

Bachillerato
Libre

APUL

2023

Lengua y literatura

5to año

Contenidos

Unidad 1. LA ARGUMENTACIÓN:

- Estructura.
- Planteo de tesis.
- Estrategias argumentativas.
- La argumentación en los medios.
- La argumentación en la literatura.
- La argumentación en la solicitud. Carta de presentación y currículum vitae.

Unidad 2. LITERATURA ARGENTINA:

- Origen y evolución.
- Generación del 37.
- La gauchesca en la formación de la identidad nacional.
- Literatura contemporánea: nuevas expresiones, nuevos formatos.

Unidad 3. GÉNERO DRAMÁTICO:

- Origen del Teatro.
- Subgéneros teatrales: comedia, drama y tragedia.
- Teatro Isabelino.
- Teatro Lorquiano.
- Teatro Nacional.

Unidad 1

LA ARGUMENTACIÓN

El discurso argumentativo

El **texto argumentativo** tiene como objetivo expresar opiniones o rebatirlas con el fin de persuadir a un receptor. La finalidad del autor puede ser **probar o demostrar** una idea (o tesis), **refutar** la contraria o bien **persuadir o disuadir** al receptor sobre determinados comportamientos, hechos o ideas.

El conocimiento de los mecanismos argumentativos permite a los individuos defenderse de la manipulación a la que tienden gran cantidad de discursos sociales. Por otro lado, la participación en diferentes instancias de la vida pública exige el dominio de las estrategias verbales que nos permitan desplegar de manera convincente las ideas que se desean proponer. La capacidad para argumentar correctamente suele ir emparejada con la capacidad de influir sobre las personas y es un reflejo de la organización del pensamiento.

Los discursos argumentativos son aquellos que buscan persuadir a un destinatario a partir del desarrollo razonado de las opiniones que, en relación a un campo, problema o individuo, sostiene el emisor.

La argumentación se utiliza en una amplia variedad de **textos**, especialmente en los científicos, filosóficos, en el ensayo, en la oratoria política y judicial, en los textos periodísticos de opinión y en algunos mensajes publicitarios. En la lengua oral, además de aparecer con frecuencia en la conversación cotidiana (aunque con poco rigor), es la forma dominante en los debates, coloquios o mesas redondas¹.

Características de los textos argumentativos

- ❖ Tienen por objeto fenómenos, acciones o acontecimientos pasados, presentes o futuros, considerados desde un aspecto valorativo.
- ❖ El sujeto se e manifiesta y confronta su opinión con la de otros. Esta dimensión dialógica se manifiesta a través del uso de concesiones, ironías, estrategias refutativas.
- ❖ Se utilizan citas directas, indirectas, refutativas y de autoridad.
- ❖ El desarrollo discursivo tiene en cuenta al destinatario –cuya imagen se puede reconocer en el mismo texto. Para seleccionar los argumentos, el tipo de pruebas, el vocabulario y la extensión o la entonación, si la exposición es oral.
- ❖ El sujeto emisor siempre está presente, construye una imagen de sí en el texto, emite juicios apreciativos sobre los acontecimientos o personajes, utiliza adjetivos valorativos y asigna o no credibilidad a las opiniones de otros.

Estructura de los textos argumentativos

El texto argumentativo suele organizar el contenido en tres apartados: introducción, desarrollo o cuerpo argumentativo, y conclusión.

¹<http://www.materialesdelengua.org/LENGUA/tipologia/argumentacion/argumentacion.htm>

- ❖ **Introducción.** Suele partir de una breve exposición (llamada "introducción o encuadre") en la que el argumentador intenta captar la atención del destinatario y despertar en él una actitud favorable. A la introducción le sigue la tesis, que es la idea en torno a la cual se reflexiona. Puede estar constituida por una sola idea o por un conjunto de ellas.

En los textos argumentativos, la introducción o punto de partida puede ocupar uno o dos párrafos. Suele cumplir alguna de las siguientes funciones:

- Ubicar al lector en el tema o problema del trabajo
- Adelantar la tesis defendida por el autor
- Narrar brevemente los hechos sobre los que se va a opinar
- Mencionar antecedentes del tema o problema
- Citar a una autoridad o dar ejemplos que atraigan la atención del lector

- ❖ **Desarrollo o demostración.** Los elementos que forman el cuerpo argumentativo se denominan *argumentos* y sirven para apoyar la tesis o refutarla.

Según la situación comunicativa, se distingue entre :

- Estructura monologada: La voz de un solo sujeto organiza la totalidad del texto argumentativo. Es el caso del investigador que valora el éxito de un descubrimiento en una conferencia.
- Estructura dialogada: El planteamiento, la refutación o la justificación y la conclusión se desarrollan a lo largo de réplicas sucesivas. Es el caso de los debates en los que es fácil que surjan la controversia, la emisión de juicios pasionales, las descalificaciones y las ironías.

Según el orden de los componentes, se distinguen varios modos de razonamiento:

- La deducción (o estructura analítica) se inicia con la tesis y acaba en la conclusión.
- La inducción (o estructura sintética) sigue el procedimiento inverso, es decir, la tesis se expone al final, después de los argumentos.

A su vez, los argumentos empleados pueden ser de distintos tipos:

- Argumentos racionales: Se basan en ideas y verdades admitidas y aceptadas por el conjunto de la sociedad.
- Argumentos de hecho: Se basan en pruebas comprobables.
- Argumentos de ejemplificación: Se basan en ejemplos concretos.
- Argumentos de autoridad: Se basan en la opinión de una persona de reconocido prestigio.
- Argumentos que apelan a los sentimientos. Con estos argumentos se pretende conmover, impresionar, halagar, despertar compasión, ternura, bronca, etc.

Conclusión. Es la parte final y contiene un resumen de lo expuesto (la tesis y los principales argumentos). El párrafo final o conclusión puede resumir las ideas del texto, afirmando la verdad de la tesis demostrada; o mostrar consecuencias de la idea (tesis) defendida.

Los recursos o procedimientos argumentativos

En el desarrollo o demostración se presentan los argumentos que conducirán a la aceptación de la tesis, para lo cual se recurre a diversos procedimientos argumentativos. Muchos de estos recursos incluyen como posibilidad el uso incorrecto o el desvío del punto de discusión; a este tipo de enunciados se los denomina **falacias**.

LOS RECURSOS DE LA ARGUMENTACIÓN

Siempre pensando en cómo convencer o persuadir al otro, estos textos pueden emplear distintos recursos para hacer más convincentes o persuasivos sus argumentos. Sucede que, en realidad, los argumentos se van “desplegando” más que enumerando y cada uno se puede presentar de distinto modo. Más allá de la fuerza o no de cada argumento, es fundamental el modo en el que se lo presenta y, de eso, puede depender que se cumpla o no con el objetivo de la argumentación. Si se argumenta en relación al

consumo de tabaco, no es lo mismo decir “tengo un amigo que murió por fumar” que decir “un estudio de la Organización Mundial de la Salud muestra que cada año hay, en el mundo, seis millones de muertes relacionadas con el consumo de tabaco”. Si bien ambos datos pueden ser ciertos, recurrir a la información de una entidad como la O.M.S. y aportar una cifra concreta, da un respaldo mayor al argumento. Así, existen muchos recursos que contribuyen a fortalecer el poder de convencimiento o persuasión. Por ejemplo:

- Cita de autoridad

Se hace uso de una fuente prestigiosa para apoyar la tesis (en el ejemplo reciente, la O.M.S.).

- Ejemplo

Se enumeran ejemplos que demuestran la tesis. Pueden ser introducidos mediante los dos puntos (:) o expresiones tales como “por ejemplo”, “como”, “en particular”.

- Pregunta retórica

Es un recurso por el cual se pone al receptor en la obligación de responder a una pregunta que tiene su respuesta implícita. Simula ante el receptor que le permite responder, opinar o disentir, cuando en realidad la elección ya está hecha por quien argumenta. En argumentaciones cotidianas es común la forma “¿No te parece mejor...?” que se completa con la propia posición del enunciador.

- Datos y estadísticas

Se usan diferentes tipos de datos (encuestas, censos, etc.) que confirman o grafican la tesis y le otorgan respaldo científico.

- Concesión

Consiste en simular que se concede la razón a ciertos datos o argumentos para luego mostrar sus aspectos débiles, contradictorios o negativos. Por ejemplo, en un debate televisivo una persona sostiene que el matrimonio entre personas del mismo sexo no debería ser legal porque “nunca existió algo así en la Historia”. A partir de eso, alguien que está a favor del matrimonio igualitario, concede la razón a quien defiende otra postura pero agrega: “Es cierto que nunca existió algo así en la Historia, pero tampoco existía el aguinaldo y en algún momento de la Historia ese derecho se consiguió y hoy está consolidado en Argentina”.



LOS ARGUMENTOS

Desde que el ser humano vive en sociedad (es decir, desde siempre) ha buscado ponerse de acuerdo. En ocasiones, todos los que forman un grupo tienen la misma opinión sobre un tema o están de acuerdo sobre lo que hay que hacer en determinada situación. Puede ocurrir, por ejemplo, que un grupo de compañeros decida juntarse a estudiar en la casa de uno de ellos y que todos estén de acuerdo. Pero también puede ocurrir que no se llegue a un acuerdo, ya que algunos pueden preferir reunirse en una casa y otros, en una biblioteca. Si lo que buscan realmente es estudiar todos juntos, tendrán que ponerse de acuerdo. Y, para eso, unos y otros deberán dar motivos que justifiquen su postura. Quizás alguno diga que estarían más cómodos en alguna casa porque se podría tomar mate pero otros digan que en la biblioteca de la zona el ambiente es más favorable para la concentración y el estudio. Esas razones que se exponen para convencer al otro se llaman *argumentos*. Finalmente, el grupo se juntará en

una casa o en una biblioteca de acuerdo a cuáles sean los argumentos que mayor eficacia hayan tenido. Para llegar a acuerdos con los demás, para generar consensos, para convencer a los otros, para ponernos de acuerdo sin llegar a la imposición por medio de la violencia, la vida en sociedad nos exige que conozcamos y dominemos ciertas estrategias del lenguaje.

El ejemplo del grupo de compañeros que debe ponerse de acuerdo es solo una entre muchísimas situaciones en las que resulta necesario exponer argumentos. Estas situaciones pueden ir desde pequeñas cuestiones domésticas (como buscar un acuerdo sobre qué cenar o qué programa mirar en televisión) hasta grandes cuestiones sociales (como buscar acuerdos sobre a partir de qué edad se puede votar, o si pueden casarse o no las personas del mismo sexo, o el papel que debe asumir el Estado en relación con servicios públicos como la Educación o la Salud).

✕ ACTIVIDAD 19

Elija una de las siguientes situaciones y haga una lista de los argumentos que usaría para convencer al otro:

- a - Usted asume como director técnico de un equipo de fútbol que viene de perder cinco partidos seguidos. En su primera práctica, decide modificar el sistema táctico y sumar jugadores a la defensa. Al terminar la misma, algunos periodistas le cuestionan los motivos de su decisión.
- b - Usted es un/a adolescente que busca autorización para ir de campamento con sus amigos. Su familia, preocupada por su bienestar, sostiene que aún es chico y duda sobre su capacidad para desenvolverse solo y sobre el comportamiento que podría tener en esa situación.
- c - Usted es Diputado/a Nacional y busca promover un proyecto de ley para despenalizar el consumo personal de sustancias prohibidas.

✕ ACTIVIDAD

21 - A partir del tema elegido en la primera actividad de la unidad incorpore los argumentos contruoidos a un texto argumentativo. Estructúrelo a partir de los conectores enunciados anteriormente e introduzca al menos tres de los recursos propuestos. Tenga en cuenta que para que su texto resulte convincente, tendrá que buscar información.

41

MÁS INFORMACIÓN

Cuando se argumenta, se da una valoración personal, subjetiva, sobre un tema. Por eso, aparecen términos que demuestran la valoración (positiva, negativa o pretendidamente neutra) de quien argumenta y a los que se denomina *subjetivemas*.

LAS FALACIAS

En ocasiones, pueden aparecer algunos argumentos que parecen válidos pero no lo son: se los conoce como *falacias* y pueden estar originadas ya sea por una intención concreta de engañar o

bien por descuido o desconocimiento. Pueden resultar muy sutiles, por lo que es necesario prestar mucha atención para detectarlas. Algunas de las más comunes reciben los siguientes nombres:

· Falacia de generalización apresurada

Se produce cuando a partir de uno o pocos ejemplos se concluye que en todos los casos ocurre lo mismo. Por ejemplo, "un amigo me contó que fue a una marcha y no sabía por qué, así que ninguno de los que fue sabía por qué iba".

· Falacia *ad hominem*

En latín, *ad hominem* significa "hacia el hombre". Se produce cuando en lugar de argumentar sobre lo que alguien dice, se busca descalificar a la persona que lo dice. Por ejemplo, "no sabes de lo que hablas porque sos muy joven".

· Falacia de autoridad

Se produce cuando se recurre a alguien como si fuera una autoridad en la materia que se discute pero en realidad no lo es, o cuando se recurre a una autoridad que no es precisa. Un ejemplo se da en las publicidades en las que se argumenta que un producto es bueno porque un "famoso" lo consume.

· Falacia *ad populum*

En latín, *ad populum* significa "hacia el pueblo". Se produce cuando se considera algo como válido o correcto porque una mayoría así lo sostiene. Por ejemplo, "ese programa de televisión debe ser bueno porque es el que más rating tiene".

Algunos conectores típicos del texto argumentativo

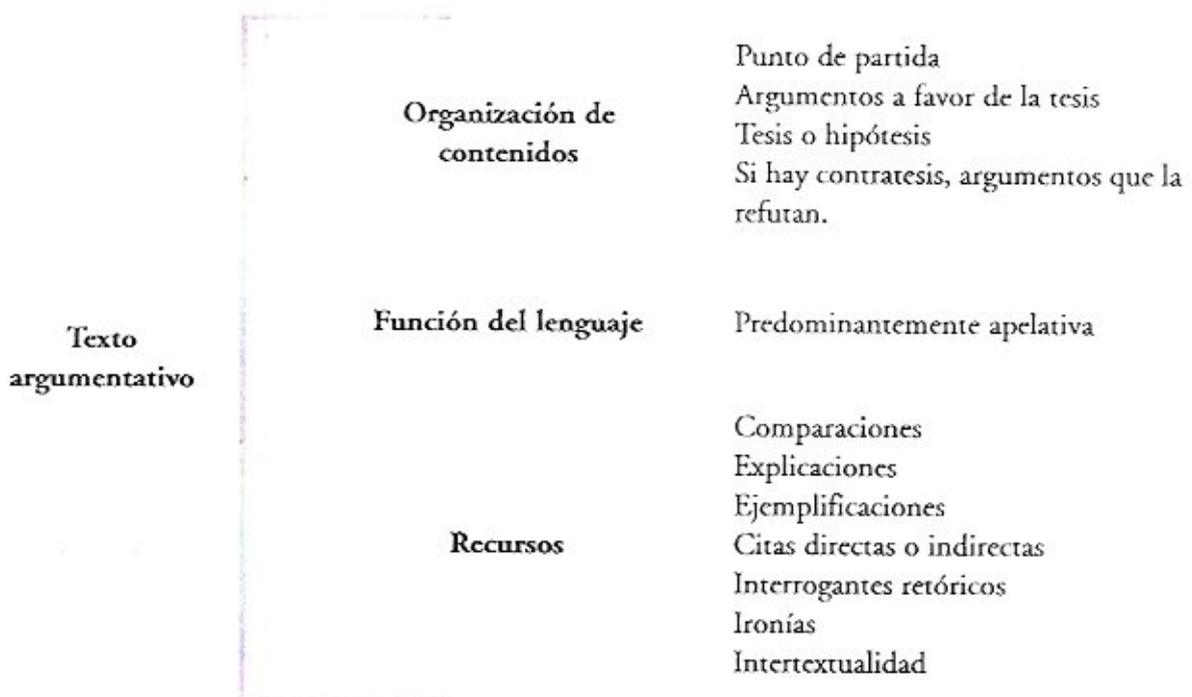
- De causa: porque, pues, ya que, en virtud de ...
- De certeza: es evidente que, es indudable que, de hecho, en realidad, está claro que ...
- De condición: si, con tal que, según, en el caso de que, mientras, a menos que, a no ser que ...
- De consecuencia: luego, entonces, por eso, por lo tanto, así que, por consiguiente, en efecto ...
- De oposición: pero, aunque, en cambio, no obstante, ahora bien, por el contrario, sin embargo ...
- De opinión: entiendo que, a mi modo de ver, mi punto de vista ...

Hasta aquí nos hemos referido al texto argumentativo en general, en adelante estudiaremos su uso en el género periodístico y publicitario. Antes lo invitamos a repasar los conceptos clave de la primera parte de esta unidad.

NOTA DE REVISIÓN: EL USO DEL TIPO DE TEXTO ARGUMENTATIVO

En este apartado le presentamos una sinopsis de la primera parte de la unidad 3. Léala y observe si comprendió el significado de estas ideas clave y cómo se relacionan entre sí.

Le sugerimos que repase aquellos temas que no recuerda o en los que no se ha detenido lo suficiente antes de seguir adelante.



La lectura es salud

Por Alberto Daneri

Una vez más, ciertas investigaciones médicas sorprenden con sus conclusiones: **ahora parece que leer alarga la vida. Lo cierto es que es un bálsamo, un paraíso terrenal que ayuda a pensar.**

Peso a la gran cantidad de libros y diarios que se editan, crece el analfabetismo cultural. Pero un estudio de la revista médica British Medical Journal afirma que quienes leen tienden a vivir más. Y las investigaciones de la Universidad de Umea, en Suecia, tras nueve años de análisis, comprobaron que los que concurren a 80 reuniones culturales anuales tienen un riesgo de fallecimiento dos veces menor. Contrariamente, en Argentina, al 60% no le interesa leer, el 45% no leyó un solo libro en el último año y el 76% prefiere hacer otra actividad.

Quien no lee no sabe siquiera lo que ignora. Sin embargo hasta los diez años todos los niños aman la lectura, atentos a la magia de sus propios sueños. Luego empiezan a sentirse influidos por las personas mayores y las limitan. Muchos se atan a la televisión como parásitos intelectuales y con el tiempo tienen las ideas de todo el mundo. Pero entre cien hombres, ni a uno solo se

ocurre que era más inteligente a los diez años que en la actualidad, a los cuarenta. ¡Tanta gente leyó y se educó en silencio! ¿Tenía razón quien dijo que en el más humilde cementerio provinciano dormían para siempre? Porque el cerebro, más que contrario, lo estimula.

