolección, el Director explicó que los vecinos la tiraban en los pozos que hacían las ruedas de las carretas, para rellenarlos. En verano producía un horrible olor a podrido.

Después nos acercamos a la maqueta para verla más de cerca y sacar fotografías.

Al salir nos llevaron por el jardín del museo donde había carros antiguos. Nos explicaron cuáles eran los diferentes medios de transporte. Vimos una carreta de aguatero con la que sacaban el agua del río. Allí nos sacamos una fotografía que me guardé en el recuerdo.

La visita seguía en el Museo Saavedra. Es una casa colonial en la que se entra por un patio al que dan todas las habitaciones. Lo primero que se ve al ingresar es una exposición de mates de plata y cuchillos antiguos. Luego se pasa a la «sala de tertulia» donde se reunían para conversar y bailar. No eran fiestas sino reuniones de amigos, sobre todo para ponerse de novios.

Después pasamos a la sala de los peinetones y a la de las banderas y distintivos de la época de Rosas, como por ejemplo, «Viva la Santa Federación». En las salas siguientes nos mostraron vestidos, monedas, armas y monturas de los gauchos.



Ilustración de
Carolina Marques



Conclusiones: la visita al Museo Viajero y al Saavedra tiene muchas cosas interesantes. Es una salida para aprender y divertirse. Lo bueno es que, después de ver la obra uno entra al Museo Saavedra y encuentra lo mismo pero son los objetos reales que usó la gente de la época. Como pudimos recorrer todo nos fue posible verificar lo que nos contaron y entonces no lo olvidaremos.

✍️ **Gabriel Uccello, 13 años, 7° grado, Escuela N°22, D.E 15, «Félix de Arana», Ciudad de Buenos Aires.**

2. Ampliar la introducción con los datos del posible destinatario y el objetivo de la visita.
3. En el desarrollo, establecer cuál es la clase de texto que predomina y explicar por qué.
4. Dar las características del registro de lenguaje utilizado y justificarlo a partir de los datos del informante.
5. En la conclusión, el autor del informe hace una apreciación valorativa de la experiencia a partir de una comparación entre los dos tramos que componen la visita. ¿Cuáles son esos tramos, cómo los caracteriza y a qué conclusión llega?

⚡ Actividad 5

1. Las que siguen son citas de un informe judicial; se han seleccionado los títulos que organizan la exposición. Leerlo atentamente y completar las actividades propuestas.
2. Determinar qué tipo de informe es, teniendo en cuenta que se ha producido ante un hecho puntual.
3. Seleccionar los tecnicismos y dividirlos según el campo del saber al que corresponda cada uno.
4. Completar el último párrafo a partir de lo que se expone en conclusiones médico-legales y que tiene como propósito exigir una indemnización.

Perito Médica Legista Presenta Informe

Señor Juez Nacional:

La que suscribe respetuosamente se presenta y dice:



Que le hace llegar en legal tiempo y forma el informe peritacional que le fuera encomendado.

1. Filiación de la actora.
2. Antecedentes de autos.
3. Examen médico legal.

Exámenes complementarios peritacionales:

- Psicodiagnóstico.
- Electromiograma con velocidad de conducción.
- Rx pierna Izq. F. Y P.
- Consideraciones médicas legales.

Por todo lo *ut supra* mencionado en que perito que la Sra. como consecuencia del accidente motivo de esta litis padece en la actualidad de una incapacidad parcial permanente del 35,4% de la TOL a lo que se debería sumarse una incapacidad parcial y transitoria del 15% por el síndrome depresivo reativo en período de estado.

Contestación a puntos de pericia:

- Todos los puntos han sido contestados en el desarrollo de la peritación.

Testimonial:

- Historias clínicas y estudios complementarios peritacionales se encuentran agregados en autos.

Copias para traslado:

- Adjunto cuatro copias para traslado a las partes.

Por todo lo expuesto a V.S. solicita

.....

.....

.....

.....

.....

.....



El ensayo

El ensayo es un texto expositivo-argumentativo en el cual el emisor presenta su punto de vista sobre un tema de interés común; sus reflexiones representan, así, un aporte a la sociedad. Se trata de un género multifacético y difícil de clasificar, ya que el autor tiene gran libertad de expresar sus ideas y las temáticas pueden ser variadas, desde temas actuales hasta libros o fenómenos sociales.