La lectura hace que uno vea donde los demás no ven nada, y es una descarga emocional. Una habitación clara y ordenada, semeja un cuarto cerrado durante largo tiempo donde revolotean en la penumbra nuestros pensamientos. Y en cuanto abrimos la puerta para mirar al interior esos pensamientos se vivifican. Siempre topamos con imágenes, de acuerdo a lo que la lectura de un libro o un diario nos produce, ya que la mayor parte de nuestras operaciones mentales, cuando leamos, van acompañadas de imágenes o son producidas por ellas.

Las ideas de hombres de vidas modestas y monótonas se abrieron camino, gracias a la lectura, independientemente de sus

La lectura hace que uno vea donde los demás no ven nada, y es una descarga

personas. Pensemos en Descartes, refugiado humildemente en Holanda, o en su discípulo Spinoza (tan admirado por Borges) que era un simple oficial pulidor, o en Kant, perfecto catedrático provinciano. Se dirá que es necesario el genio para llegar a esas alturas. Pero certifica que no hay nada tan evidente como la falta de libertad intelectual de la gente que no lee. Y es que se supone que leer ayuda a pensar, puesto que quien lee pide prestadas ideas a los demás.

Recordemos la frase de Goethe: "Quien es de su tiempo, es de todos los tiempos". Para soportar esta época globalizada conviene abrir la jaula de nuestra pereza mental y no continuar golpeándonos contra los barrotes.

Sin embargo lo más frecuente no es leer un diario, sino tan sólo hojearlo. Deberíamos tomarlo como lo que en realidad es, una página de historia. Siendo tan rico como un manual, están ciegos los que le echan una mirada displicente; desperdician imágenes capaces de convertirse en pensamientos. Por cierto vivimos de ideas y por medio de ellas: leer es sabio

René Descartes (1596-1650), filósofo, geómetra y filósofo francés. El considerado el fundador de la filosofía moderna. Comenzó sus investigaciones a partir de un único conocimiento seguro: "Cogito, ergo sum" que significa "Pienso, luego existo".

Baruch Spinoza (1632-1677), filósofo y teólogo holandés. Sus ideas quedaron expresadas en una gran obra, conocida por el título abreviado de Ética. De acuerdo con este tratado, el Universo es idéntico a Dios, que es la "sustancia" mensurada de todas las cosas.

Immanuel Kant (1724-1804), filósofo alemán, considerado como el pensador más influyente de la era moderna. Su pensamiento está recogido en una de sus principales obras, Crítica de la razón pura (1781), en la que examinó las bases del conocimiento humano.

Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), científico alemán y una de las figuras más importantes de la literatura alemana. Su literatura refleja un profundo conocimiento de la individualidad humana.

Cesare Pavese (1908-1950), poeta y novelista italiano. Sus escritos antifascistas, publicados en la revista La Cultura, lo condujeron a la cárcel, donde escribió sus obras.

TP 1

- ¿Cuál es la TESIS (idea central) que se defiende en el texto?
- Enumera y transcribe al menos dos argumentos que la sostienen
- ¿Qué recursos son los subrayados?
- Escribe un texto argumentativo sobre la LECTURA.

UNIDAD 2

LA LITERATURA COMO EXTENSIÓN DE LA MEMORIA Y DE LA IMAGINACIÓN

“De los diversos instrumentos del hombre, el más asombroso es, sin duda, el libro. Los demás son extensiones de su cuerpo. El microscopio, el telescopio, son extensiones de su vista; el teléfono es extensión de la voz; luego tenemos el arado y la espada, extensiones de su brazo. Pero el libro es otra cosa: el libro es una extensión de la memoria y de la imaginación”.

Jorge Luis Borges

¿Alguna vez mientras leía un cuento o una novela, sintió pena o alegría por alguno de los sucesos que se narraban allí? Quizá haya encontrado parecidos entre la vida de alguno de los personajes de un cuento y su propia vida o la vida de alguna persona conocida. Cuando lee un buen libro de literatura, el lector se reconoce o se identifica con alguna de las figuras de ficción y hasta puede imaginarse a sí mismo reflejado en sus comportamientos y acciones, en sus modos de reflexionar, etc. Por eso Borges nos habla de la “extensión de la memoria y de la imaginación” en la cita que transcribimos.

No solo la literatura, el arte en general se vincula con las profundas necesidades e inquietudes del ser humano: el amor, el desamor, el deseo de trascendencia, la tristeza, el honor, la muerte, el coraje, el dolor, la injusticia, el poder, Dios. Es un producto -a la vez subjetivo y social- que habla de nosotros: de nuestras esperanzas y de nuestros miedos, de nuestros afanes y de nuestras organizaciones e instituciones sociales: la familia, la iglesia, la escuela y tantas otras.

Los que crean son hombres cuya función es justamente ver y hacernos ver aquello que nosotros no percibimos naturalmente. Estos sujetos – decididamente sociales ya que expresan los valores y las representaciones de una sociedad - a medida que nos “hablan”, provocan en nosotros la aparición de pensamientos que acaso estuvieran latentes en nuestras mentes, pero que se encontraban invisibles (como una imagen fotográfica que aún no ha sido sumergida en la sustancia que finalmente la revelará). Cada lector se identifica con determinados autores, personajes, situaciones, temas; unos prefieren el cuento, otros la poesía. Cada lector cuando lee pone en juego su experiencia personal, sus emociones, sus estados de ánimo y en virtud de ello otorga determinados significados a lo que lee.

El texto y su época

La literatura como intérprete de la realidad

Las formas que tiene el hombre de representarse el mundo y a sí mismo están íntimamente ligadas a los modos de organización social y a los avances científicos y tecnológicos de la sociedad en que vive. Asimismo, la mirada que tiene del mundo depende de la filosofía de vida y de los valores que sustentan su época histórica. Por dar un ejemplo actual y de nuestro país, la sociedad argentina se preocupa por el problema de la recuperación de la identidad de los hijos de desaparecidos durante la última dictadura militar.

El arte se relaciona con la necesidad del artista de conocer y explicar la vida y de compartir ese descubrimiento. El lenguaje del arte cambia nuestra percepción de las cosas cotidianas, les da otro sentido, las resignifica.

En síntesis, una obra literaria no satisface solamente una necesidad estética, sino que también ofrece una particular información sobre el mundo y sobre nosotros mismos.

LA PRIMERA LITERATURA NACIONAL

Así como en toda América latina la identidad literaria se constituye a partir de la heterogeneidad de las lenguas y culturas, en la literatura argentina sucede lo mismo (la lengua española fue transformada y enriquecida por otros aportes como los de las lenguas aborígenes. Por eso la literatura nacional se configura con este doble aporte, de lo americano y de lo europeo. Mariano Moreno, uno de los líderes de la Revolución de Mayo, sostenía que el nuevo proyecto político no podía configurarse de manera ajena a un proyecto cultural; sin embargo ese nuevo camino no podía partir sino de la literatura europea. De hecho, fue Moreno quien hizo editar en Buenos Aires una traducción de *El contrato social* del pensador francés Jean-Jacques Rousseau. De esta manera, Francia fue el referente por excelencia de los intelectuales argentinos empeñados en desarrollar un proyecto cultural propio, dado que la mayoría de ellos tenía una formación predominantemente europea.

Esteban Echeverría (1805-1851), uno de los fundadores de la literatura argentina, refleja un sello eminentemente europeo en el poema *La cautiva* (1837), donde se refirió a la guerra contra los indios araucanos de La Pampa e intentó pintar algunos rasgos de la fisonomía del desierto e incorpora algunos argentinismos (rancho, quemazón, malón, etc.) que pertenecen a la lengua culta europeizante y no a la del gaucho.

Otro autor inaugural de la literatura argentina fue Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888). El crítico y escritor Ricardo Piglia señala que la narrativa argentina comienza con Echeverría y Sarmiento, con sus obras *El matadero* y *Facundo* respectivamente, las cuales cuentan una misma historia de violencia y luchas de poder desde perspectivas muy diferentes. Ambos textos tratan el enfrentamiento entre "civilización y Barbarie", ambos denuncian y critican con igual pasión la situación sociopolítica de la época y proponen cambios necesarios para la concreción del país sueñan. Plantean la cusa de los males de la argentinidad y así están definiendo el ser argentino en sus dos versiones antagónicas: los que ejercen el poder y persiguen intereses personales; y los que luchan por altos ideales sociales y que defienden la libertad.

Es debido a esto, para estudiar la literatura romántica argentina es necesario estudiar y analizar el contexto histórico en el que tuvo lugar, ya que la principal intención de esa literatura fue expresar ese contexto. Entre 1820 y 1830, la Argentina estaba independizada, pero disgregada y enfrentando estallidos de guerra civil. La inestabilidad política era el resultado de las dos posturas encontradas entre el interior (provincias lideradas por caudillos que buscaban la organización federal de la Nación) y Buenos Aires (ejercer un poder hegemónico y centralizado). **Federales y unitarios** chocaban, en congresos y batallas, tratando de imponer sus ideas acerca de un gobierno nacional unificado. Entre los primeros se destacaron: Juan Manuel de Rosas (hacendado bonaerense), y Facundo Quiroga (caudillo riojano).

En 1826, se promulgó una Constitución de marcado tinte unitario, que fue rechazada por las provincias. El país vivía una situación crítica por la imposibilidad de lograr la organización nacional y por los problemas económicos y de política exterior (la guerra con Brasil por la Banda Oriental). La capacidad para manejar las relaciones exteriores recayó en Buenos Aires, a cargo del federal Manuel Dorrego. Firmada la paz con Brasil (1828) originó un levantamiento unitario comandado por J. Lavalle, quien asesinó a Dorrego, lo que las provincias consideraron una traición y decidieron enfrentarse al poder unitario (Lavalle se une a José M. Paz), se inició una guerra civil, mientras que en Buenos Aires el poder de Rosas crecía y comenzaba el exilio de los unitarios.

En 1829, la Junta de Representantes eligió a Rosas gobernador de las provincias y le dio facultades extraordinarias para enfrentar conflictos internos. La escena política presentaba cambios: Buenos Aires

(dominio caudillo); el interior (dominio unitario por la campaña exitosa de la Paz). La Liga unitaria reunió varias provincias para constituir un gobierno nacional. Como contrapartida, Buenos Aires y las provincias del litoral firmaron el Pacto Federal para enfrentarse a toda agresión externa y organizar el país bajo el sistema federal. Las provincias signatarias del Pacto declararon la guerra Paz y lo vencieron. El Pacto Federal recibió a las provincias de la Liga Unitaria y formaron una Confederación.

El primer gobierno de Rosas terminó en 1831 y en 1835 la Legislatura lo nombró nuevamente gobernador, y le otorgó la suma de los poderes públicos, dado el recrudecimiento de las luchas. Este segundo periodo finalizó en 1852, con la batalla de Caseros.

EL ROMANTICISMO EN LA ARGENTINA

El Romanticismo fue un movimiento literario surgido en Alemania en la segunda mitad del siglo XVIII y que se extendió por toda Europa. Luego de su estadía en Francia (1825-1829), Esteban Echeverría introdujo las ideas románticas en América Latina.

La literatura romántica, en la Argentina, tomó casi exclusivamente un tinte político. Esto no fue casual ya que las ideas románticas se adecuaban al movimiento histórico y a las necesidades de los autores que eran hombres comprometidos con su realidad y que hicieron de su producción literaria un instrumento de lucha, como Alberdi, Echeverría, José Mármol, Sarmiento y José Hernández, entre otros. Lo que los unía era su adhesión al gran objetivo romántico: **la búsqueda, la lucha por la libertad**. Concepto del que no podía separarse como los de *independencia y e identidad nacional* y que el Romanticismo defendió en todos los órdenes de la vida: libertad de ideas, política, religiosa, idiomática.

En 1837 se creó el Salón Literario en la librería de Marco Sastre. Allí se reunieron un grupo de intelectuales que deseaban retornar a los ideales de la Revolución de Mayo. Estos se convirtieron en opositores al gobierno de Rosas. Formaron parte de la Generación de 1837 y en sus reuniones compartían lecturas de los liberales románticos europeos y analizaban estas ideas que posteriormente (en 1853) se convertirían en la base organizativa del país y que se mantuvieron más de un siglo. En 1838, Rosas clausura el Salón Literario y sus miembros tuvieron que exiliarse en Uruguay y Chile.

En el plano político, en la Argentina la lucha romántica se caracterizó por el proceso que llevó a la independencia y por el enfrentamiento a la figura de Rosas. En lo religioso, por su oposición a la Iglesia cada vez que limitaba las libertades individuales; en lo idiomático, por la defensa de las formas propias que toda lengua de una comunidad adopta. La libertad perseguida se expresó, en lo económico, por medio del liberalismo (doctrina en pleno auge en Europa). **Independencia política, económica, ideológica y afán de progreso conformaron el ideario romántico argentino y su proyecto político.**

Los autores crearon personajes con características particulares en relación con la ideología del movimiento. Sus héroes son, generalmente seres perseguidos, incomprendidos que sufren el destino de quienes han nacido en un mundo que no reconocen como propio. En Echeverría y Sarmiento, esos héroes fueron los unitarios; en José Hernández, el gaucho. Los primeros eran héroes que encarnaban los ideales de libertad individual y social; activos capaces de luchar hasta la muerte en la consecución de sus fines, se oponen a todo lo que sea uniformidad, represión, censura, encierro económico y cultural; al atraso. **La subjetividad romántica se manifiesta en su modo de ver la realidad hostil que los rodea.** Los autores tenían mucho en común con sus personajes y el exilio fue, para muchos de ellos, una salida frente a la persecución política.

El Romanticismo concibió a la naturaleza como una forma de expresión de la propia sensibilidad y un reflejo del modo de percibir la realidad histórica. En la obra de los argentinos, la pampa ilimitada y la naturaleza salvaje son símbolos de libertad, ya que no han sido modificadas por el hombre e implica un desorden correlativo a los desórdenes sociales.

El costumbrismo apareció en la literatura romántica como otro modo de expresar lo genuino, lo propio de cada localidad y de lo nacional (descripción de habitantes típicos, modos de vida, creencias, hábitos, vestimenta, etc.); por medio de esta descripción se muestra cómo era la sociedad argentina y manifiesta el proyecto de sus autores sobre cómo debía ser. **Esta oposición entre civilización y barbarie, definió la identidad nacional de la época.**

En nuestro país, antes de la llamada Generación del 37 y de Echeverría, no expresa la realidad histórica en que tuvo lugar. El paisaje argentino y la lengua particular de la región habían aparecido en obras de Bartolomé Hidalgo (1788-1822) y de los payadores. Pero fue Echeverría quien concibió la literatura nacional como una disciplina que se nutrió de fuentes (realidad) y expresó lo que la nación era. Las condiciones que posibilitaron este nacimiento fueron: la existencia de un grupo homogéneo de autores a quienes los unía el origen social, educación, experiencia de exilio y el impacto que les causó la figura de Rosas.

El Romanticismo se asoció en Argentina con la necesidad de construir una nación a través de una literatura propia por medio del enfrentamiento a los gobiernos totalitarios. Pero en el afán de oponerse a Rosas, terminaron identificando lo popular con el atraso y, en su afán de progreso se volvieron reaccionarios y extranjerizantes. Fueron americanistas en lo literario y antiamericanistas en lo político.

EL MATADERO

En la producción literaria de Esteban Echeverría, se manifiesta siempre un programa ideológico ya que considera la literatura como vehículo para expresar los ideales colectivos.

La primer obra significativa de este autor fue *La cautiva*, valiosa por adecuar los preceptos románticos de la realidad argentina. En ella, se incorporó el paisaje del país a la literatura, la que se volvió portadora de ideas y conceptos polémicos de la época; además por tratarse de un poema narrativo, hizo su aporte al advenimiento de lo que sería la **novela nacional**. Es una obra romántica porque rompe con los géneros tradicionales, porque desarrolla un tema contemporáneo y popular dándole dimensión heroica. El autor introduce expresiones locales que conviven con un lenguaje culto. Tensión entre localismo y universalismo, entre lo primitivo propio de América y lo culto perteneciente a Europa.

El matadero, escrito en 1840, es el primer texto narrativo argentino de valor ya que, por entonces, la producción rioplatense se orientaba más a la poesía y al ensayo. Esta obra resulta innovadora porque incluye elementos realistas en momentos en que el Realismo apenas estaba surgiendo en Europa: describe a partir de la observación directa de la realidad y su visión no es parcial ni restringida a detalles pintorescos. Y si bien posee estos elementos, los incluye en un planteo más englobador que es romántico: encuadra los dos extremos de una mentalidad romántica: civilización/ barbarie; materialismo/espiritualismo; feroces/delicados, etc.

Por otro lado la elección del matadero como ámbito, representa una crítica a un sistema basado en el campo y en la carne; es decir, un ataque al sector ganadero del cual Rosas es la figura principal.

El matadero es una manifestación clara de la naciente literatura argentina, porque se inscribe en un momento determinado de la historia del país, toma partido y adquiere, además, una forma estética propia.

Echeverría ubicó la acción en una zona marginal de la ciudad, en los límites entre lo urbano y lo rural, y describió el ámbito y sus personajes típicos. Al hacerlo, formalizó una acusación política, ya que en la descripción criticó la brutalidad, el atraso del sistema implantado por Rosas. El clima de turbulencia, descontrol y desborde tiene paralelo, a la manera romántica, en la manifestación de una naturaleza también ingobernable, la de la inundación con que se abre el relato. Matasiete, la chusma grosera, el juez son símbolos del salvajismo político criticado; mientras que el unitario representa la cultura y el

anhelo de libertad y respeto. De acuerdo con esto, en *El matadero*, se muestran las dos posturas antagónicas en que se debatía la sociedad argentina de la época: la del progreso y la del atraso.

Echeverría reconoció el conflicto que mantenía enfrentados a los argentinos y sostuvo la necesidad de la unión. Rehusó alienarse en alguno de los bandos en lucha, unitarios y federales, y propuso la creación de un orden nuevo que tomara lo mejor de cada fracción. Finalmente, debió optar frente a la realidad que se le imponía: la fractura social. El de la violencia, que expresó de manera brutal en el cuento, fue el único aspecto común a ambos bandos y, en él, se centra temáticamente *El matadero*.

El otro gran tema en la obra es el de la libertad como camino para la construcción de la nación. Echeverría elogia la independencia conseguida y critica el autoritarismo en sus dos vertientes: eclesiástica y política. La Iglesia aparece cuestionada, ya que se había embanderado tras la causa rosista. El sistema de gobierno, representado por los personajes del matadero a quienes se ve incapaces de ejercer su libertad responsablemente y de respetar la de los otros. Ambos, Iglesia y tiranía, impedían la organización nacional al atacar contra la libertad.

Los personajes que aparecen tipificados, representan las facciones en pugna. Echeverría expresó el modo en que el sector al que pertenecía veía a unitarios y federales en la vida y no sólo en las letras. Rosas era el antihéroe; sus seguidores, brutos sin pensamiento propio y con gran fuerza y violencia descontroladas; el pueblo una masa manejable por el hambre o el miedo; y el unitario, el representante de la libertad de las ideas, el honor, el valor y la dignidad.

La obra adquiere identidad nacional, además por su carácter renovador y particular en lo que se refiere al estilo. Es la primera manifestación del cuento argentino; introdujo el realismo como modo de representar la realidad. Las costumbres se describen para enfatizar lo que debía superarse, pues eran expresión de su atraso. En el cuento, el pueblo; es símbolo de la sociedad según Rosas lo concebía.

Otro gran logro estilístico fue, la renovación en el plano de la lengua. Se incorporó el sociolecto de la clase baja, con el uso de expresiones groseras y arcaicas, y un léxico de origen latinoamericano. El habla del unitario, reflejó el sociolecto de la clase culta, semejante al del narrador. Así, la lengua alcanzó forma propia y nacional mediante la inclusión de un tono particular, una manera dinámica y vital de contar lo nacional.

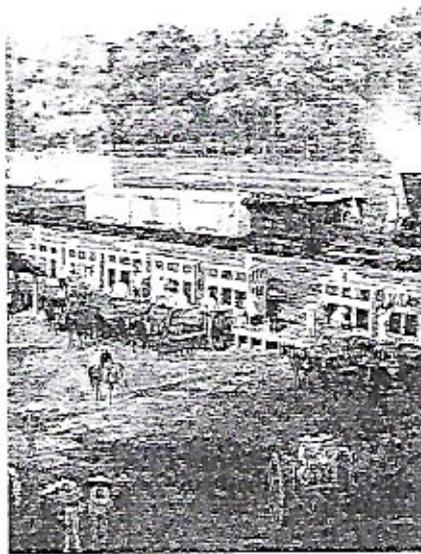
TP 2

E. Echeverría. *El matadero*

Leé con detenimiento *El Matadero*, y luego respondé las siguientes preguntas:

1. ¿Qué episodios previos a la llegada del unitario demuestran la degradación y la brutalidad de los federales del matadero?
2. ¿Qué personaje se destaca del grupo de los federales? ¿Cuáles son sus características?
3. *El matadero* simboliza la oposición entre civilización y barbarie, entre la materia y el espíritu, en varios niveles. Explicá cómo se establece esta oposición en los niveles del lenguaje, de las acciones, del valor, de las ideologías.
4. Investigá datos sobre la vida y las ideas de Esteban Echeverría. Redactálos en no más de una página. ¿Cómo se relaciona *El Matadero* con la vida y la ideología de E. Echeverría?
5. Rosas fue un político que ejerció una cruel tiranía. De acuerdo a otros conocimientos, ¿qué figuras políticas pueden presentarse como similares a Rosas en nuestro país?

BUSCA EL CUENTO COMPLETO
EN LA BIBLIOTECA O EN
INTERNET

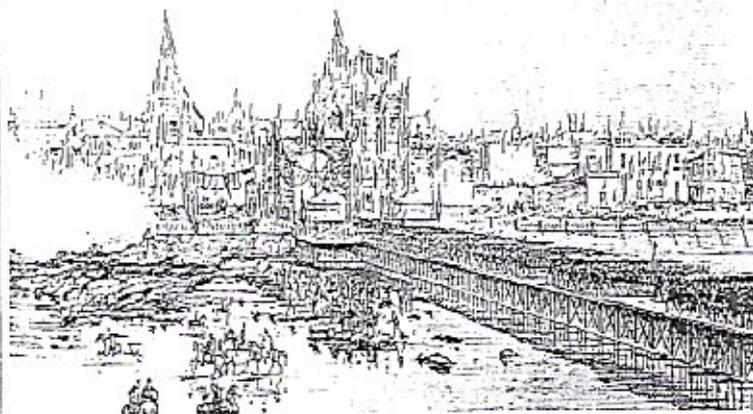


Gran parte de los capitales extranjeros se invirtieron en la construcción de redes ferroviarias.

Panorama de la Argentina en el siglo XIX

La literatura gauchesca nació y evolucionó en el espacio histórico que abarca desde las luchas intestinas posteriores a la declaración de la independencia, en 1816, hasta la consolidación definitiva del Estado liberal en 1880. Coincidió, así, con el momento en que el debate entre lo autóctono y lo europeo marcó los caminos por seguir, en una constante búsqueda de cómo debía ser la identidad argentina, más que en una observación de cómo realmente era. El comienzo de este período desembocó —como se ha explicado en el capítulo anterior— en el predominio de la figura de Juan Manuel de Rosas.

El gobierno de Rosas, con una retórica federal, solidificó el poder económico y político de Buenos Aires a través de un régimen centralista. A partir de su derrota en la batalla de Caseros, en 1852, y tras el breve liderazgo de Justo José de Urquiza, la hegemonía de Buenos Aires se acentuó, a medida que se afianzaba la política económica liberal que terminó por destruir la industria local y regional.



Desembarco de la Guardia Nacional de Buenos Aires al regresar de la batalla de Pavón.

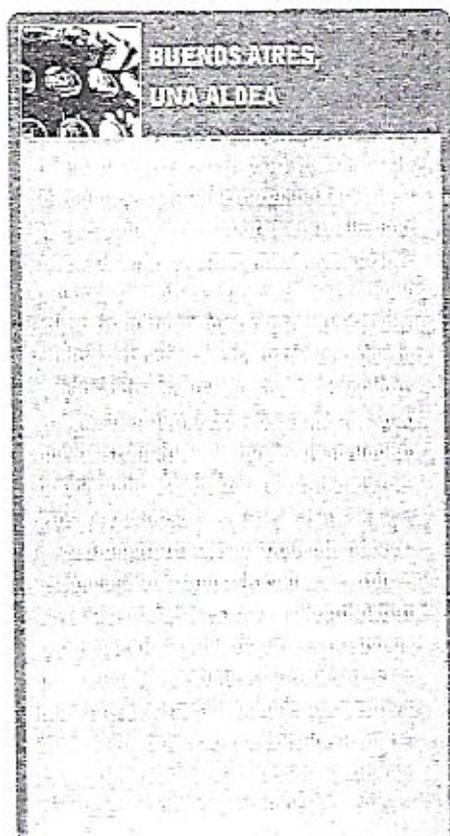
La organización nacional

Tras la batalla de Pavón, en 1861, se impusieron los ideales civilizadores de los liberales porteños. Bartolomé Mitre subió al poder y, con él, se comenzó a luchar contra los montoneros en el interior y contra los indios en la frontera. El desarrollo del ferrocarril, establecido en 1857, la pacificación del interior y el restablecimiento de

las comunicaciones entre las provincias a través de caminos y postas, la difusión de la enseñanza, el telégrafo, la inmigración y la centralización del poder fueron los principales factores que transformaron el país.

A Mitre lo sucedió Sarmiento, cuya presidencia, además de estar signada por numerosas medidas progresistas en materia de comunicaciones, educación, navegación fluvial y desarrollo de las ciencias, se vio sacudida por la guerra de la Triple Alianza contra el Paraguay. La acción de Brasil, la Argentina y Uruguay estaba apoyada por Gran Bretaña, que quería acabar con la política proteccionista del Paraguay. Fue un enfrentamiento largo y sangriento, que sumió a los países participantes en una grave crisis económica y social. La participación forzada en esta guerra, las luchas contra los malones en la frontera y las epidemias diezmaron a los habitantes de la campaña, los gauchos.

Así, el gaucho se transformó de hombre libre en peón asalariado de un terrateniente, en franca competencia con el inmigrante para el trabajo agrícola. En su defecto, pasó a ser soldado en la frontera o en la guerra para sufrir aún más en carne propia su condición de marginado social. De las dicotomías que rigieron la definición de *nación* en el siglo XIX —unitarios vs. federales, ciudad vs. campo, Europa vs. América, civilización vs. barbarie— triunfaron los primeros elementos de los pares, gracias al sacrificio y a la transformación de patrones culturales que, sin embargo, continuaron actuando y, paradójicamente, se convirtieron en símbolo de la identidad argentina.



Los románticos locales

Como se ha expuesto en el capítulo anterior, la exaltación del color local, el interés por las historias nacionales y el folclore, y la búsqueda de un lenguaje propio, en tanto signo de una cultura diferente de la europea, son algunas de las características del Romanticismo que encuadraron perfectamente con el espíritu de emancipación que predominaba en América. La renovación intelectual de este movimiento, con su exaltación de lo nacional y la fe ilimitada

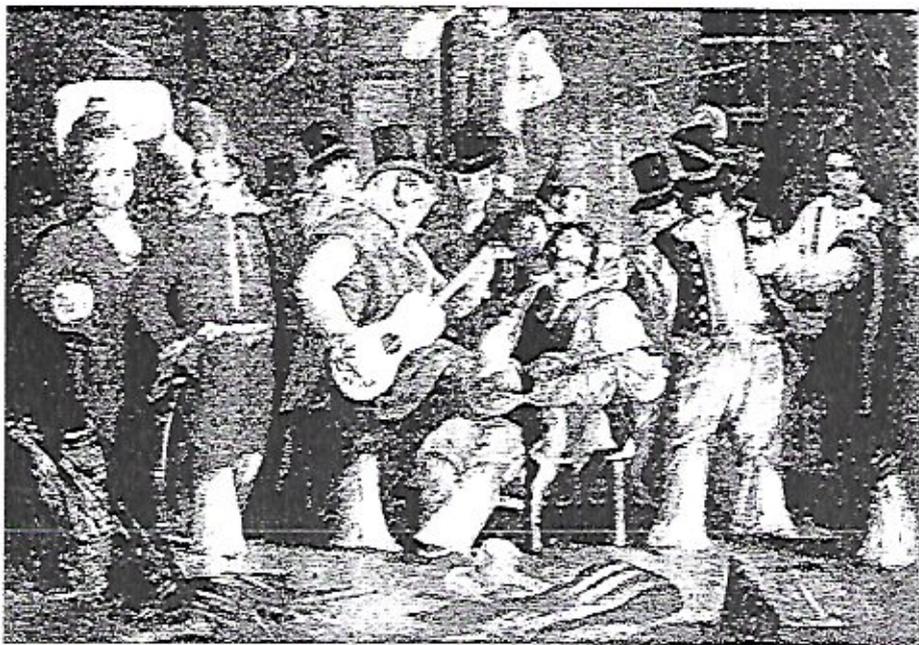
en el progreso de la humanidad, encontró un lugar de debate y difusión en el Salón Literario del librero Marcos Sastre. Allí se discutían obras literarias y temas políticos con la participación de intelectuales, como Juan Bautista Alberdi (1810-1884) —el gran ensayista cuyas *Bases y puntos de partida para la organización política de la República Argentina* fueron cimiento de la organización constitucional del país— y el crítico e historiador literario Juan María Gutiérrez (1809-1878), que preconizó la necesidad de establecer una literatura nacional.

Otro espejo del carácter nacional de la época lo constituyó el teatro. Ya hacia fines del siglo XVIII, se distinguía una vertiente culta de la dramaturgia argentina y una popular, encarnada en el sainete campesino *El amor de la estanciera*, que puso en escena algunos tipos locales y registraba las características más notables del habla rural. A partir de la segunda mitad del siglo XIX, proliferaron las salas teatrales en las que compañías extranjeras representaban piezas del repertorio universal, como el Teatro de la Victoria, antecedente del que fue el teatro Colón. Al mismo tiempo, como contrapartida popular, adquirió gran auge el espectáculo del circo criollo en el que se representaron crónicas de hechos y de personajes reales.

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 octosilabo 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 acuarela muestra a dos payadores en una pulpería.



Los escritos de Juan Bautista Alberdi fueron cimiento de la organización constitucional del país.



GUÍA DE LECTURA 23

1. Resuman los acontecimientos políticos relevantes de la segunda mitad del siglo XIX. ¿En qué medida influyeron en la literatura argentina del período?
2. Indiquen qué lugar ocupa la figura del gaucho en el proceso de organización nacional durante el siglo XIX. ¿Qué relación existe entre este personaje y la identidad que se busca forjar para la nación?
3. ¿Por qué creen ustedes que la literatura gauchesca surge en el contexto cultural y social del Romanticismo? Señalen, por lo menos, dos antecedentes que demuestren el interés artístico por la vida y por las costumbres del gaucho.

UNA ÉPOCA PARA EL ROMANTICISMO

En el siglo XIX, las guerras de Independencia se aplacaron y las naciones de Hispanoamérica comenzaron a buscar su propia identidad. Los ánimos revolucionarios se calmaron y los escritores, cansados de la literatura ilustrada y racionalista tomaron rumbos diferentes. El ROMANTICISMO llegó a Latinoamérica a través de la influencia de los románticos europeos.

A los temas autóctonos se les agregaron el sentimiento y la fantasía europea. Los escritores hispanoamericanos escogieron temas como el paisaje natural, la raza, las formas de vida de acuerdo con las variadas circunstancias sociales, etc.

El Romanticismo fue un fenómeno cultural, no solamente literario, sino que se impuso en el arte y en la vida como un modo de ser. El Romanticismo, que proclamaba la libertad de inspiración y la excitación de la fantasía y el sentimiento, abandonó la noción de "arte moralizador" que defendía la etapa anterior: el Neoclasicismo.

En Argentina surgió un grupo de escritores románticos, que enfrentaron con sus ideas y su estética al gobierno del dictador Rosas. El exilio y la persecución fue el destino de estos escritores, que fueron por Hispanoamérica difundiendo su forma de pensar. Expresar las emociones suscitadas por el paisaje americano y valorar lo auténticamente nacional fue su consigna. Los más importantes escritores de este grupo son: Esteban Echeverría (1805-1851), José Mármol (1817-1871) y Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888).

CONTEXTO DE LA OBRA

"El Matadero" se publicó por primera vez en la Revista del Río de la Plata, en 1871, veinte años después de la muerte de su autor, Esteban Echeverría. La tardía aparición provocó dificultades para establecer la fecha exacta de su elaboración, dato muy útil por cuanto "El Matadero" representa una importante novedad en el proceso del romanticismo hispanoamericano.

En lo que se refiere al tiempo de la acción del relato, no hay dudas, corresponde al año 1839, en la Cuaresma siguiente al año de la muerte de la esposa de Rosas, Encarnación de Ezcurra.

Rosas

*En la sala tranquila
cuyo reloj austero derrama
un tiempo ya sin aventuras ni
asombro
sobre la decente blancura
que amortaja la pasión roja de
la caoba,
alguien, como reproche
cariñoso,
pronunció el nombre familiar y
temido.*

*La imagen del tirano
abarrojó el instante,
no clara como un mármol en
la tarde,
sino grande y umbría
como la sombra de una
montaña remota
y conjeturas y memorias
sucedieron a la mención
eventual
como un eco insondable.*

*Famosamente infame
su nombre fue desolación de
las casas,
idolátrico amor en el gauchaje
y horror del tajo en la
garganta.*

*Hoy el olvido borra su censo
de muertes,
porque son venales las
muertes
si las pensamos como parte
del Tiempo,
es inmortalidad infatigable
que anonada con silenciosa
culpa las razas
y en cuya herida siempre
abierta
que el último dios habrá de
restañar el último día,
cabe toda la sangre
derramada.*

*No sé si Rosas
fue sólo un ávido puñal como
los abuelos decían;
creo que fue como tú y yo
un hecho entre los hechos
que vivió en la zozobra*

"El Matadero" ofrece un cuadro de costumbres de corte realista y con proyecciones críticas de la sociedad argentina de la época, en el que se insertan unidades narrativas que pueden destacarse como relatos independientes: el toro y la muerte del niño; el enfrentamiento entre el joven unitario y los mazorqueros. No obstante, la articulación de las diversas estructuras y la posición del narrador²⁰, impiden una fragmentación parcial del relato que debe ser estudiado como un todo orgánico con diversos núcleos de desarrollo perfectamente ensamblados.

La visión romántica y el lenguaje crudo del realismo se entrecruzan en el plano ideológico de ese narrador. Conviven en "El Matadero" personajes antagónicos e irreconciliables, colocados en un plano histórico como símbolos de la división entre rosismo-antirrosismo, unitarios-federales y, en un plano más amplio y polémico, civilización-barbarie.

Esta doble visión pertenece a la teoría del romanticismo sobre un mundo escindido entre materia y espíritu, la brutalidad y la exquisitez, la nobleza de los sentimientos y la bajeza de los instintos. Una concepción moral típica del romanticismo origina esos contrastes encarnados en el matadero, escenario de una lucha de enfrentamientos entre la "chusma" y el "joven culto".

ESTRUCTURA Y ANÁLISIS DE LA OBRA

El narrador se presenta como un comentarista irónico de la realidad social y política y, por otro lado, como un narrador que cuenta y describe. Los personajes configurados en el relato son personajes generalizados: beatos, federales, niños, enfermos, gringos, carniceros, achuradores, negras busconas y ordinarias, curiosos. EL PERSONAJE INDIVIDUALIZADO ES EL RESTAURADOR DE LAS LEYES, JUAN MANUEL DE ROSAS

Se enumeran rasgos muy característicos del matadero: presencia de ratones, perros, viejos, por ejemplo, en un clima que se percibe agresivo y, por momentos, de alta y creciente violencia. La lluvia, la desesperación de la gente por la falta de carne, el hambre, la miseria y la convulsión de los personajes vuelve al relato grotesco en un claro cuadro en donde imperan la bajeza, la barbarie, la sangre y el cinismo bestial.

El tono de este narrador es burlesco cuando se refiere a la Iglesia y al gobierno, en una descarnada posición frente a los preceptos y a las disposiciones de ambos polos del poder político y social que dominaban la sociedad argentina en tiempos del federalismo.

El narrador presenta de manera grotesca el matadero, y los

*cotidiana
y dirigió para exaltaciones y penas
la incertidumbre de otros.*

*Ahora el mar es una larga
separación
entre la ceniza y la patria.*

*Ya toda vida, por humilde que sea,
puede pisar su nada y su noche.*

*Ya Dios lo habrá olvidado
y es menos una injuria que una
piedad
demorar su infinita disolución
con limosnas de odio.*

Jorge Luis Borges
Fervor de Buenos Aires (1923)

personajes que congrega son brutales, como un claro simbolismo de la realidad argentina de ese momento. El juez del matadero ejerce la suma de poderes en aquella pequeña republica.

En la narración se destacan los siguientes episodios:

- a- La lucha de las negras
- b- El juego de los muchachos.
- c- El toro que huye.
- d- El muchacho degollado
- e- El accidente del inglés.
- f- El triunfo de Matasiete sobre el animal.
- g- La captura y posterior muerte del unitario.