Linaje e historia. Apuntes sobre los nombres en Harry Potter

- ▶ Palabras clave: *historia, linaje, memoria familiar, memoria social, nombres.*



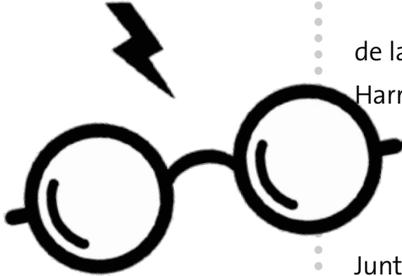
La estructura de los tres primeros libros de la saga escrita por J. K. Rowling es básicamente igual. Cada novela se rige según el ciclo lectivo y, a lo largo del año, Harry Potter, Ron Weasley y Hermione Granger investigan un misterio que acecha Hogwarts, la escuela de magia. La trama, puntuada por fechas importantes —como Halloween, Navidad o los exámenes finales—, se resuelve en los últimos días de clase, cuando Dumbledore, el rector de Hogwarts, da las explicaciones imprescindibles para comprender lo sucedido y los chicos regresan a sus hogares.

En paralelo a la trama policial, existe otra investigación. En su undécimo cumpleaños, Harry descubre que es mago, al igual que sus padres, quienes fueron asesinados por Lord Voldemort. Su estadía en la escuela de magia lo ayudará a resolver los interrogantes sobre su origen, la muerte de sus padres y su historia personal. Asimismo, aprenderá que su pasado, desconocido por él durante toda su vida, está estrechamente unido a la historia social y política de Hogwarts.



Los actores involucrados y las circunstancias serán revelados de a poco a lo largo de los siete libros de la saga.

En los siguientes apuntes, plantearé algunas líneas de análisis posibles acerca de la importancia de los nombres propios en relación con el linaje y la historia que Harry Potter debe reconstruir.



■ El nombre de los mortífagos

Junto al trauma personal, existe en Hogwarts un trauma político y social: diez años antes de la llegada de Harry Potter, Lord Voldemort y los mortífagos («comedores de muerte», según su etimología) tomaron el poder. Su régimen racista y clasista culminó con el ataque a los Potter, al cual, por algún motivo, Harry sobrevivió. Lord Voldemort desapareció luego de ese episodio, pero sus opositores temen y sus discípulos esperan que no definitivamente. Es una ausencia presente que organiza la comunidad mágica entre aquellos que entienden la posibilidad de su regreso como una amenaza, y aquellos que esperan su vuelta.

Sin embargo, nadie osa pronunciar su nombre. Lo llaman *Ya-Sabes-Quién* o *Aquel-Que-No-Debe-Ser-Nombrado*. Solo la Orden del Fénix (asociación creada por Dumbledore para combatir al enemigo) se atreve a nombrarlo; así le quita misterio y autoridad.

En la primera mitad de la serie, Lord Voldemort es un fantasma, una leyenda que se les enseña oscuramente a los chicos. No obstante, todo cambia al final del cuarto libro, con la reencarnación del villano, quien convoca a los mortífagos y los llama con nombre y apellido. Luego de ese momento, la acción sale de Hogwarts. El colegio fortaleza abre sus puertas al mundo exterior. Voldemort deja de ser un monstruo y se convierte en un problema concreto, que vuelve a tener un nombre propio. Se pasa de la leyenda y la indagación del pasado a la disputa por el futuro.

■ El nombre del héroe

Uno podría aseverar que Harry Potter en realidad nunca hace nada por sí solo: el héroe de la saga está compuesto por él, Hermione y Ron, que actúan juntos casi todo el tiempo, conformando un héroe trinitario.

Hermione resulta un personaje clave para pensar qué significa la resistencia frente al avance de Voldemort y los mortífagos. Sigue escrupulosamente las reglas, pero solo cuando está de acuerdo con ellas, y es la primera en decidir no obedecer a las autoridades cuando considera que están equivocadas. Por otro lado, su saber enciclopédico y maniático se acopla al conocimiento sobre lo cotidiano y lo folklórico aportado por Ron. Ellos se informan entre sí constantemente y contribuyen al



aprendizaje de Harry y del lector a lo largo de los siete años en el colegio. Todo nuevo conocimiento es necesario para poder actuar, para pensar y ejecutar planes, para continuar las investigaciones: siempre que se dice que los chicos aprendieron algo en la escuela, lo aplicarán al final del libro.