Literatura argentina: civilización y barbarie

Civilización y Barbarie en 450 Palabras

La literatura argentina tiene sus raíces en la confrontación entre el campo y la ciudad y su correlato ideológico: la civilización y la barbarie. Podemos tomar como ejemplos **El Matadero**, **Facundo** y **Martín Fierro**, textos fundacionales que marcaron las claras posturas de sus autores en torno a esta problemática.

En primer orden, Esteban Echeverría, nos sitúa en el Matadero de la Convalecencia, desde allí –con mirada europeizante– observa la barbarie imperante en el lugar. Los federales con su mazorca, su cohorte de "negras achuradoras" y matarifes salvajes representan la barbarie en estado puro. Pero, ante la aparición de un "unitario" (símbolo de civilización) el impulsor del Salón Literario de 1837 deja en claro que el grave problema es que esta barbarie se impulsa desde el poder: el juez (que representa a Rosas) es el aval oficial de los atropellos. De esta manera queda en claro la gravedad de la situación que tiene "su foco en el matadero", "metáfora del país" nuestro cuento fundacional.

El eje del análisis de la realidad decimonónica del "padre del aula", Domingo Sarmiento, es el conflicto entre civilización y barbarie. El ex presidente trata de analizar la cuestión con objetividad pero no puede hacerlo, sus ojos son los del civilizado que se siente agredido por los bárbaros federales, los del que reclamando "las ideas no se matan" debió dejar el país para encender su pluma desde la prensa libre de Chile. Sarmiento describe al caudillo como la mayor amenaza del impulso civilizador, éste personaje (encarnado en Facundo) es su rival a vencer aunque más no sea desde el formato ensayístico y sobre él disparará sus dardos y una predicción nefasta: todo está determinado por el paisaje que nos rodea.

Finalmente, José Hernández ofrece un punto de vista completamente distinto a los casos anteriores y corre al gaucho del espacio bárbaro pero lo traslada sólo hasta la frontera. Desde los ojos y el sentir de su gaucho, Martín Fierro, Hernández nos muestra las consecuencias que padecen los que son víctimas de la confrontación entre el campo y la ciudad. Mestizos, sin pertenencia, sin tierra ni destino tratan de erigirse en alternativa totalizadora que busque la complementariedad en vez de la antinomia. Fierro, padecerá a manos de unos y otros, de civilizados y bárbaros y a través de su superación tratará de sobreponerse a la frontera a la que está marginado.

Hemos visto cómo de diferente modo, la confrontación entre la civilización y la barbarie (el campo y la ciudad) es el eje de nuestra literatura en su era fundacional. Esta antinomia la hemos sostenido a través de todo este tiempo².

² <http://profesorsergiogarcia.blogspot.com.ar/2011/06/civilizacion-y-barbarie-en-450.html>

La construcción de la identidad

Quando pensamos en las naciones y en los símbolos que las representan, como la bandera, el territorio, las tradiciones y costumbres asociadas con ellas, suponemos que son entidades muy antiguas y que su existencia es un hecho incuestionable. Es decir, que actuamos como si creyéramos que la entidad "nación" existiera desde siempre y fuera la única forma posible, inmemorial e inevitable, de organizar una sociedad.

No obstante, las naciones tal como las conocemos, fueron concebidas recién a fines del siglo XVIII como resultado de un proceso en el que intervinieron factores económicos y culturales, sociales y políticos. Antes de su existencia, las sociedades occidentales se organizaban alrededor de instituciones como la monarquía (cuya figura central era el rey), el poder hereditario, la nobleza o el sistema feudal. Otras formas de organización política más antiguas, como los imperios, la democracia griega o la república romana tampoco se ajustan a la idea de nación que nosotros tenemos ni a los conceptos que la fundamentan. En este sentido, conceptos tales como la soberanía popular, la democracia, los derechos civiles y la igualdad de los ciudadanos ante la ley están asociados con la aparición de las naciones y la república moderna (cuyo principio axial es la división de poderes), como forma de gobierno.

La historia argentina del siglo XIX está atravesada por enfrentamientos en los que Buenos Aires y las provincias (el

interior) lucharon por ejercer el poder político, sin que ninguna de las partes lograra imponerse sobre la otra hasta la federalización de Buenos Aires en 1880. Las instituciones características de un Estado moderno, como la ciudad capital, el ejército y las aduanas nacionales estuvieron hasta 1880 distribuidas entre fuerzas provinciales que luchaban entre sí, lideradas por los caudillos. Incluso los indígenas ejercían el control de amplios sectores del territorio donde, en rigor, la autoridad del Estado era puramente formal. Todas estas causas impidieron y retrasaron la formación de un poder central capaz de fortalecer una identidad común. Aunque la Argentina se independizó de España en 1816, atravesó un largo proceso de violencia interior hasta que la conformación de un Estado nacional logró imponerse de manera incuestionable sobre el conjunto de la sociedad.

La unidad nacional se apoyó en tradiciones comunes que buscaron fortalecer una identidad fragmentada. Las tradiciones son una parte importante de la identidad nacional porque con ellas se construye la memoria colectiva. En la Argentina la figura del gaucho, por ejemplo, ha sido inmortalizada como una representación de la identidad colectiva y ese hecho es producto de la literatura y de las lecturas posteriores de obras como el *Martín Fierro*.

¿Cuál es la relación entre las naciones y las narraciones que cuentan su formación? ¿Existe un vínculo entre lo que dicen los diarios, las novelas, los libros de historia o los ensayos de interpretación sobre la identidad nacional y la consolidación de las naciones? ¿Por qué asociar algo tan concreto y aparentemente sólido como la nación con un discurso, un texto, un libro? Aunque las naciones aparenten una firmeza pétrea —como la de las estatuas que celebran a sus héroes— son ante todo formaciones históricas cuya organización, territorio, ideología y símbolos están sujetos al cambio. Las naciones son mucho más que la suma de un conjunto de provincias pintadas de distintos colores. Nos interesa verlas como resultado de ideas, y su afianzamiento y consolidación a través de la cultura y su papel en la formación de la nación como totalidad.

Las naciones son entidades complejas y enigmáticas, que abarcan mucho más que su silueta en el mapa y los colores de la bandera. Son capaces de generar una enorme adhesión —por ejemplo en las guerras, en las competencias deportivas o en las celebraciones patrióticas—. ¿Por qué despiertan pasión? ¿Cómo explicar su poder para convocar el entusiasmo y la voluntad de sacrificio de las masas? ¿A qué se debe su poder sobre las emociones y los sentimientos colectivos? ¿Por qué los colores patrios nos conmueven y son capaces de despertar el fervor multitudinario? Parte de este fenómeno puede explicarse por la intervención del Estado, que es quien promueve el amor a la nación a través de la educación y de la difusión de los símbolos patrios.

gaucho



"El gaucho argentino"
Aunque se la utilizó en todo el Río de la Plata — y aún en Brasil — no existe absoluta certeza sobre el origen de la palabra gaucho.
Es probable que el vocablo quichua huachu (huérfano, vagabundo) haya sido transformado por los colonizadores españoles utilizándose para llamar gauchos a los vagabundos y guachos a los huérfanos.
También existe la hipótesis de que los criollos y mestizos comenzaron a pronunciar así (gaucho) la palabra chauch, introducida por los españoles como una forma modificada del vocablo chaouch, que en árabe significa arrearador de animales.
La denominación se aplicó generalmente al elemento criollo (hijos de españoles) o mestizo (hijos de españoles con indígenas), aunque sin sentido racial sino étnico ya que también fueron gauchos los hijos de los inmigrantes europeos, los negros y los mulatos que aceptaron su clase de vida.
El ambiente del gaucho fue la llanura que se extiende desde la Patagonia hasta los confines orientales de Argentina, llegando hasta el Estado de Río Grande del Sur, en Brasil (gaúcho).
El proceso evolutivo del gaucho y el uso de esa palabra se desarrolló sin solución de continuidad. Distintos tipos de gaucho existieron en Argentina antes de 1810, es decir antes de ser conocidos con ese nombre. Peones de campo existieron desde que comenzaron a formarse las primeras estancias, aunque

hayan sido pocas al principio. El tercer tipo – que luego se llamó gaucho alzado– existió en reducido número. Pero no fueron los primitivos peones ni los “fuera de la ley” quienes le dieron la característica suficientemente fuerte para llamar la atención. Es indudable que el tipo de gaucho que tuvo realmente fisonomía peculiar –el primero que fue llamado así– fue el gaucho nómada, no delincuente, que estuvo implícito en el gauderio oriental del s. XVIII. Este gaucho fue algo más que un simple vagabundo. Adquirió en la Argentina, a lo largo del s. XIX, rasgos propios bien definidos. Y cuando se difundió suficientemente –es decir, a medida que fue creciendo la población rural– fue llamado gaucho, como también se había llamado al paisano oriental del s. XVIII.

Hábiles jinetes y criadores de ganado, se caracterizaron por su destreza física, su altivez, su carácter reservado y melancólico. Casi todas las faenas eran realizadas a caballo, animal que constituyó su mejor compañero y toda su riqueza. El lanzamiento del lazo, la doma y el rodeo de hacienda, las travestías, eran realizados por estos jinetes, que hacían del caballo su mejor instrumento; en el caballo criollo no sólo cumplía las faenas cotidianas sino que con él participó en las luchas por la independencia, inmortalizando su nombre con las centurias legiones de Güemes. Fue el hombre de nuestro campo, principal escenario de su vida legendaria y real. De vida solitaria ya en grupos de tiendas, como las tribus nómades, ya en rancharfos aislados como en la pampa sureña.

Extraído de www.elgauchoargentino

Tal vez otra de las razones que ayuden a explicar este fenómeno sea que la nacionalidad, en tanto rasgo de identidad, parece tan necesaria como el sexo o el nombre: todos tenemos una identidad masculina o femenina y portamos un nombre por el que somos identificados, algo semejante ocurre con la nacionalidad.

(Texto extraído y adaptado de Fernández Bravo, A. y Torre, Claudia. Introducción a la escritura universitaria. Ciudades alteradas. Nación e Inmigración en la cultura moderna. Buenos Aires. Granica. 2003. (pág 16). (adaptación)

LA LITERATURA GAUCHESCA

La gauchesca no es una literatura producida por los gauchos, sino por hombres de ciudad que tenían alguna educación. Este tipo de literatura, al principio despreciado por los escritores “cultos” de la época, surgió en tiempos de la Revolución de Independencia (1810) y se extendió hasta entrado el siglo XX. Con el tiempo fue revalorizada y llegó a ser considerada como una de las expresiones más importantes en las letras de nuestro país.

Esta literatura trató los problemas de los gauchos, de los habitantes de las zonas rurales de la pampa húmeda y uno de sus temas centrales fue el de la injusticia. Tomó las formas expresivas de aquellos a quienes retrataba, tales como dichos y refranes, vocabulario, formas de pronunciación regional, etc. La gauchesca, pues, es una literatura esencialmente social, y en su etapa culminante, con la obra de José Hernández, se convierte en un canto nostálgico y elegíaco que refleja la derrota y el lamento de ese sector de la población.

El gaucho Martín Fierro

El gaucho Martín Fierro es un poema narrativo argentino, escrito en verso por José Hernández en 1872, obra literaria considerada ejemplar del género gauchesco en Argentina, Uruguay y Río Grande del Sur (estado más meridional de Brasil). Debido a que tiene una continuación, *La vuelta de Martín Fierro*, escrita en 1879, este libro es también conocido como «La Ida». Ambos libros han sido considerados como libro nacional de la Argentina, bajo el título genérico de «El Martín Fierro». En «La Ida», Martín Fierro es un gaucho trabajador al que la injusticia social lo vuelve gaucho matrero (fuera de la ley).

ESTRUCTURA Y SÍNTESIS ARGUMENTAL DE LA OBRA

La primera parte del *Martín Fierro* (*La Ida*) consta de trece cantos. En ella se relata la vida de un gaucho en la pampa argentina, su injusta detención, su dura vida en la frontera, las luchas contra el indio, sus penurias y andanzas, su huida y retorno al hogar, que encuentra destruido, y su vida de matrero. Del canto I al canto IX el relato está a cargo del gaucho Martín Fierro quien asume así el rol de narrador (en primera persona) de su propia historia. En el canto X, Martín Fierro es sustituido como narrador para dar paso a un nuevo personaje y narrador: el gaucho Cruz, quien luego de contar sus desventuras, emprende con Fierro el viaje a las tolderías de los indios, en busca de refugio y de libertad.

La Segunda Parte, *La vuelta de Martín Fierro*, tiene treinta y tres cantos. Otra vez el protagonista invoca la memoria de sus oyentes y retoma la narración de la primera parte. Narra entonces el cruce del desierto, la llegada a las tolderías, la vida del indio en ellas hasta que, ya muerto su amigo Cruz por una epidemia de viruela, se produce el episodio en el que Martín Fierro salva a la cautiva y huye hacia la civilización de los "cristianos". En el canto XII, el lector advierte la presencia de varios personajes que lo rodean: El Hijo Mayor, el Hijo Segundo, Picardía y, luego, el Moreno Payador. En el canto XXXII, Martín Fierro brinda sus consejos de padre a sus hijos y después los cuatro se separan, se dispersan. En el último canto del poema, escuchamos la voz de un narrador externo a la historia, que enuncia las sentencias finales sobre el destino del gaucho y sus desdichas.

La unidad entre la *Ida* y la *Vuelta* está lograda en dos planos: a) el plano del estilo y del uso del lenguaje, que tienen características singulares similares en ambas partes del poema; y el plano de la historia narrada (o DIEGÉTICO), uno de cuyos elementos de articulación lo constituye la reaparición de los personajes de la *Ida*. Así tenemos el reencuentro de Fierro con sus hijos y el encuentro con Picardía, que es el hijo de Cruz, y el Moreno Payador, que es hermano del moreno muerto en la primera pelea de Fierro (canto VII, Primera Parte). Esta reanudación de acontecimientos narrados, además, se articula en un tiempo de diez años.

Martín Fierro	
PRIMERA PARTE: El gaucho Martín Fierro	SEGUNDA PARTE: La vuelta de Martín Fierro
(publicada en 1872)	(publicada en 1879)
13 Cantos	33 Cantos

*Aquí me pongo a cantar,
al compás de la vigüela
que al hombre que lo desvela
una pena extraordinaria,
como la ave solitaria
con el cantar se consuela.*

José Hernández,
primera estrofa del *Martín
Fierro*

El lenguaje

A través del uso de una variedad particular de la lengua española, a la que se denominó lenguaje gauchesco, Hernández describe el mundo espiritual y real que rodea al gaucho: sus costumbres, pensamientos, diversiones. Incluye, además, alguna voces indígenas difundidas en la campaña por la tradición oral.

El vocabulario, las metáforas y comparaciones empleados en el poema están tomados del medio rural inmediato al gaucho. Los años pasados por Hernández en las estancias del sur de la provincia de Buenos Aires le permitieron apreciar el habla rural, que trató de reproducir en su obra.

MARTÍN FIERRO: El protagonista.

Martín Fierro, figura eje del poema, refleja el carácter y las pautas de comportamiento del gaucho, su modelo real. Como heredero del conquistador español, conserva muchas de sus características ancestrales: la fe religiosa, el culto del honor, el respeto por la mujer, el valor de la amistad, el desapego de la vida y el desprecio de la muerte.

Su existencia se desarrolla en dos planos: el mundo épico propiamente dicho, al que pertenecen el caballo, la guitarra, la habilidad para el canto, los amigos, la fe, la vestimenta, las armas; y el doméstico, donde se encuentran la mujer, los hijos, la casa, la hacienda y el pago.

Como arquetipo del gaucho, el héroe del poema es, a la vez, cantor, rastreador, baquiano y, circunstancialmente, gaucho malo. Como centro del relato de él se irradian los otros personajes, que se le asemejan en forma parcial, "completando de forma proyectiva su imagen"⁶³.

Otros Personajes

a- **Cruz:** es la figura complementaria del gaucho Martín Fierro. De espaldas a la justicia, se identifica con el personaje central y prefiere el camino del destierro y el destino del eterno fugitivo. Por otra parte, Cruz representa el símbolo de la amistad: sella un pacto con Fierro, su compañero de andanzas y de penurias. En Cruz, "Martín Fierro encuentra un motivo de solidaridad". Desde el punto de vista de la narración, Cruz aparece como un mínimo auditorio (como narratario, es decir el destinatario, de ciertas secuencias del relato) (y Martín Fierro a la vez, narratario de Cruz, cuando éste narra su historia). "Cruz, como los clásicos acompañantes del héroe épico, logra que Martín Fierro cumpla y amplíe su destino"⁶³.

b- **Vizcacha:** es el personaje mejor logrado de la Segunda Parte. Representa a un sector numeroso de la sociedad de la época. Su retrato físico y moral está muy bien trazado, así como la descripción del rancho en donde vive. Su figura hace olvidar, por momentos, al propio Martín Fierro. Vizcacha era el tutor y consejero del Hijo Segundo de Fierro. "Sus consejos son verdaderas previsiones, enunciadas a veces con cierto humor y malicia, pero resumirían cierta sabiduría (...) práctica a la que en cualquier

EL GAUCHO

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

Se batió con el indio y con el godó,
Murió en reyertas de baraja y tuba,
Dio su vida a la patria, que ignoraba,
Y así perdiendo, fue perdiendo todo

Hoy es polvo de tiempo y de pianeta,
Nombres no quedan, pero el nombre dura
Fue tantos otros y hoy es una quieta
Pieza que mueve la literatura

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

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

En los azares de la montonera
Murió por el color de una divisa,
Fue el que no pidió nada, ni siquiera
La gloria, que es estrépito y tenaza

Fue el hombre gris que, oscuro en la pausa,
Penumbra del galpón, sueña y muerca,
Mientras en el oriente ya clarea
La luz de la desierta madrugada

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

Jorge I. Borges (El oro de los Tigres, 1972)

⁶³: Extraído de ORGAMBIDE, P Y YAHNI, R (directores), *Enciclopedia de la Literatura Argentina*, Buenos Aires, Sudamericana, 1970, p. 432.

momento se puede acudir. La fuerza expresiva de estos consejos ha trascendido el poema y ha sido, como muchos personajes y refranes del libro, absorbida por la tradición"¹⁵.

c- **Picardía**: es el personaje típico de la picaresca. Vive una rica variedad de episodios hasta su encuentro con Martín Fierro y los hijos de éste. Su accidentada existencia tiene el natural desenfado del vivir de los pícaros. Nos muestra otra faceta del gaucho; aparece como contraparte de la vida rural.

d- **Los Hijos de Fierro**: son dos jóvenes que vivieron separados por largo tiempo y cada uno de ellos cosechó un cúmulo de experiencias y situaciones particulares. La vida del huérfano en una sociedad con muy pocas alternativas de cambio y de mejoría. Son dos adolescentes excluidos en un sistema autoritario y separatista de la Argentina del siglo XIX. El mayor estuvo encarcelado y desamparado; el menor deambula entre varias familias y luego recae bajo la tutela de Vizcacha. Si bien tienen historias propias son proyecciones del protagonista. Sus penurias sirven para completar la panorámica de crítica social que atraviesa el relato.

Lecturas en diálogo

EL FIN
(*Artificios*, 1944;
Ficciones, 1944)

RECABARREN, TENDIDO, ENTREABRIÓ los ojos y vio el oblicuo cielo raso de junco. De la otra pieza le llegaba un rasgueo de guitarra, una suerte de pobrísimo laberinto que se enredaba y desataba infinitamente...

Recobró poco a poco la realidad, las cosas cotidianas que ya no cambiaría nunca por otras. Miró sin lástima su gran cuerpo inútil, el poncho de lana ordinaria que le envolvía las piernas. Afuera, más allá de los barrotes de la ventana, se dilataban la llanura y la tarde; había dormido, pero aun quedaba mucha luz en el cielo. Con el brazo izquierdo tanteó dar con un cencerro de bronce que había al pie del catre. Una o dos veces lo agitó; del otro lado de la puerta seguían llegándole los modestos acordes. El ejecutor era un negro que había aparecido una noche con pretensiones de cantor y que había desafiado a otro forastero a una larga payada de contrapunto. Vencido, seguía frecuentando la pulpería, como a la espera de alguien. Se pasaba las horas con la guitarra, pero no había vuelto a cantar; acaso la derrota lo había amargado. La gente ya se había acostumbrado a ese hombre inofensivo. Recabarren, patrón de la pulpería, no olvidaría ese

contrapunto; al día siguiente, al acomodar unos tercios de yerba, se le había muerto bruscamente el lado derecho y había perdido el habla. A fuerza de apiadarnos de las desdichas de los héroes de las novelas concluimos apiadándonos con exceso de las desdichas propias; no así el sufrido Recabarren, que aceptó la parálisis como antes había aceptado el rigor y las soledades de América. Habitado a vivir en el presente, como los animales, ahora miraba el cielo y pensaba que el cerco rojo de la luna era señal de lluvia.

Un chico de rasgos aindiados (hijo suyo, tal vez) entreabrió la puerta. Recabarren le preguntó con los ojos si había algún parroquiano. El chico, taciturno, le dijo por señas que no; el negro no cantaba. El hombre postrado se quedó solo; su mano izquierda jugó un rato con el cencerro, como si ejerciera un poder.

La llanura, bajo el último sol, era casi abstracta, como vista en un sueño. Un punto se agitó en el horizonte y creció hasta ser un jinete, que venía, o parecía venir, a la casa. Recabarren vio el chambergo, el largo poncho oscuro, el caballo moro, pero no la cara del hombre, que, por fin, sujetó el galope y vino acercándose al trotecito. A unas doscientas varas dobló. Recabarren no lo vio más, pero lo oyó chistar, aparearse, atar el caballo al palenque y entrar con paso firme en la pulpería.

Sin alzar los ojos del instrumento, donde parecía buscar algo, el negro dijo con dulzura:

—Ya sabía yo, señor, que podía contar con usted.

El otro, con voz áspera, replicó:

—Y yo con vos, moreno. Una porción de días te hice esperar, pero aquí he venido.

Hubo un silencio. Al fin, el negro respondió:

—Me estoy acostumbrando a esperar. He esperado siete años.

El otro explicó sin apuro:

—Más de siete años pasé yo sin ver a mis hijos.

Los encontré ese día y no quise mostrarme como un hombre que anda a las puñaladas.

—Ya me hice cargo —dijo el negro—. Espero que los dejé con salud.

El forastero, que se había sentado en el mostrador, se rió de buena gana. Pidió una caña y la paladeó sin concluir.

—Les di buenos consejos —declaró—, que nunca están de más y no cuestan nada. Les dije, entre otras cosas, que el hombre no debe derramar la sangre del hombre.

Un lento acorde precedió la respuesta de negro:

—Hizo bien. Así no se parecerán a nosotros.

—Por lo menos a mí —dijo el forastero y añadió como si pensara en voz alta—: Mi destino ha querido que yo matara y ahora, otra vez, me pone el cuchillo en la mano.

El negro, como si no lo oyera, observó:

—Con el otoño se van acortando los días.

—Con la luz que queda me basta —replicó el otro, poniéndose de pie.

Se cuadró ante el negro y le dijo como cansado:

—Dejá en paz la guitarra, que hoy te espera otra clase de contrapunto.

Los dos se encaminaron a la puerta. El negro, al salir, murmuró:

—Tal vez en éste me vaya tan mal como en el primero.

El otro contestó con seriedad:

—En el primero no te fue mal. Lo que pasó es que andabas ganoso de llegar al segundo.

Se alejaron un trecho de las casas, caminando a la par. Un lugar de la llanura era igual a otro y la luna resplandecía. De pronto se miraron, se detuvieron y el forastero se quitó las espuelas. Ya estaban con el poncho en el antebrazo, cuando el negro dijo:

—Una cosa quiero pedirle antes que nos trabemos. Que en este encuentro ponga todo su coraje y toda su maña, como en aquel otro de hace siete años, cuando mató a mi hermano.

Acaso por primera vez en su diálogo, Martín Fierro oyó el odio. Su sangre lo sintió como un acicate. Se entreveraron y el acero filoso rayó y marcó la cara del negro.

Hay una hora de la tarde en que la llanura está por decir algo; nunca lo dice o tal vez lo dice infinitamente y no lo entendemos, o lo entendemos pero es intraducible como una música... Desde su catre, Recabarren vio el fin. Una embestida y el negro reculó, perdió pie, amagó un hachazo a la cara y se tendió en una puñalada profunda, que penetró en el vientre. Después vino otra que el pulpero no alcanzó a precisar y Fierro no se levantó. Inmóvil, el negro parecía vigilar su agonía laboriosa. Limpió el facón ensangrentado en el pasto y volvió a las casas con lentitud, sin mirar para atrás. Cumplida su tarea de justiciero, ahora era nadie. Mejor dicho era el otro: no tenía destino sobre la tierra y había matado a un hombre.

BIOGRAFÍA DE TADEO ISIDORO CRUZ
(1829-1874)
(*El Aleph* (1949))

*I'm looking for the face I had
Before the world was made.*

YEATS: *The Winding Stair.*

EL SEIS DE febrero de 1829, los montoneros que, hostigados ya por Lavalle, marchaban desde el Sur para incorporarse a las divisiones de López, hicieron alto en una estancia cuyo nombre ignoraban, a tres o

cuatro leguas del Pergamino; hacia el alba, uno de los hombres tuvo una pesadilla tenaz: en la penumbra del galpón, el confuso grito despertó a la mujer que dormía con él. Nadie sabe lo que soñó, pues al otro día, a las cuatro, los montoneros fueron desbaratados por la caballería de Suárez y la persecución duró nueve leguas, hasta los pajonales ya lóbregos, y el hombre pereció en una zanja, partido el cráneo por un sable de las guerras del Perú y del Brasil. La mujer se llamaba Isidora Cruz; el hijo que tuvo recibió el nombre de Tadeo Isidoro.

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

En su oscura y valerosa historia abundan los hiatos. Hacia 1868 lo sabemos de nuevo en el Pergamino: casado o amancebado, padre de un hijo, dueño de una fracción de campo. En 1869 fue nombrado sargento de la policía rural. Había corregido el pasado; en aquel tiempo debió de considerarse feliz, aunque profundamente no lo era. (Lo esperaba, secreta en el porvenir, una lúcida noche fundamental: la noche en que por fin vio su propia cara, la noche que por fin oyó su nombre. Bien entendida, esa noche agota su historia; mejor dicho, un instante de esa noche, un acto de esa noche, porque los actos son nuestro

símbolo.) Cualquier destino, por largo y complicado que sea, consta en realidad *de un solo momento*: el momento en que el hombre sabe para siempre quién es. Cuéntase que Alejandro de Macedonia vio reflejado su futuro de hierro en la fabulosa historia de Aquiles; Carlos XII de Suecia, en la de Alejandro. A Tadeo Isidoro Cruz, que no sabía leer, ese conocimiento no le fue revelado en un libro; se vio a sí mismo en un entrevero y un hombre. Los hechos ocurrieron así:

En los últimos días del mes de junio de 1870, recibió la orden de apresar a un malevo, que debía dos muertes a la justicia. Era éste un desertor de las fuerzas que en la frontera Sur mandaba el coronel Benito Machado en una borrachera, había asesinado a un moreno en un lupanar; en otra, a un vecino del partido

de Rojas; el informe agregaba que procedía de la Laguna Colorada. En este lugar, hacía cuarenta años, habíanse congregado los montoneros para la desventura que dio sus carne a los pájaros y a los perros; de ahí salió Manuel Mesa, que fue ejecutado en la plaza de la Victoria, mientras los tambores sonaban para que no se oyera su ira; de ahí, el desconocido que engendró a Cruz y que pereció en una

La intertextualidad

El cuento de Borges retoma episodios y personajes del poem: Martín Fierro. Este fenómeno de diálogo entre textos se denomina INTERTEXTUALIDAD. La intertextualidad abarca diversos procedimientos mediante los cuales un texto trae la presencia de otro: una cita, una reescritura, un comentario, su reescritura, incluso un texto puede incluir enunciados de otro texto de forma casi imperceptible, a modo de un eco.

La intertextualidad no es una situación excepcional, todo lo contrario, de alguna u otra manera todo texto dialoga con otros textos anteriores o contemporáneos.

zanja, partido el cráneo por un sable de las batallas del Perú y del Brasil. Cruz había olvidado el nombre del lugar; con leve pero inexplicable inquietud lo reconoció... El criminal, acosado por los soldados, urdió a caballo un largo laberinto de idas y de venidas; éstos, sin embargo lo acorralaron la noche del doce de julio. Se había guarecido en un pajonal. La tiniebla era casi indescifrable; Cruz y los suyos, cautelosos y a pie, avanzaron hacia las matas en cuya hondura trémula acechaba o dormía el hombre secreto. Gritó un chajá; Tadeo Isidoro Cruz tuvo la impresión de haber vivido ya ese momento. El criminal salió de la guarida para pelearlos. Cruz lo entrevió, terrible; la crecida melena y la barba gris parecían comerle la cara. Un motivo notorio me veda referir la pelea. Básteme recordar que el desertor malhirió o mató a varios de los hombres de Cruz. Este, mientras combatía en la oscuridad (mientras su cuerpo combatía en la oscuridad), empezó a comprender. Comprendió que un destino no es mejor que otro, pero que todo hombre debe acatar el que lleva adentro. Comprendió que las jinetas y el uniforme ya lo estorbaban. Comprendió su íntimo destino de lobo, no de perro gregario; comprendió que el otro era él. Amanecía en la desafortada llanura; Cruz arrojó por tierra el quepis, gritó que no iba a consentir el delito de que se matara a un valiente y se puso a pelear contra los soldados junto al desertor Martín Fierro.

LA VIOLENCIA AJENA COMO

JUSTIFICACIÓN DE LA VIOLENCIA PROPIA

Tanto *Facundo* como *El Matadero* son textos que pueden describirse como violentos a partir de la asociación que se establece entre los federales y lo salvaje, lo animal, lo no-humano. Ahora, ¿Es esto verdad? ¿Todos los federales eran brutos y salvajes? ¿Todos los unitarios eran "civilizados" y "cultos"?

Uno de los riesgos de la Literatura (y también de la Política) es tomar una versión subjetiva de los hechos como si se tratara de la verdad, de lo que realmente sucedió. Riesgo que se incrementa si una versión predomina sobre las otras hasta el punto de silenciarlas casi por completo. Lo cierto es que Rosas finalmente fue derrotado en

la Batalla de Caseros, el 3 de febrero de 1852, y tiempo después, la que se impuso fue la visión de quienes iban a priorizar los intereses de la clase alta porteña por sobre el resto del país. Y entonces, aparecía una pregunta inquietante: ¿Qué debía hacerse con aquellos grupos que habían sido descriptos como lo otro, como bárbaros, salvajes, animales? Las opciones se limitaron, en la enorme mayoría de los casos, a dos: o esos otros pasaban a ser igual que nosotros, o debían ser eliminados. Así, esa tremenda violencia con que se caracterizó a los federales terminaría justificando la tremenda violencia con la que debían ser tratados. Lo dice Sarmiento en el Capítulo III del *Facundo*.

"El gaucho será un malhechor o un caudillo, según el rumbo que las cosas tomen en el momento en que ha llegado a hacerse notable. Costumbres de este género requieren medios vigorosos de represión, y para reprimir desalmados se necesitan jueces más desalmados aún".

Fragmento de *Facundo*, de Domingo Faustino Sarmiento (1845).

JOSÉ HERNÁNDEZ Y EL MARTÍN FIERRO

Otro texto clásico y fundacional de la Literatura (y de la Historia, y de la Política) de nuestro país es el *Martín Fierro*. ¿Qué significa que sea *clásico*? Que incluso antes de leerlo por primera vez, ya tenemos una idea de su contenido. En este caso, se sabe que el protagonista es un gaucho e incluso se emplean frases en lo cotidiano (lo sepamos o

no) que aparecen en el texto: "aquí me pongo a cantar", "los hermanos sean unidos", "un padre que da consejos / más que padre es un amigo", "todo bicho que camina / va a parar al asador", "al que nace barrigón / es al fludo que lo fajen".

Pero estas cuestiones no bastan para dar cuenta de la trascendencia del texto y es necesario

conocer algunos datos más para abordarlo de manera más profunda. El libro se publicó en dos partes: la primera en 1872 y la segunda en 1879. Su autor, José Hernández, fue soldado, periodista, diputado y senador. Defendía las posiciones de los federales y se oponía a Sarmiento en cuanto a la caracterización de los gauchos, lo que llevó a que muchos vieran su obra cumbre, el *Martín Fierro*, como el *anti Facundo*. Lo concreto es que, en tanto Sarmiento proponía eliminar a los gauchos porque consideraba que eran representantes del atraso y de lo bárbaro, Hernández se alineaba más con las ideas de su maestro Juan Bautista Alberdi.

En su libro *Filosofía y Nación*, el filósofo José Pablo Feinmann explica "Alberdi habrá de transformar la antinomia sarmientina. La civilización no está en las ciudades sino en las campañas. (...) Ahora bien, ¿Por qué la civilización se encuentra en las campañas? Responde Alberdi: "Son las campañas las que tienen los

puntos de contacto y mancomunidad con la Europa industrial, comercial y marítima, que fue la promotora de la revolución, porque son ellas las que producen las materias primas, es decir, la riqueza, en cambio de la cual la Europa suministra a la América las manufacturas de su industria. Las campañas rurales representan lo que Sudamérica tiene de más serio para Europa'. La civilización es, entonces, lo económicamente valioso para Europa. Es decir, la campaña." Sin ingresar en la discusión sobre si el país debía o no integrarse al concierto de naciones con un rol agroexportador, lo que aquí interesa es que el protagonista del texto de José Hernández es un gaucho, a quien se le da un lugar de héroe. Es el gaucho el que habla, es el gaucho el que cuenta su verdad, el que explica los motivos de sus desgracias y el que critica a quienes lo forzaron a atravesar las traumáticas situaciones narradas.

"LA IDA"

Aunque el título original con el que apareció el libro fue *El gaucho Martín Fierro*, a la parte que se publicó en 1872 se la conoce como "La Ida" ya que, tiempo después, Hernández publicaría *La vuelta de Martín Fierro*. A fines de 1870, Hernández había integrado las tropas comandadas por el caudillo López Jordán que se alzaron contra el entonces

Presidente de la Nación, Sarmiento. La derrota de los rebeldes lo obligó a exiliarse en Brasil, hasta que tiempo más tarde regresó clandestinamente a Buenos Aires. En un hotel que estaba ubicado en el centro porteño le da forma a su obra. El comienzo del texto, que mantendrá su forma poética en su totalidad, es conocido:

*Aquí me pongo a cantar / al compás de la vigüela, /
que el hombre que lo desvela / una pena extraordinaria / como la ave
solitaria / con el cantar se consuela.*

Fragmento de *Martín Fierro*, de José Hernández (1872-1879)

El texto está dividido en trece *cantos* (equivalentes a capítulos si se tratara de prosa y no de poesía).

El primero esboza el panorama general y anuncia el tono melancólico que predominará ya que al protagonista "lo desvela una pena extraordinaria". ¿Cuál? Antes de responder a esta pregunta, Fierro se justifica: "Y sepan cuantos escuchan / de mis penas el relato, / que nunca peleo ni mato / sino por necesidad, / y que a tanta alversidá / sólo me arrojó el maltrato. // Y atiendan la relación / que hace un gaucho perseguido / que padre y marido ha sido / empeñoso y diligente, / y que sin embargo la gente / lo tiene por un bandido". Admite que ha peleado, incluso que ha matado, pero no por diversión sino porque ciertas circunstancias lo forzaron a actuar de ese modo. Claro que quienes no conocen su historia lo verían como un delincuente, y por eso, Fierro siente la necesidad de contar cantando qué fue lo que le sucedió.

Describe luego lo que podríamos llamar la "edad de oro" del gaucho: era feliz trabajando como peón de estancia, tenía buena relación con

el patrón, comía y bebía, tenía "hijos, hacienda y mujer". Pero de pronto, por causas que no llega a comprender "y que usted quiera o no quiera / lo mandan a la frontera / o lo echan a un batallón. // Así empezaron mis males / lo mismo que los de tantos". O sea, lo que le pasó a Fierro le pasó a muchos más, con lo cual, conocer su historia, es conocer muchas historias.

Así fue como comienza "la ida", que no es otra cosa que la partida hacia la frontera, hacia las zonas donde "los indios" eran una amenaza constante. Sin saberlo, el gaucho era protagonista de una guerra que no era la suya y, para peor, las condiciones que les ofrecía el ejército eran de una miseria dolorosa. Había que luchar contra "el indio", pero Fierro no tenía armas ni preparación para eso y debía contentarse con sobrevivir. Era el momento de los malones: "Allí se ven desgracias / y lágrimas y afliciones, / naides le pida perdones / al indio, pues donde dentra, / roba y mata cuanto encuentra / y quemas las poblaciones. // No salvan de su juror / ni los pobres angelitos: / viejos, mozos y chiquitos / los mata del mismo modo, / que el indio lo arregla todo / con la lanza y con los gritos".



El cuadro *La vuelta del malón* (1892), de Ángel Della Valle, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes.