Esto demuestra que todos los personajes son importantes en la lucha. Por ejemplo, la profecía sobre Harry y Lord Voldemort podría referirse también a Neville Longbottom, quien funciona como el doble no famoso del héroe y que adquiere cada vez más relieve con el pasar del tiempo. En los últimos tres libros nada se resuelve sin la participación de Neville, Ginny, Luna y el resto del Ejército de Dumbledore y la Orden del Fénix.

En mi opinión, lo único que tiene de especial Harry es la exposición mediática, por así decirlo. Harry está marcado: todos los magos y las brujas conocen su cicatriz, su cara y su nombre. La historia que trascendió lo designó como el niño extraordinario destinado a vencer a Voldemort y su nombre se transformó en un estandarte para la batalla final.

■ El nombre de los hijos

Como es esperado, el final de la saga resuelve los interrogantes planteados y la obra termina con una escena sumamente rosa. El epílogo nos ubica 19 años después del séptimo libro, cuando ya todos los personajes crecieron y se casaron entre sí, y despiden a sus hijos en el andén $9\frac{3}{4}$ de King's Cross el primer día de clases.

Si uno lee los siete libros como la búsqueda de un linaje perdido, este episodio final resulta necesario. Creo que esa escena cumple dos funciones fundamentales. Una es hacer de cierre tranquilizador de toda la historia. Las últimas palabras del libro son «La cicatriz no le había dolido a Harry en 19 años. Todo estaba bien». El héroe triunfó y el orden ha sido restituido.

La segunda es tal vez más importante: el mago huérfano, que tuvo que aprender quiénes eran sus padres y por qué los habían matado, tiene tres hijos: James, Lily, como sus padres, y Albus Severus, en honor a Albus Dumbledore y a Severus Snape (el profesor que se presenta como villano, pero termina siendo una pieza fundamental en la derrota de Voldemort). Los nombres, tan importantes y expresivos a lo largo de toda la historia, son elegidos como un homenaje a los muertos. De esta manera, se cierra la indagación sobre el pasado, dejando lugar para las futuras generaciones. La continuación de la familia es el desenlace de este acontecimiento y el triunfo de la historia personal.

Uno de los epígrafes del último libro es una cita de Esquilo, que termina de la siguiente manera «Ahora oíd, vosotros extasiados poderes subterráneos. Responded a la llamada, enviad ayuda. Bendecid a los niños, dadles el triunfo ahora».





Laura Monnanni.
Presentado en el Encuentro
Nacional de Estudiantes de
Letras, Rosario, 2010.

El triunfo de los niños, porque fueron quienes hicieron casi todo, será también el nuevo comienzo, la victoria de la generación siguiente, que recibe los nombres de sus antecesores y cuyos integrantes serán los encargados de mantener vivo el legado, de reflotar la historia personal.

✍️ **Autora: Laura Monnanni**

Actividad 1

1. Indicar con una V las afirmaciones verdaderas y con una F las falsas:

- a. El texto está dirigido a un público general.
- b. La autora expresa sus ideas personales sobre un tema.
- c. La autora utiliza un vocabulario informal y coloquial.
- d. Los apartados del texto organizan la exposición.
- e. La autora realiza valoraciones positivas y negativas sobre el estilo de Rowling.

2. Reescribir en la carpeta las siguientes frases con tus propias palabras:

- a. «Sólo la Orden del Fénix (...) se atreve a nombrarlo; así le quita misterio y autoridad».
- b. «...su nombre se transformó en un estandarte para la batalla final».
- c. «De esta manera, se cierra la indagación sobre el pasado».

3. Explicar la importancia de los nombres en «Harry Potter», según lo leído.

4. Observar la estructura del texto y responder:

- a. ¿Qué fin tiene el primer apartado? ¿Qué subtítulo le pondrías?
- b. ¿Con qué objetivo se utilizan los subtítulos?
- c. ¿Para qué creés que se incluyen al comienzo las palabras clave?

5. Releer las palabras clave indicadas al comienzo del ensayo y marcar en el texto los fragmentos en los cuales aparecen desarrollados esos conceptos.



PRINCIPALES CARACTERÍSTICAS DEL ENSAYO

Aunque se trata de un género multifacético y difícil de clasificar, existen algunas características que pueden contribuir a su definición.

En primer lugar, el ensayo es un texto **polémico**, ya que presenta valoraciones personales que pueden ser discutidas por el lector. La finalidad del emisor es exponer sus ideas e intentar persuadir al receptor; así se abre el juego de la **discusión** y el **debate**.

- ▶ Ejemplo: «*Esto demuestra que todos los personajes son importantes en la lucha*».

Esta afirmación puede generar una discrepancia entre el autor y el lector, quien tomará su propia postura.

A su vez, el peso de las ideas del emisor, permite la utilización de **la primera persona del singular**. A diferencia de lo que ocurre con textos exclusivamente expositivos, la importancia de una **actitud comentativa** en los ensayos requiere una fuerte presencia textual del emisor.

- ▶ Ejemplo: «*En mi opinión, lo único que tiene de especial Harry es la exposición mediática, por así decirlo*».

Para exponer su postura, el autor utilizará expresiones que dejen en claro su valoración personal.

En un ensayo, entonces, siempre predomina la **trama argumentativa** y el **lenguaje subjetivo**. Por eso se utilizan expresiones personales y **subjctivos**, que indican una valoración personal.

- ▶ Ejemplo: «*la obra termina con una escena sumamente rosa. [...] La segunda [función] es tal vez más importante: el mago huérfano, que tuvo que aprender quiénes eran sus padres y por qué los habían matado, tiene tres hijos*».

Los adverbios y adjetivos seleccionados por la autora del ensayo caracterizan de manera subjetiva la trama.





ESTRUCTURA

✓ **Introducción**

Es la apertura del texto. En estos párrafos se presentan el **tema** y la **tesis**, es decir, la toma de postura del autor. Pueden incluirse, a su vez, opiniones de otros autores y objetivos del texto.

- ▶ Ejemplo: «*En los siguientes apuntes plantearé algunas líneas de análisis posibles acerca de la importancia de los nombres propios*».

✓ **Desarrollo**

Es la parte más extensa del texto. Allí, el ensayista organiza sus **argumentos** mediante recursos que sostienen su tesis. En general, la información se organiza en apartados cuyo tema es expresado por los subtítulos: «El nombre de los mortífagos», «El nombre del héroe», «El nombre de los hijos».

✓ **Conclusión**

Es el cierre del ensayo. Puede resumir las ideas presentadas anteriormente o **destacar** las consecuencias de los argumentos ya expresados. En el último apartado del ensayo leído, por ejemplo, se reitera la importancia de continuar el legado familiar.

Actividad 2

1. Marcar en el último apartado del ensayo las siguientes características y recursos:
 - a. La conclusión del ensayo.
 - b. Utilización de la primera persona del singular.
 - c. Dos subjetivemas.
 - d. Una oración con sujeto tácito.
 - e. Un pronombre y su referente.
 - f. Conectores y organizadores discursivos.



2. Este ensayo fue presentado en un congreso. En esos espacios, al finalizar la exposición, la audiencia suele hacer preguntas o comentarios. ¿Qué preguntas o comentarios le harías a la autora del ensayo leído? Comentarlos entre todos.

⚡ Actividad 3

1. Escuchá el discurso de Emma Watson y tomá notas de las ideas que expone en la primera parte. Guíate con estas preguntas para extraer la información:
 - a. ¿Cuáles son los objetivos del discurso?
 - b. ¿Cuál es el significado del término feminismo?
2. Armá una lista con las experiencias que ayudaron a Emma Watson a formar su opinión acerca de la igualdad de género.
3. Responder:
 - a. ¿Cuál es la situación mundial con respecto a la desigualdad de género?
 - b. ¿Cuál es la iniciativa que propone la actriz?



Campaña | He for She

Emma Watson (actriz conocida por su interpretación de Hermione Granger) pronunció un discurso en las Naciones Unidas el 20 de septiembre de 2014 en el marco de la campaña «He for She» (*Él por Ella*).