Luego de sufrir todo tipo de privaciones e injusticias, Fierro decide escapar del ejército y volver a su hogar: "Volví al cabo de tres años / de tanto sufrir al fiudo, / resertor, pobre y desnudo, / a procurar suerte nueva, / y lo mismo que el peludo / enderecé pa mi cueva. // No hallé ni rastro del rancho. / ¡Sólo estaba la tapera! / ¡Por Cristo, si aquello era / pa enlutar el corazón; / yo juré en esa ocasión / ser más malo que una fiera!". Pero no terminarían allí las desgracias. Triste y solo comienza a frecuentar distintas pulperías donde además de beber y tocar la guitarra se trenza en riñas en las que mata, primero a un moreno y después a un "terne" (término utilizado para referirse a un matón, guapo y pícaro). Así, se ve obligado a vivir escapando de la policía hasta que finalmente lo encuentran y lo cercan. Pero Fierro ofrece una feroz resistencia, a tal punto que Cruz, uno de los policías que tenía la misión

de capturarlo, decide cambiar de bando y luchar con él. "Tal vez en el corazón / lo tocó un Santo Bendito / a un gaucho, que pegó el grito / y dijo: ¡Cruz no consiente / que se cometa el delito / de matar así a un valiente! // Y ahí no más se me apareió. / Dentrándole a la partida; / yo les hice otra embestida / pues entre dos era robo; / y el Cruz era como lobo / que defiende su guarida." Momento clave del texto y que muestra, entre otras cosas, que los gauchos eran a la vez que perseguidos, incorporados a las fuerzas del orden. Juntos, Fierro y Cruz deciden partir hacia "la frontera" y así termina la primera parte, con los siguientes versos: y aquí me despido yo, / que he relatao a mi modo / males que conocen todos / pero que naides contó".

✦ ACTIVIDAD

24 - Responda las siguientes preguntas:

a - ¿Cuáles son esos "males que conocen todos"?

b - ¿Por qué cree usted que nadie los había contado?

"LA VUELTA"

Siete años pasaron hasta que Hernández publicó *La vuelta de Martín Fierro*. Para 1879, Hernández pasó de estar en la clandestinidad a ser Diputado por la segunda sección electoral en la Legislatura de Buenos Aires. Esa inserción del autor en la vida institucional tuvo su correlato en lo literario. En "La vuelta", Fierro cuenta que estuvo viviendo con los indios durante dos años, que su compañero Cruz murió en una epidemia y que rescató a una cristiana que era cautiva de "los indios". La muchacha había sido capturada en un malón en el que, además, había muerto su marido. Tomada

por un indio, tuvo un hijo de éste, lo que no significaba que no fuera tratada con brutalidad. De hecho, es acusada de brujería y su captor se venga asesinando delante de sus ojos a su pequeño. La escena es durísima: "Es increíble, me decía, / que tanta fiereza esista; / no habrá madre que resista; / aquel salvaje inclemente / cometió tranquilamente / aquel crimen a mi vista." // Esos horrores tremendos / no los inventa el cristiano: / 'ese bárbaro inhumano', / sollozando me lo dijo, / 'me amarró luego las manos / con las tripitas de mi hijo.'" Fierro la rescata y vuelve a su tierra. Allí se

reencuentra con sus hijos, quienes le cuentan las historias de sus vidas. También se encuentra con el hijo de Cruz y con el hermano del moreno que había asesinado en "la ida". También tienen una disputa, pero esta vez no es con cuchillos, sino con palabras y música: una payada. La victoria le corresponde a Fierro quien cierra diciendo: "yo ya no busco peleas, / las contiendas no me gustan". Después, para terminar, el protagonista reúne a sus hijos y al de Cruz y les transmite lo que aprendió en su vida. Es el momento del famoso "Un padre que da consejos / más que padre es un amigo". ¿Cuáles son algunos de esos consejos? Escuchemos a Fierro: "El trabajar es la Ley, /

porque es preciso alquilar; / no se pongan a sufrir / una triste situación: / sangra mucho el corazón / del que tiene que pedir; "Debe trabajar el hombre / para ganarse su pan; / pues la miseria, en su afán / de perseguir de mil modos, / llama a la puerta de todos / y entra en la del haragán; "Respeten a los ancianos, / el burlarlos no es hazaña; / si andan entre gente estraña / deben ser muy precavidos, / pues por igual es tenido / quien con malos se acompaña"; "El que obedeciendo vive / nunca tiene suerte blanda; / mas con su soberbia agranda / el rigor en que padece: / obedezca el que obedece / y será bueno el que mande.

TP 3

J. Hernández. *Martín Fierro*

1. ¿En qué período histórico se escribe el poema *Martín Fierro*? Averiguá datos del contexto (Argentina 1852-1800). ¿Cuál era la situación del gaucho en esa época?
2. Transcribí algunos versos o estrofas del poema en los que se manifiesten referencias a esta situación.
3. ¿Cómo se describe a sí mismo el gaucho *Martín Fierro*?
4. ¿Cómo se conocen *Martín Fierro* y Cruz? Relatá brevemente qué había ocurrido antes en la vida de *Martín Fierro* que lo llevó a esa situación.
5. Leé el cuento "Biografía de Tadeo Isidoro Cruz" de Borges. A. El narrador dice "Mi propósito no es repetir su historia. De los días y noches que la componen, sólo me interesa una noche; del resto no referiré sino lo indispensable para que esa noche se entienda". ¿A qué noche se refiere? B. ¿Cambia el destino de Cruz esa noche? ¿Por qué? Explicálo. C. Explicá el sentido del siguiente enunciado en el texto: "Cualquier destino, por largo y complicado que sea, consta en realidad de un solo momento: el momento en que el hombre sabe para siempre quién es". ¿Qué comprende Cruz esa noche?
6. Releé el Canto VII de la primera parte y el canto XXX de la Segunda Parte. ¿Qué cambios se advierten en el protagonista respecto de la primera parte? ¿Cómo justifica su accionar en el pasado?
7. ¿A qué alude el título del cuento "El fin" de Borges? ¿Qué elementos de *Martín Fierro* retoma Borges?
8. El gaucho *Martín Fierro* fue un hombre perseguido, castigado y excluido de la sociedad de su tiempo. ¿Quiénes son, según tu opinión, los perseguidos, castigados o excluidos de nuestra sociedad actual? Explicá tu respuesta.



Martín Fierro

José Hernández

Un gaucho, Martín Fierro, canta su historia. Recuerda su vida feliz en la campaña, con su mujer y con sus hijos, dedicado a las faenas cotidianas del campo. De allí es arrancado para ir a servir en la frontera, en la lucha contra el indio. A su regreso, después de tres años de servicio, encuentra su tierra y hacienda vendidas, su familia dispersa y con paradero desconocido, y el rancho convertido en tapera. Sin propiedad y sin "libreta de trabajo", se lo considera "vago" y es perseguido. Se enreda en varias pendencias, pelea y mata. En su huida hacia tierra de indios, se encuentra con una partida a la que hace frente valientemente. Uno de los integrantes de la partida, el Sargento Cruz, admirado de la valentía de Martín Fierro en la pelea, se pone de su lado. La primera parte concluye con la decisión de los dos gauchos, ahora amigos para siempre, de irse a vivir entre los indios.

La segunda parte, *La vuelta de Martín Fierro*, se inicia con el relato de la vida de Martín Fierro entre los indios y la muerte de Cruz durante una epidemia de viruela. Martín Fierro decide volver del desierto hacia la frontera. Se entera entonces de que ya no es perseguido, de que su mujer ha muerto, y se reencuentra con sus dos hijos que también cantan y cuentan su vida en la penitenciaría, el mayor; y sus experiencias con el Viejo Vizcacha, el menor. Se reúnen asimismo con Picardía, el hijo de Cruz, que también entona sus desventuras de huérfano y demuestra su talento para sobrevivir, ya sea como guardia nacional o como tahúr. A estos cantos, les sigue la payada con el Moreno—hermano menor de aquel negro que Martín Fierro había matado en una pendencia—, que viene en busca de venganza. Martín Fierro prefiere alejarse pacíficamente en lugar de darle la revancha. Finalmente, y tras cambiarse los nombres, Fierro y los tres muchachos se despiden y se separan.

El gaucho Martín Fierro

Canto II

Ninguno me hable de penas,
porque yo penando vivo,
y naides se muestre altivo
aunque en el estribo esté:
que suele quedarse a pie
el gaucho más alvertido.

[...]

Viene el hombre ciego al mundo,
cuartiándolo la esperanza,
y a poco andar ya lo alcanzan
las desgracias a empujones,

¡la pucha, que trae liciones
el tiempo con sus mudanzas!

Yo he conocido esta tierra
en que el paisano vivía
y su ranchito tenía
y sus hijos y mujer...
era una delicia el ver
cómo pasaba sus días.

Entonces... cuando el lucero
brillaba en el cielo santo,
y los gallos con su canto

nos decían que el día llegaba,
a la cocina rumbiaba
el gaucho... que era un encanto.

Y sentao junto al jogón
a esperar que venga el día,
al cimarrón le prendía
hasta ponerse rechoncho,
mientras su china dormía
tapañita con su poncho.

Y apenas la madrugada
empezaba coloriar,

los pájaros a cantar,
y las gallinas a apiarse,
era cosa de largarse
cada cual a trabajar.

Este se ata las espuelas,
se sale el otro cantando,
uno busca un pellón blando,
este un lazo, otro un rebenque,
y los pingos relinchando
los llaman desde el palenque.

El que era pion domador
enderezaba al corral,¹
ande estaba el animal
bufidos que se las pela ...
y más malo que su agüela²,
se hacía astillas el bagual.

[...]

¡Ah, tiempos!... ¡Si era un orgullo
ver jinetear un paisano!
Cuando era gaucho baquiano³,
aunque el potro se boliase,
no había uno que no parase
con el cabestro en la mano.

Y mientras domaban unos,
otros al campo salían
y la hacienda recogían,
las manadas repuntaban,
y así sin sentir pasaban
entretenidos el día.

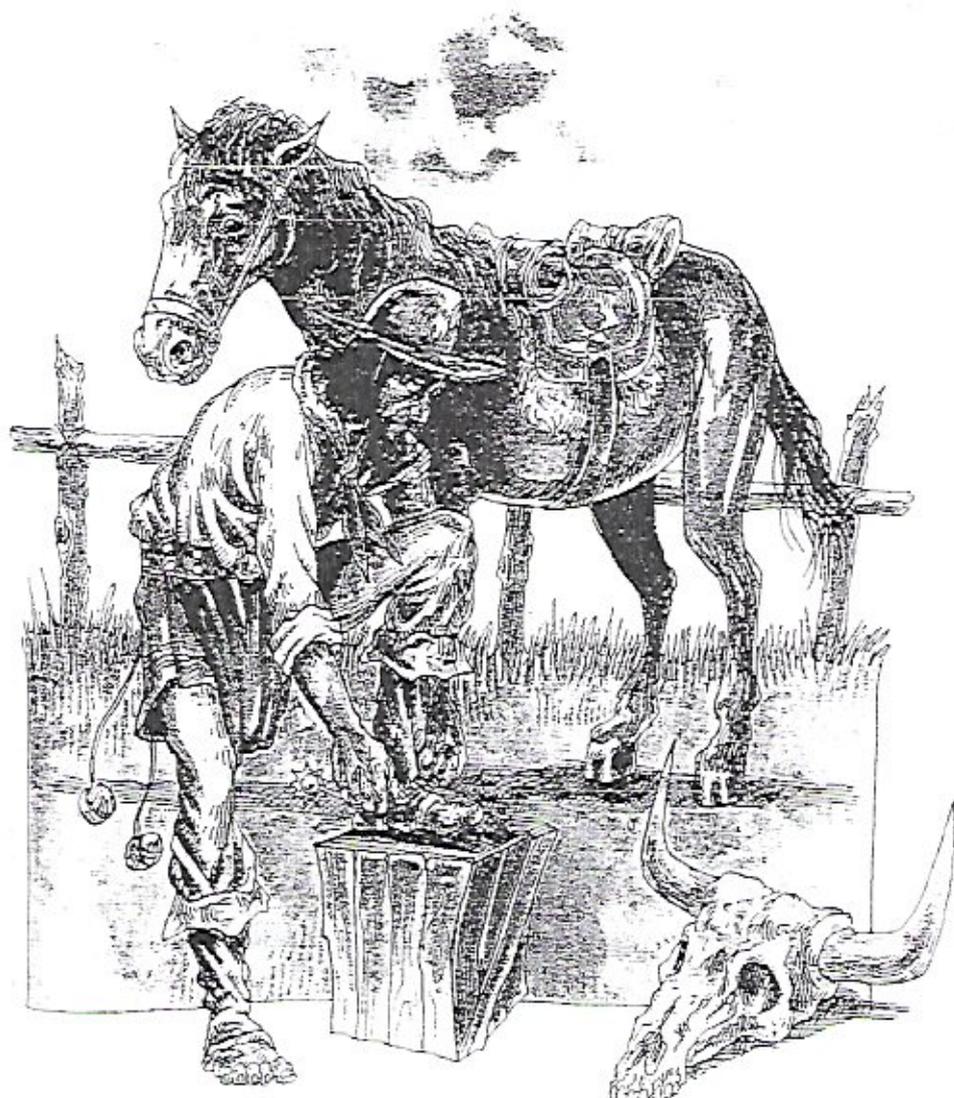
Y verlos al caer la tarde
en la cocina riunidos,
con el juego bien prendido
y mil cosas que contar,
platicar muy divertidos
hasta después de cenar.

Y con el buche bien lleno
era cosa superior
irse en brazos del amor
a dormir como la gente,
pa empezar el día siguiente
las fainas del día anterior.

Ricuerdo ¡qué maravilla!
Cómo andaba la gauchada
siempre alegre y bien montada
y dispuesta pa el trabajo...
pero hoy en día... ¡barajo!⁴
No se la ve de aporriada.

El gaucho más infeliz
tenía tropilla de un pelo⁵,
no le faltaba un consuelo
y andaba la gente lista...
teniendo al campo la vista,
sólo vía hacienda y cielo.

Cuando llegaban las yerras,
¡cosa que daba calor!
Tanto gaucho pialador
y tironiador sin yel.
¡Ah, tiempos... pero si en él
se ha visto tanto primor!



¹ Hernández describe con detalle el empleo que se les daba a los corrales en su *Instrucción del estanciero. Tratado completo para la planteación y manejo de un establecimiento de campo destinado a la cría de hacienda vacuna, lanar y caballar*. Allí se realizaban las principales faenas, como amansar, marcar, castrar, etc. También en el Canto IX del *Santos Vega de Ascasubi*, hay una explicación detallada de los tipos y usos del corral.

² La expresión "más malo que su agüela" se relaciona con la frase "su abuela, la tuerta" como agravio o retruque, de origen español.

³ Gaucho baquiano es el experto, el guía. En este caso, el término significa "hábil", "ducho".

⁴ Barajo constituye un eufemismo en lugar de la expresión vulgar.

⁵ Tropilla de un pelo es la de un solo color y de las mismas características. Según el propio Hernández, estas tropillas eran más estimadas y vendidas a mejor precio.

Aquello no era trabajo,
mas bien era una junción,
y después de un güen tirón
en que uno se daba maña,
pa darle un trago de caña
solía llamarlo el patrón.

[...]

Eran los días del apuro
y alboroto pa el hembraje,
pa preparar los potajes
y osequiar bien a la gente,
y así, pues, muy grandemente,
pasaba siempre el gauchaje.

[...]

Estaba el gaucha en su pago
con toda siguridad,
peró aura. ¡barbaridá!,
La cosa anda tan fruncida,
que gasta el pobre la vida
en juir de la autoridá.

[...]



Y al punto dese por muerto
si el alcalde lo bolea,
pues ahí nomás se le apea
con una felpa de palos;
Y después dicen que es malo
el gaucha si los pelea.

[...]

Áhi comienzan sus desgracias,
áhi principia el pericón,
porque ya no hay salvación,
y que usté quiera o no quiera,
lo mandan a la frontera
o lo echan a un batallón.

[...]

Canto VII

De carta de más me vía
sin saber a donde díjme,
mas dijeron que era vago
y entrarón a perseguirme.

Nunca se achican los males,
van poco a poco creciendo,
y ansina me vide pronto
obligado a andar juyendo.

No tenía mujer ni rancho
y a más, era resertor;
no tenía una prenda güena
ni un peso en el tirador

A mis hijos infelices
pensé volverlos a hallar,
y andaba de un lao al otro
sin tener ni qué pitar.

Supe una vez por desgracia
que había un baile por allí,
y medio desesperao
a ver la milonga fui.

Riunidos al pericón
tantos amigos hallé,
que alegre de verme entre ellos
esa noche me apedé.

Como nunca, en la ocasión
por peltar me dio la tranca,
Y la emprendí con un negro
que trujo una negra en ancas.

Al ver llegar la morena,
que no hacía caso de naidés,
le dije con la mamúa:
va-ca-yendo gente al baile.

La negra entendió la cosa
y no tardó en contestarme,
mirándome como a un perro:
más vaca será su madre.

Y dentró al baile muy tiesa
con más cola que una zorra,
haciendo blanquiar los dientes
lo mesmo que mazamorra.

¡Negra linda! -ije yo.
Me gusta-pa la carona*
y me puse a champurriar
esta coplita fregona:

a los blancos hizo Dios,
a los mulatos San Pedro,
a los negros hizo el diablo
para tizón del infierno.

* Esta expresión de Hernández ha sido interpretada de varias maneras. La carona es un cuero negro que se usaba como prenda del apero o recado que se utilizaba para acostarse sobre ella.

Había estao juntando rabia
el moreno dende ajuera;
en lo escuro le brillaban
los ojos como linterna.

Lo conocí retobao,
me acerqué y le dije presto:
po-r-rudo que un hombre sea
nunca se enoja por esto.

Corcovió el de los tamangos
y creyéndose muy fijo:
¡más porrudo serás vos,
gaucho rotoso!, me dijo.

Y ya se me vino al humo
como a buscar me la hebra,
y un golpe le acomodé
con el porrón de ginebra.

Áhi nomás pegó el de hollín
más gruñidos que un chanchito,
y pelando el envenao
me atropelló dando gritos.

Pegué un brinco y abrí cancha
diciéndoles: caballeros,
dejen venir ese toro.
Solo nací- solo muero.

El negro, después del golpe,
se había el poncho refalao
y dijo: vas a saber
si es solo o acompañado.

[...]

El negro me atropelló
como a quererme comer;
me hizo dos tiros seguidos
y los dos le abarajé.

Yo tenía un facón con s,¹
que era de lima de acero;
le hice un tiro, lo quitó
y vino ciego el moreno;

y en el medio de las aspas
un planazo le asenté,
que lo largué culebriando
lo mesmo que buscapié.

[...]



Me hirvió la sangre en las venas
y me le afirmé al moreno,
dándole de punta y hacha
pa dejar un diablo menos.