**Videoconferencia
NACIONES UNIDAS**

<https://tinyurl.com/mr45r9rv>



**Transcripción
NACIONES UNIDAS**

<https://tinyurl.com/3eavfv9y>





La historieta

RASGOS ESTRUCTURALES

La **historieta** es un formato especial de narración en el cual el mensaje se transmite a través de dos textos: el **gráfico** y el **lingüístico**. Ambos se unen para expresar, ampliar o completar significados. La **historieta** cuenta una historia combinando imágenes, textos, representación de sonidos y signos, organizados en una secuencia narrativa. Esta secuencia progresa cuadro por cuadro según la dirección que seguimos al leer (de izquierda a derecha).

✓ Viñeta

La **viñeta** o **cuadro** es la unidad mínima utilizada para narrar la historieta. Se pueden dibujar todos los cuadros del mismo tamaño o bien introducir variaciones. Un cuadro que abarca el espacio de tres, puede servir para mostrar un paisaje a la distancia; muchos cuadros pequeños consecutivos pueden ser útiles para sugerir velocidad en la secuencia o una reiteración insistente.

✓ Encuadre

El **encuadre** es el trozo de la realidad elegido por el emisor del texto visual (pintor, ilustrador, fotógrafo), aislado, con determinados límites. Se eligen solamente algunos objetos significativos para mostrar.

✓ Planos

Se denomina **plano** la representación de las personas y los objetos en relación con el observador. El **plano general** sirve para ubicarlos en un determinado lugar o para describirlos; el **plano medio** se usa para los diálogos, y el **primer plano** para mostrar estados de ánimo o detalles de personas y cosas.

Los **planos** y los **enfoques** de los comics vienen del lenguaje del cine, cada uno cumple una función en la **narración visual del comic**. Lo ideal, para lograr riqueza visual, es que la página tenga una variedad de planos y enfoques. Una página totalmente dibujada en **primeros planos** sería aburrida y además de no daría a entender en qué lugar transcurre la acción. Lo mismo ocurriría con una página con solo **planos generales extremos**, no sabríamos las emociones de los personajes o sus acciones. Cada plano cumple una función y es importante conocerlos y saber qué momentos ayudan a narrar.



- **Plano Detalle.** Es la viñeta descriptiva por excelencia. Se utiliza para dar a conocer algún detalle.



- **Primerísimo Primer Plano.** Es el plano intermedio entre el detalle y el primer plano. Se utiliza para dirigir la atención hacia algún elemento.



- **Primer Plano.** Ideal para mostrar sentimientos en los rostros. Estos planos son dibujados normalmente para dar a conocer el personaje.



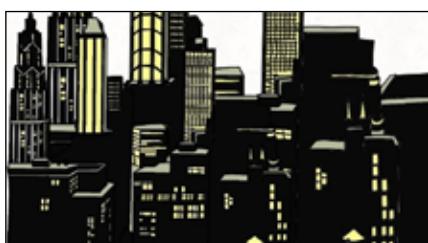
- **Plano Medio.** Este plano toma a partir de la cintura para arriba.



- **Plano Americano.** Proviene originalmente de los Western. Su característica principal es recortar por las rodillas. En las películas de «vaqueros» era necesario para mostrar las pistolas de los personajes.



- **Plano General.** En este plano se visualiza completo el personaje así como parte de su entorno. Son ideales para dar sensación de movimiento (caminar, correr).



- **Plano General Extremo.** Se utiliza para mostrar donde transcurre la historia. Suelen ser grandes para incluir detalles.



✓ Ángulos o enfoques

El ángulo de la toma es la posición del ojo humano respecto de la imagen que se quiere representar. El **normal** ubica los ojos del observador a la altura del horizonte, sirve para informar o contar.

El **picado** es el ángulo que se usa para paisajes o planos generales: el objeto es mirado desde arriba; el **contrapicado** se usa para agrandar las cosas o los personajes, es mirado desde abajo hacia arriba.



- **Normal.**



- **Picado.** Visto desde arriba de la línea del horizonte, aproximadamente a 45°.



- **Cenital.** Es un picado a 90°.



- **Contrapicado.** Visto desde abajo, de la línea del horizonte, aproximadamente a 45°.

Ilustraciones de
Ignacio Campolongo



✓ Texto

El texto del cómic recoge el diálogo pero también pensamientos o palabras del narrador e incluso representaciones de ruidos de la realidad —las onomatopeyas—. La palabra escrita es la representación visual de lo que hablamos y eso en el cómic cobra gran importancia. La tipografía, es decir, el tipo de letra escogido puede adquirir también un significado.

✓ Diálogo

Los diálogos de los personajes, las frases de los personajes, pueden recogerse en las viñetas mediante los **globos**. Los globos pueden adquirir formas diversas, también con significado diverso. Un apéndice, llamado **rabillo** o **delta**, indica el personaje que habla.



✓ Narrador

Además de los globos, en los cómics, podemos encontrarnos con textos que aclaran o amplían la historia y que se llaman **cartelas** o **cartuchos** y que actúan como si fuera la voz en off del narrador.

- **Cartelas.** Por lo general tienen formas geométricas, frecuentemente rectangulares, y se sitúan en los extremos de las viñetas.
- **Cartuchos.** Son un tipo de cartela que sirve de enlace entre dos viñetas consecutivas. También de este elemento puede haber versiones distintas, así, por ejemplo, si nos narra un acontecimiento muy lejano en el tiempo, la cartela puede tener forma de pergamino.



✓ Onomatopeyas

Las onomatopeyas son palabras que a pesar de no reconocerlas, todos entendemos. Son transcripciones más o menos fieles de sonidos. Son onomatopeyas por lo tanto: **¡Tan, tan!** para describir el tañer de la campana, **¡Boom!** para una explosión... Son muy abundantes en las viñetas; pueden estar o no dentro de globos y, frecuentemente, van acompañadas de líneas cinéticas. Muchas de ellas provienen del inglés.

- **Crack:** quebrar, crujiir.
- **Splash:** salpicar, chapotear.
- **Click:** sonar con uno o más golpes.
- **Sniff:** olfatear.





OTROS RECURSOS



Además de los que hemos ido revisando, otros elementos del lenguaje de la imagen cobran importancia en el cómic y dotan de significados a la historia que nos están contando: las líneas cinéticas, los gestos y las metáforas visuales.

✓ Líneas cinéticas



Los elementos cinéticos, líneas curvas o quebradas, se utilizan en el cómic para indicar el movimiento y pueden adoptar formas muy diversas.



✓ Metáforas visuales

Componen otro de los recursos expresivos que el cómic puede utilizar y traducen al lenguaje plástico expresiones que por lo general están ya en el verbal. Por ejemplo:

- dormir como un tronco
- tener una idea luminosa
- ver las estrellas



✓ Códigos gestuales

Los gestos constituyen para los personajes del cómic, junto con los diálogos, el modo primordial de expresión y admite muchas variantes. Algunos de los elementos de dicho código pueden ser:

- Cabello erizado: terror, ira, cólera
- Cejas altas: sorpresa. Cejas fruncidas: enfado, preocupación
- Ojos muy abiertos: sorpresa
- Ojos cerrados: sueño, confianza
- Ojos desorbitados: cólera, terror
- Nariz oscura: borrachera, frío
- Boca muy abierta: sorpresa
- Boca sonriente: complacencia, confianza
- Comisura de labios hacia abajo: pesadumbre
- Comisura de labios hacia abajo mostrando dientes: cólera



Los gestos pueden no indicarse solo en el rostro sino también en la postura del cuerpo.

Quiénes hicieron este cuadernillo

Equipo

Autoras: **Sandra Contreras y Lucía Alabart Lago** docentes de Lengua y Literatura del Área de Comunicación y Expresión de la Escuela Técnica Raggio.

Ilustradores: **Mora Andreani, Isabella Argüello, Ignacio Campolongo, Elizabeth Capponi, Leyla Carabajal, Alec Figueredo, Leon Gastiazoro, Daira Granata, Carolina Marques, Tomás Morice, Tamara Requejo y Samuel Sánchez** en el marco de Prácticas Profesionalizantes 2023. Diseño y Comunicación Publicitaria, Escuela Técnica Raggio.