Por fin en una topada
en el cuchillo lo alcé,
y como un saco de güesos
contra un cerco lo largué.

Tiró unas cuantas patadas
y ya cantó pal carnero:²
nunca me puedo olvidar
de la agonía de aquel negro.

[...]

Limpié el facón en los pastos,
desaté mi redomón,
monté despacio y salí
al tranco pa el cañadón.

Después supe que al finao
ni siquiera lo velaron,
y retobao en un cuero,
sin rezarle lo enterraron.

Y dicen que dende entonces,
cuando es la noche serena
suele verse una luz mala
como de alma que anda en pena.³

Yo tengo intención a veces,
para que no pene tanto,
de sacar de allí los güesos
y echarlos al camposanto.

¹ Un facón con s es un arma de gran calidad, hecha con lima de acero y con una protección para la mano o gavlán en forma de s.

² La expresión "cantó pal carnero" se origina en el español antiguo, en el que carnero significaba 'osario' o 'fosa común'.

³ Estas supersticiones sobre las almas de los muertos son, prácticamente, las únicas del repertorio de creencias de los gauchos que aparecen en el poema.



Canto XIII

Ya veo que somos los dos
astillas del mismo palo:
yo paso por gaucho malo
y usted anda del mismo modo;
y yo, pa acabarlo todo,
a los indios me refalo.

[...]

Allá habrá siguridá
ya que aquí no la tenemos;
menos males pasaremos
y ha de haber grande alegría
el día que nos descolguemos
en alguna toldería.

[...]

Y ya que a juerza de golpes
la suerte nos dejó aflús
puede que allá veamos luz
y se acaben nuestras penas:
todas las tierras son güenas;
vamonós, amigo Cruz.

[...]

La vuelta de Martín Fierro

Canto XXVII

He servido en la frontera
en un cuerpo de milicias;
no por razón de justicia
como sirve cualesquiera.

[...]

Siempre el mismo trabajar,
siempre el mismo sacrificio,
es siempre el mismo servicio,
y el mismo nunca pagar.

Siempre cubiertos de harapos,
siempre desnudos y pobres,
nunca le pagan un cobre
ni le dan jamás un trapo.

[...]

Y ya es tiempo, pienso yo,
de no dar más contingente:
si el Gobierno quiere gente,
que la pague y se acabó.

Y saco así en conclusión,
en medio de mi inorancia,
que aquí el nacer en estancia
es como una maldición.

Y digo, aunque no me cuadre
decir lo que naides dijo:
la provincia es una madre
que no defiende a sus hijos.

Mueren en alguna loma
en defensa de la ley,
o andan lo mesmo que el güey,
arando pa que otros coman.

Y he de decir así mismo
porque de adentro me brota
que no tiene patriotismo
quien no cuida al compatriota.

[...]

Canto XXX La payada

EL MORENO

[...]

Y suplico a cuantos me oigan
que me permitan decir
que, al decidirme a venir,
no sólo jué por cantar,
sino porque tengo a más
otro deber que cumplir.

Ya saben que de mi madre
jueron diez los que nacieron,
mas ya no existe el primero
y mas querido de todos:
murió por injustos modos
a manos de un pendenciero.

[...]

Y si otra ocasión payamos
para que esto se complete,
por mucho que lo respete,
cantaremos, si le gusta,
sobre las muertes injustas
que algunos hombres cometen.

[...]

MARTÍN FIERRO

[...]

Yo no sé lo que vendrá;
tampoco soy adivino;
pero firme en mi camino
hasta el fin he de seguir:
todos tienen que cumplir
con la ley de su destino.

Primero jué la frontera
por persecución de un juez;
los indios fueron después,
y, para nuevos estrenos,
aura son estos morenos
pa alivio de mi vejez.

[...]

Mas cada uno ha de tirar
en el yugo en que se vea;
yo ya no busco peleas,
las contiendas no me gustan,
pero ni sombras me asustan
ni bultos que se menean.

[...]

Canto XXXIII *Capítulo y oración*

Después a los cuatro vientos¹¹
los cuatro se dirigieron;
una promesa se hicieron
que todos debían cumplir;
mas no la puedo decir
pues secreto prometieron.

Les alvierto solamente
—y esto a ninguno le asombre,
pues muchas veces el hombre
tiene que hacer de ese modo—;
convinieron entre todos
en mudar allí de nombre.

[...]

Y guarden estas palabras
que les digo al terminar:
en mi obra he de continuar
hasta dárselas concluida,
si el ingenio o si la vida
no me llegan a faltar.

[...]

Pues son mis dichas desdichas
las de todos mis hermanos—
ellos guardarán ufanos
en su corazón mi historia:
me tendrán en su memoria
para siempre mis paisanos.

Es la memoria un gran don,
calidá muy meritoria;
y aquellos que en esta historia
sospechen que les doy palo,
sepan que olvidar lo malo
también es tener memoria.

Mas naides se crea ofendido
pues a ninguno incomodo,
y si canto de este modo,
por encontrarlo oportuno,
no es para mal de ninguno
sino para bien de todos.

Hernández, José. *El gaucha Martín Fierro. La vuelta de Martín Fierro*. Buenos Aires, Clarín, 2000. (Fragmento).



¹¹ A partir de aquí, toma la palabra el autor mismo.



GUÍA DE ANÁLISIS

1. En el prólogo de 1872, Hernández declara que su intención es presentar tanto las virtudes como las vicios del gaucho. Lean los fragmentos y subrayen los pasajes que presentan las virtudes del gaucho y aquellos que hablan de sus defectos. ¿En qué medida esos defectos y virtudes representan el ser nacional? Justifiquen su respuesta.
2. ¿Cómo aparecen caracterizados en el poema los indios y los negros? ¿Qué relación tienen con el gaucho, tanto en la primera como en la segunda parte?
3. Expliquen brevemente la relación entre el gaucho, la ley, la justicia y el gobierno, a partir, sobretudo, del canto XXVII de la segunda parte.
4. Se dice que Hernández supo imitar el habla del gaucho, no tanto en su vocabulario y modismos, como en su tono y respiración, de tal suerte que muchas de sus expresiones se incorporaron al habla general. Señalen, en el fragmento, aquellas frases y sentencias que se usan cotidianamente en nuestra lengua.



Ilustración para la primera edición de *La vuelta de Martín Fierro* (1879).

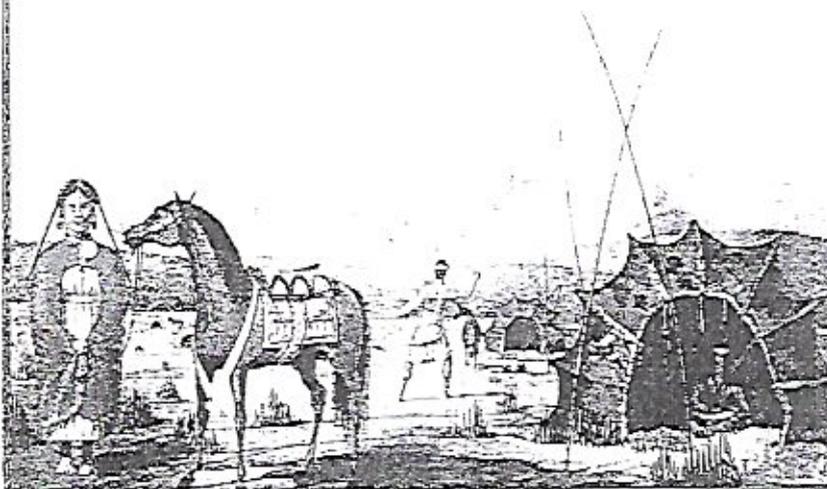
Martín Fierro, la voz de una identidad silenciada

En su poema, Hernández le da voz a una parte de la identidad argentina silenciada en el último tercio del siglo XIX. Lo hace como grito de denuncia en *El gaucho Martín Fierro* y como expresión de un programa social en la segunda parte, que se resume, precisamente, en la última sextina de *La vuelta de Martín Fierro*: procurar el bien de todos para una relación armónica entre campo y ciudad, gauchos y oligarquía terrateniente, que permita establecer una identidad orgánica, sin exclusiones.

Una de las más evidentes innovaciones que introduce Hernández con

respecto a sus antecesores, quienes preferían la forma dialogada, es el uso de la voz del gaucho individual. Vuelve, con ello, a la antigua relación del gaucho cantor que cuenta su historia a un auditorio que se reconoce en ella, perpetuando la memoria de una forma de vida y echando los cimientos de una identidad colectiva. Utiliza además, en lugar de las tradicionales décimas o cuartetas, la sextina (estrofa de seis versos) y una más fiel imitación del arte del gaucho con su "falta de enlace en sus ideas, en las que no existe siempre una sucesión lógica", sino "apenas una relación oculta y remota", según declara el mismo Hernández en el prólogo de 1872.

De acuerdo con el análisis de Josefina Ludmer, los cantos II y XIII de la primera parte constituyen "dos utopías inversas" que enmarcan el texto.



Martín Fierro y Cruz se refugian en las tolderías para escapar de la civilización.

Por un lado, en el canto II, se recuerda, con tono elegíaco, el trabajo en el campo, definido como "junción", y la sociedad económica con el patrón, cuando las estancias eran territorios inmensos poblados por innumerables cabezas de ganado y "al campo la vista no vía sino hacienda y cielo". Se describen, en el ciclo del amanecer hasta la noche, las faenas que definen el trabajo del gaucho (la habilidad con los caballos, el arreo de la hacienda), así como su natural forma de socializar y divertirse —comer y conversar—. La doma y la yerra son las fiestas en la estancia que alteran, en cierta medida, esa rutina diaria, pero que, narradas en Pretérito Imperfecto, dan una idea de continuidad que contrasta con el presente, narrado en Presente, cuando "no hay salvación" y la identidad del gaucho ya no se define por su trabajo en la estancia, sino por su servicio en la frontera o en la batalla.

En el canto XIII, se ha cumplido el proceso por el cual ambos, Martín Fierro y Cruz, son ahora "gauchos malos". Se anticipa el futuro entre los indios que, por necesidad, debe ser el reverso del feliz trabajo en el campo: en la toldería, no habrá que trabajar. Enfrentado a la ley de la civilización, injusta y discriminatoria, Martín Fierro se refugia en la ley de la barbarie, según la cual —dice— "habrá seguridad". Así, con su historia, el personaje representa a todo su grupo con un pasado irre recuperable (canto II) y un futuro incierto y ajeno: "si hemos de salvar o no / de esto naidés nos responde". Por eso, al final de la primera parte, el cantor rompe el instrumento y le cede la palabra al autor, siguiendo un esquema tradicional de la gauchesca.



Identidad y diferencia

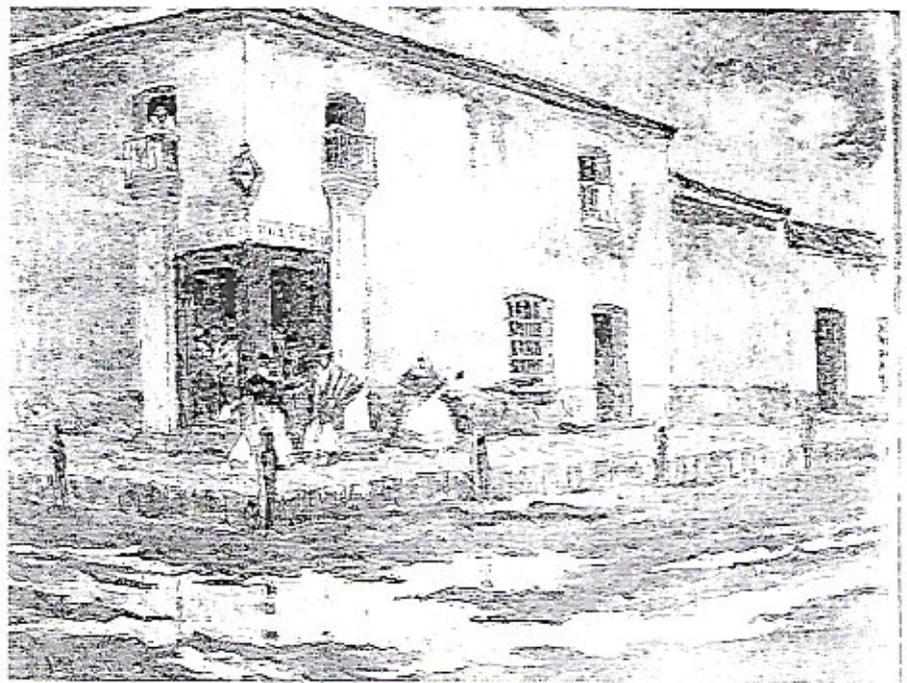
El canto VII es el único, en el poema de 1872, compuesto en cuartetos. Sirve de transición, pasaje de una vida feliz a la condición de "matrero" y "resertor", previo despojo y marginación en su condición de "vago". En este canto, se acentúa, además, una definición del gaucho a partir de la diferencia con el "otro" de su propio ambiente, representado hasta aquí en la figura del indio o en la del gringo. En el canto VII, el personaje no se enfrenta con la ley ni con la justicia que lo margina, sino con el "otro", tan subalterno como él, al que juzga a partir de su diferencia (el color) y en el desafío a la mujer —el color y el sexo—.

Con su muerte, el negro queda fuera de la comunidad de los gauchos por un proceso de discriminación en el que el matrero ejerce los mismos principios de exclusión que la civilización le impone a él mismo, también condenado por su diferencia. Martín Fierro, en este momento de desmesura, ejerce sobre el negro la misma xenofobia que lo excluía de un nacionalismo identificado con la civilización y con el progreso. Los juegos de palabras con doble sentido que abundan en el canto vuelven mutuamente ininteligibles los discursos de las dos culturas enfrentadas. Del mismo modo, entre el discurso de la ley y el del gaucho, lo que es vagancia para uno significa despojo e injusticia para el otro; lo que la ley llama *rebeldía* y *desacato* no es —para el gaucho— sino defensa de la dignidad y de los valores vitales. Como representante de un pueblo en formación, Martín Fierro encarna los dos aspectos, positivo y negativo, de la identidad nacional: libertad, igualdad y fraternidad, pero también, racismo y discriminación.

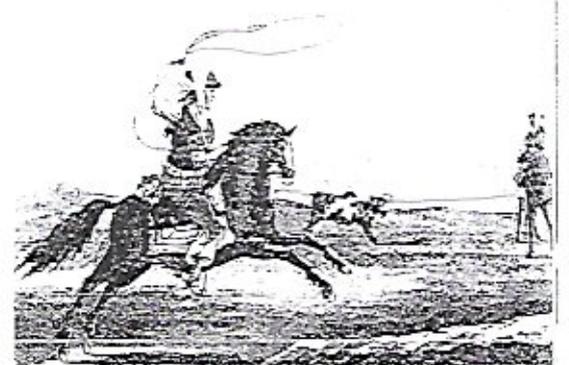
Martín Fierro en la vuelta

El final del canto VII de la primera parte puede leerse en la *La vuelta de Martín Fierro*, precisamente, cuando se enfrentan Fierro y el Moreno. El relato ha dado una vuelta completa desde el canto VII, en el que Martín Fierro trata despectivamente al Moreno, al que mata, y lo llama "porru-do", "el de los tamangos", "el de hollín", "diablo". En esta parte del poema, Martín Fierro, en su madurez, se niega a aceptar el desafío de su contrincante para vengar la muerte de su hermano.

En *La vuelta de Martín Fierro*, existe un deseo explícito, por parte de Hernández, de "mejorar la condición social del gaucho". Para ello, alega en su carta a los editores que al gaucho deben dársele derechos, pero también señalársele sus deberes o, en palabras del último canto del poema, "debe el gaucho tener casa, / escuela, iglesia y derechos". De allí la transformación en la conducta de Martín Fierro, cuyos consejos a sus hijos (canto XXXIII) reflejan la intención moralizadora de *La vuelta*. Esa transformación queda también simbolizada en el cambio de nombre, o sea de identidad, tanto suya como de sus hijos.



La pulpería de Salomón de Léonie Matthís (1883-1952) muestra una pelea entre dos parroquianos.



La imagen de fines del siglo XVIII representa a dos gauchos enlazando ganado.



GUÍA DE LECTURA

1. ¿Qué cantos de los leídos pueden considerarse opuestos y/o complementarios en la evolución del personaje Martín Fierro? Expliquen brevemente por qué.
2. Indiquen en qué pasajes la identidad gaucho = patria = ser nacional se hace más evidente.
3. ¿Qué cambios fundamentales ocurren en *La vuelta de Martín Fierro*, tanto en el personaje como en las circunstancias personales de Hernández? (Lean también la columna lateral de la página 112). Discutan si esos cambios son coherentes con la identidad del personaje, tal como se había presentado durante la primera parte.

LA ANTINOMIA FUNDACIONAL: CIVILIZACIÓN Y BARBARIE O CIUDAD Y CAMPO

En este primer capítulo nos ocuparemos de las diferentes maneras en que la literatura ha representado el encuentro entre dos espacios: la ciudad y el campo. No haremos referencia al campo o a la ciudad "reales", sino a algunas de las maneras en que se han representado esos espacios. En este sentido, podemos decir que, en la literatura, el campo y la ciudad son *construcciones estético-ideológicas*.

En efecto, el campo y la ciudad en los textos literarios son, en primer lugar, *construcciones*. Esto es así porque la literatura no es un espejo que *refleja* la realidad, sino que la literatura la *representa*, es decir, *construye* una realidad. Es común escuchar que la literatura, el arte, los medios de comunicación "reflejan la realidad" pero, en verdad, muestran solamente una parte y desde una determinada perspectiva. Entonces, si la literatura es una construcción, cada vez que hacemos referencia al campo y a la ciudad no hablamos de un campo "real" ni de una ciudad "tal como es", sino de *discursos* sobre la ciudad y el campo, que han sido producidos con motivos y fines particulares.

Además, en los textos literarios, la construcción de la realidad es *estética*, porque para representar la realidad, un autor necesita recurrir a elementos específicos del discurso literario que buscan crear belleza: una cierta variedad del lenguaje o figuras retóricas, por ejemplo. Es cierto que algunos de estos elementos pueden utilizarse también en discursos no literarios, pero la literatura tiene una libertad mayor en el uso de esos recursos.

Finalmente, decimos que esta construcción estética es también *ideológica* porque está condicionada por las ideas del autor, sus compromisos o sus aspiraciones. La representación de un paisaje es un trabajo hecho por un autor, que es un individuo que vive en sociedad, que tiene determinada ideología y que utiliza el lenguaje que pertenece a toda una comunidad. Es así como, por ejemplo, veremos que en algunos textos literarios el campo se vincula con la pureza y en otros con la "barbarie", y la ciudad, con la "civilización" o con la exclusión social.