Coordinación editorial: **Editorial Museo Archivo Raggio.**



Ilustración de
Leon Gastiazoro

Créditos de las imágenes

Cubierta: Diseño Freepik
Viñetas: "Introducción", Facundo Campos.
"Eje 1", "Eje 2" y "Eje 3", Leyla Carabajal.
"Comunicación", Freepik
Misceláneas griegas: Woodcutter Manero
P. 7 Carolina Marques
P. 13 Tomás Morici
P. 14 Carolina Marques
P. 16 Samuel Sánchez
P. 18 Carolina Marques
P. 19 Tomás Morici
P. 21 Isabella Argüello
P. 25 Carolina Marques
P. 32 Carolina Marques
P. 33 Tomás Morici
P. 37 Carolina Marques
P. 39/47 Isabella Argüello
P. 48 Imagen griega
P. 48 Leyla Carabajal
P. 50 Fotografías CAR
P. 55 Leyla Carabajal
P. 57 Leyla Carabajal
P. 58 Tomás Morici
P. 59 Tomás Morici
P. 60 Carolina Marques
P. 61 Leon Gastiazoro
P. 62 Sandro Botticelli / Wikipedia
P. 63 Leon Gastiazoro
P. 64 Leon Gastiazoro
P. 65 Leyla Carabajal
P. 65 Leon Gastiazoro
P. 67 Tomás Morici

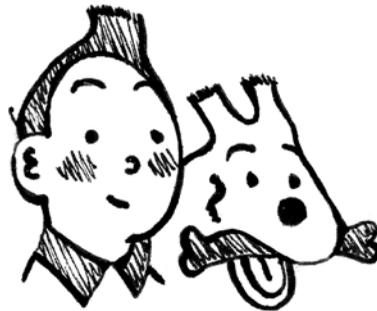


Ilustración de
Tamara Requejo

P. 74	Mora Andreani
P. 77	Mora Andreani
P. 78	Mora Andreani
P. 82	Alec Figueredo
P. 85	Alec Figueredo
P. 86	Alec Figueredo
P. 93	Elizabeth Capponi
P. 94	Elizabeth Capponi
P. 97	Mora Andreani
P. 114/123	Carolina Marques
P. 121	Francisco de Goya / Fundación Goya en Aragón / Wikipedia
P. 125	Carolina Marques
P. 127	Carolina Marques
P. 133	Carolina Marques
P. 134-136	Daira Granata
P. 143	Samuel Sánchez
P. 147	Samuel Sánchez
P. 149	Tomás Morici
P. 163	Samuel Sánchez
P. 164/173	Viñetas de <i>El Eternauta</i>
P. 173	Repositorio Digital Archivo Raggio
P. 173	Fotografías de Esteban Espósito
P. 178/185	Ilustración Freepik
P. 200	Carolina Marques
P. 203	Warner Bros
P. 209	Fotografía ONU Mujeres / Celeste Sloman
P. 211/212	Ignacio Campolongo
P. 213-214	Bud Sagendorf. "Popeye Afronta la Vida". <i>La Revista de Lázaro</i>

Bibliografía consultada

- Anónimo (1973). *Poema de Mio Cid*, Texto de Ramón Menéndez Pidal. Madrid: Ediciones Rodas.
- AA.VV, (2001). *Literatura 2, Europea y norteamericana*. Buenos Aires: Puerto de Palos.
- Cano, Fernanda y Roich, Paula (Coord.). (2006). *L1. Lengua y Literatura*. Buenos Aires: Tinta Fresca.
- Cochetti, Stella Maris (Contenidos) (2001). *Homero, Hesíodo, Sófocles, Ovidio, Eurípides y otros. Mitos Clasificados I*. Buenos Aires: Cántaro. Las fuentes principales de los relatos que integran la antología son: Grenier, Christian (Trad. Valeria Joubert) (1998). *Contes et Légendes des Héros de la Mythologie*. Paris: Nathan.
- Graves, Robert (1993). *Los mitos griegos*. Buenos Aires: Alianza.



**CUADERNILLOS DIDÁCTICOS
LENGUA Y LITERATURA 4
ÁREA DE COMUNICACIÓN Y EXPRESIÓN
ESCUELAS TÉCNICAS RAGGIO**

Avenida del Libertador 8651 · Ciudad de Buenos Aires

EDICIÓN 2024



**ESCUELAS TÉCNICAS
RAGGIO**



**EDITORIAL
MUSEO ARCHIVO RAGGIO**

· Material con fines didácticos sin valor comercial ·