El lenguaje está cargado de significados que no son inocentes ni "puros", sino que son sentidos que la sociedad fue elaborando a lo largo de la historia. Por ejemplo, la palabra "desaparecido" no significó siempre lo mismo; si un autor argentino la utiliza luego de la década del setenta, esa palabra tiene resonancias muy distintas a las que hubiera tenido antes de esa época. Un autor que decide escribir sobre la ciudad o sobre el campo también usa palabras que están cargadas con ciertas connotaciones, como "desierto", "suburbio", "centro" y muchas otras. A partir de esas connotaciones, el autor puede relacionar ideas propias y ajenas sobre cómo es, cómo debió ser o cómo debería ser la ciudad o el campo. Esas ideas, en suma, son el resultado de una *construcción ideológica y estética*.

En la literatura argentina predominó la idea de que la ciudad y el campo son espacios opuestos, y la idea de que la ciudad avanza sobre el campo. Esta idea de antagonismo entre campo y ciudad fue producto de la primera generación de escritores argentinos comprometidos políticamente, como Esteban Echeverría o Domingo Faustino Sarmiento, que en las décadas de 1830 y 1840 se opusieron al gobierno de Juan Manuel de Rosas. Ellos identificaron la región pampeana, la región chaqueña y la patagónica con "desiertos" que debían ser sometidos a la "civilización" y, sobre todo, a la economía agroganadera. Construyeron una oposición entre el campo y la ciudad porque, según ellos, el campo (o el "desierto", como también lo llamaban) era uno de los problemas a resolver para consolidar la Nación y el Estado, y pretendían que el territorio "civilizado" (la ciudad) se impusiera y

dominara al otro para someter al habitante de ese espacio indómito y "bárbaro". Desde este punto de vista, el espacio virgen de la naturaleza era representado poéticamente como un conjunto de fuerzas ingobernables, mientras que la ciudad era el lugar de "las ideas, costumbres y civilización de los pueblos europeos" (Sarmiento, 1967 [1845]: 10). De esta manera, la ciudad remitía a Europa, al extranjero, al mundo, mientras que el campo abierto expresaba el drama interno y la frustración de los proyectos de los hombres que habían participado de la Independencia en la década de 1810.

Ya en el siglo XX, el conflicto entre culturas será el del rechazo de los inmigrantes, de los "cabecitas negras" o de los "inmigrantes ilegales". Con esta nueva complejidad del conflicto se advierte que el papel de los intelectuales y escritores será también más comprometido y variado.



Juan León Pallière: *Idilio criollo* (1860) Óleo sobre tela.

Ciudad moderna, literatura y policial

Los primeros enigmas

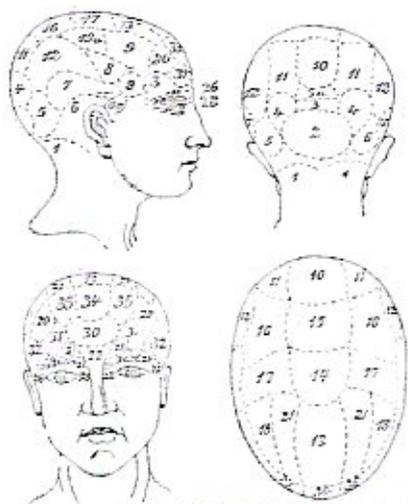
Varios investigadores rastrearon los orígenes del policial en relatos muy antiguos, en los que el enigma aparecía como una problemática central. Sin embargo, se considera que el género policial se inició en 1841, cuando Edgar Allan Poe (1809-1849) publicó "Los crímenes de la calle Morgue". En este cuento se reconocen, por primera vez, las características esenciales del policial clásico, también conocido como policial inglés o relato de enigma.

El origen del género policial estuvo ligado a la aparición de la sociedad de masas. En el prólogo a *El juego de los cautos*, una compilación de ensayos sobre literatura policial, Daniel Link señala: "la literatura [...] es una poderosa máquina que procesa o fabrica percepciones, un 'perceptrón' que permitiría analizar el modo en que una sociedad, en un momento determinado, se imagina a sí misma". En efecto, "Los crímenes de la calle Morgue" refleja una percepción que el autor advertía en su entorno, como consecuencia de la Revolución Industrial. Durante la primera mitad del siglo XIX las ciudades, como Londres y París, experimentaron un crecimiento inusitado y, en consecuencia, sus habitantes se cruzaban en las calles con un sinnúmero de desconocidos. Esa experiencia sumada a los casos policiales, que se hacían más conocidos por el auge de la prensa, generaba una sensación creciente de temor: ¿quiénes eran esos forasteros y qué hacían en la ciudad?, ¿dónde habitaban o se escondían? En el relato de Poe "El hombre de la multitud" (1840), esa percepción de la época se hace aún más evidente. Allí el narrador comienza a seguir a un desconocido que ha visto entre la multitud y que le llama poderosamente la atención, a la vez que le genera temor y angustia. Luego de seguirlo por más de un día, concluye que ese hombre que vaga por Londres sin detenerse representa el arquetipo del crimen.

Lo que se deduce de este relato es que, en esas zonas urbanas cada vez más pobladas, resulta más sencillo para un criminal borrar su rastro. Por eso, en ese nuevo contexto, los poderes estatales desarrollaron una serie de controles para identificar a los individuos: se crearon, por ejemplo, los ficheros policiales y empezaron a registrarse las huellas dactilares de los delincuentes.

Paralelamente, la literatura concibió otro tipo de respuesta: el detective infalible de los relatos policiales podía organizar el caos imperante, restituir el orden alterado por el criminal y alcanzar una verdad absoluta, hacer aquello que los lectores no podían leer en las crónicas periodísticas sobre los crímenes reales.

En el siglo XIX, los criminalistas italianos Enrico Ferri, Raffaele Garófalo y Cesare Lombroso impulsaron la *frenología*, un conjunto de ideas, consideradas científicas, que sostenían que se podía determinar, en una persona, el grado de predisposición hacia las conductas delictivas estudiando la configuración de su cráneo. Según la frenología, cada facultad mental estaba alojada en una parte del cerebro, y en esquemas como el de la imagen, se asignaba un número a cada "porción" del cerebro donde se alojaba una determinada facultad mental.



La construcción de la verdad

El policial clásico presenta un universo cerrado en el que es posible acceder a una verdad completa y perfecta. Para algunos autores, esa característica indica que estos relatos no responden a una lógica realista debido a que en el mundo real sería imposible alcanzar una solución tan acabada y perfecta como la que logra el detective al resolver el enigma.

En el género policial, la posibilidad de encontrar la verdad se basa en la manera en que está presentado el detective. Se trata de una persona diferente de las demás porque su capacidad intelectual es muy superior a la de la media y su forma de mirar (de leer la realidad) también es distinta. Este personaje resuelve los crímenes de manera abstracta, utilizando solo el razonamiento, y también se introduce en la mente del criminal para entender cómo piensa y anticipar sus movimientos para vencerlo y dar con él.

Resolver enigmas, sin embargo, no es el trabajo del detective, sino, simplemente, una manera de poner a prueba su capacidad deductiva, un juego en el que ocupar su tiempo libre. Eso se debe a que este personaje suele pertenecer a una familia acomodada y, por lo tanto, no necesita una retribución económica. Por esta misma razón, es un defensor de la ley y del orden social.

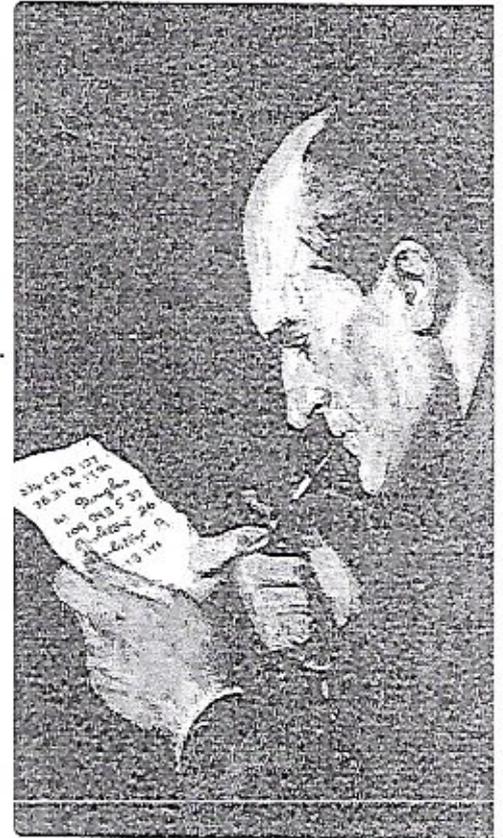
El detective suele tener un ayudante que, por lo general, es quien narra la historia. De esta manera, y debido a que este personaje no conoce el razonamiento que va construyendo el investigador, el suspenso puede mantenerse hasta el final del relato.

Otro de los personajes característicos del género es el policía, a quien se presenta como una persona con muchas menos capacidades que el detective y cuyos fracasos evidencian su ineptitud para el trabajo que realiza.

La historia ausente

El relato policial presenta una estructura fija que consta de dos historias. La primera es la *historia de la investigación*, que está protagonizada por el detective y que conforma el relato en sí, lo que se lee. La segunda es la *historia del crimen*, aquello que se intenta descubrir o reconstruir porque se desconoce y cuyo protagonista es el criminal.

La historia del crimen se presenta de manera cronológica inversa, es decir, se empieza por el final porque lo primero que se conoce es el crimen y de allí se desanda lo sucedido para descubrir el principio: quién es el criminal y qué motivos lo movieron a cometer el crimen. A fin de saber esto, el investigador recaba pistas y conecta los indicios; y cuando finaliza su investigación, presenta la reconstrucción del hecho y devela el enigma.



La figura del detective puede pensarse como una metáfora del lector ideal. El detective puede leer entre líneas, entiende a la perfección la trama de los sucesos y puede discernir los signos que resultan significativos para interpretar lo sucedido.



1. Indiquen cuáles eran las características de la sociedad en la que se originó el género policial.
2. Expliquen con sus palabras qué significa que la literatura es un "perceptrón" que permite analizar el modo en que una sociedad se imagina a sí misma.
3. Enumeren las características del relato policial.

El policial, un género parodiable

Una de las relaciones más recurrentes de la literatura argentina con el policial fue la parodia. Gran cantidad de cuentos y novelas escritos en el país retoman los elementos del policial clásico y de la serie negra, transformándolos y otorgándoles un sentido nuevo.

La parodia implica una relación de intertextualidad. Esto quiere decir que, al parodiar, siempre se relacionan dos textos, o un texto y un género literario, ya que la parodia trabaja sobre las características del texto o género parodiado y las modifica. Los procedimientos que emplea para hacer esa modificación, por lo general, son la exageración y la inversión de las características originales. Para que el lector pueda interpretar ese texto como una parodia es necesario que conozca el texto o género al que hace referencia, caso contrario, no puede darse cuenta de la transformación y la parodia pierde el sentido.

Un género o un personaje se parodian en función de sus rasgos más reconocibles. En el policial, por ejemplo, la sagacidad del detective y las resoluciones de los casos suelen ser los elementos más "parodiables".

Borges, la lectura y la parodia

En la conferencia "El cuento policial", Borges explica que este género creó un tipo particular de lector que no existía antes de Edgar Allan Poe. Se trata de alguien "que lee con incredulidad, con suspicacias", porque todo le parece sospechoso. Ese tipo de lector podría leer cualquier texto como si fuera una novela policial, por lo que Borges concluye que quizás "los géneros literarios dependen [...] menos de los textos que del modo en que estos son leídos".

Cuando un autor escribe una parodia de algún texto, también lo lee de un modo especial, ya que realiza una lectura crítica de ese texto, que puede ser negativa si lo ridiculiza o positiva si lo homenajea. Para Borges *parodiar* también es, ante todo, un modo de leer, de manera crítica, como lo haría un lector de novelas policiales: con sagacidad, con profundidad y con agudeza. Por ese motivo, su visión acerca del género se encuentra tanto en sus ensayos como en sus parodias.

Cuando Borges parodia y explica cómo lee él mismo el género policial, crea, a su vez, a los lectores de su propia obra. Ricardo Piglia explica esta idea al afirmar que Borges "buscaba crear una recepción adecuada para sus propios textos y trataba de hacer conocer un tipo de relato y de manejo de la intriga que estaba en el centro de su propia poética".

RETOCIVADOS

Una de las parodias más famosas del género policial fue creada por el escritor francés Maurice Leblanc (1864-1941). El protagonista de sus historias era Arsenio Lupin, un ladrón "de guante blanco" que cumplía la función de brillante detective. El personaje poseía una extraordinaria destreza y fuerza físicas, y siempre humillaba a la policía, que no podía atraparlo ni resolver los casos que él dilucidaba.



Receta para un buen policial

Jorge Luis Borges escribió numerosos textos vinculados con el género policial: ficciones, ensayos, reseñas sobre relatos de otros autores. En ellos expuso su opinión sobre este género y desarrolló su visión sobre la literatura en general y sobre su propia producción.

El autor de "La muerte y la brújula" no consideraba al policial clásico como un género menor, sino que sostenía que era el único en el que persistía la perfección de la forma:

¿Qué podríamos decir como apología del género policial? [...] En esta época nuestra, tan caótica, hay algo que, humildemente, ha mantenido las virtudes clásicas: el cuento policial. [...] [Esta literatura] leída con cierto desdén ahora, está salvando el orden en una época de desorden.

Además, pensaba que la literatura era un hecho intelectual, "una operación de la mente, no del espíritu". Y para él, el policial también respondía a esa concepción: "Poe no quería que el género policial fuera un género realista, quería que fuera un género intelectual".

Sin embargo, no cualquier obra del género tenía esa perfección. Según Borges, las características que debía cumplir un buen relato de enigma eran las siguientes:

- El relato policial se propone como un problema (lógico, matemático, filosófico). A partir de ese problema se desarrolla la trama.
- Como el policial es "un género intelectual", la solución al enigma no debe incluir elementos sobrenaturales y la psicología de los personajes no puede ser más importante que los datos.
- El detective es un razonador, por lo que no debe poner a prueba su destreza física.
- El relato debe responder a la regla del *fair play*, es decir, no pueden ocultarse datos ya que el lector debe conocer todos los términos del problema para poder resolver el enigma. Según Borges, "en los cuentos honestos, el criminal es una de las personas que figuran desde el principio". Además, deben evitarse los elementos engañosos para despistar al lector, como las barbas postizas.
- Los personajes no pueden ser muchos (Borges propone un límite de seis), porque un número mayor generaría confusión.
- En los relatos es más importante descubrir cuáles fueron los pasos del delincuente antes del crimen que saber quién fue el culpable.
- No deben incluirse descripciones sangrientas.
- No debe intervenir el azar en la resolución del enigma: no es válido que el detective descubra por casualidad al asesino.
- La solución al problema debe maravillar al lector.

Por último, Borges sostenía que no tenía sentido escribir novelas de enigma porque solamente el cuento breve podía ser estrictamente policial: "Es irrisorio que una adivinanza dure trescientas páginas".



Para Borges, una de las claves del policial era descubrir los pasos del delincuente antes de cometer el crimen.

PARADIAS

1. ¿En qué consiste una parodia?
2. ¿Qué tipo de lector exige un relato policial, según Borges?
3. Según las opiniones de Borges sobre el género, ¿qué tipo de "lectura crítica" del policial creen que habrá hecho en sus parodias?
4. Indiquen qué características del buen policial se encuentran en el fragmento leído de *La pregunta de sus ojos*.

Emma Zunz

Jorge Luis Borges

El catorce de enero de 1922, Emma Zunz, al volver de la fábrica de tejidos Tarbuch y Loewenthal, halló en el fondo del zaguán una carta, fechada en el Brasil, por la que supo que su padre había muerto. La engañaron, a primera vista, el sello y el sobre; luego, la inquietó la letra desconocida. Nueve diez líneas borroneadas querían colmar la hoja; Emma leyó que el señor Maier había ingerido por error una fuerte dosis de veronal y había fallecido el tres del corriente en el hospital de Bagé. Un compañero de pensión de su padre firmaba la noticia, un tal Fein o Fain, de Río Grande, que no podía saber que se dirigía a la hija del muerto.

Emma dejó caer el papel. Su primera impresión fue de malestar en el vientre y en las rodillas; luego de ciega culpa, de irrealidad, de frío, de temor; luego, quiso ya estar en el día siguiente. Acto continuo comprendió que esa voluntad era inútil porque la muerte de su padre era lo único que había sucedido en el mundo, y seguiría sucediendo sin fin. Recogió el papel y se fue a su cuarto. Furtivamente lo guardó en un cajón, como si de algún modo ya conociera los hechos ulteriores. Ya había empezado a vislumbrarlos, tal vez; ya era la que sería.

En la creciente oscuridad, Emma lloró hasta el fin de aquel día del suicidio de Manuel Maier, que en los antiguos días felices fue Emanuel Zunz. Recordó veraneos en una chacra, cerca de Gualeguay, recordó (trató de recordar) a su madre, recordó la casita de Lanús que les remataron, recordó los amarillos losanges de una ventana, recordó el auto de prisión, el oprobio, recordó los anónimos con el suelto sobre "el desfalco del cajero", recordó (pero eso jamás lo olvidaba) que su padre, la última noche, le había jurado que el ladrón era Loewenthal. Loewenthal, Aarón Loewenthal, antes gerente de la fábrica y ahora uno de los dueños. Emma, desde 1916, guardaba el secreto. A nadie se lo había revelado, ni siquiera a su mejor amiga, Elsa Urstein. Quizá rehuía la profana incredulidad; quizá creía que el secreto era un vínculo entre ella y el ausente. Loewenthal no sabía que ella sabía; Emma Zunz derivaba de ese hecho ínfimo un sentimiento de poder.

No durmió aquella noche, y cuando la primera luz definió el rectángulo de la ventana, ya estaba perfecto su plan. Procuró que ese día, que le pareció interminable, fuera como los otros. Había en la fábrica rumores de huelga; Emma se declaró, como siempre, contra toda violencia. A las seis, concluido el trabajo, fue con Elsa a un club de mujeres, que tiene gimnasio y pileta. Se inscribieron; tuvo que repetir y deletrear su nombre y su apellido, tuvo que festejar las bromas vulgares que comentan la revisión. Con Elsa y con la menor de las Kronfuss discutió a qué cinematógrafo irían el domingo a la tarde. Luego, se habló de novios y nadie esperó que Emma hablara. En abril cumpliría

diecinueve años, pero los hombres le inspiraban, aún, un temor casi patológico... De vuelta, preparó una sopa de tapioca y unas legumbres, comió temprano, se acostó y se obligó a dormir. Así, laborioso y trivial, pasó el viernes quince, la víspera.

El sábado, la impaciencia la despertó. La impaciencia, no la inquietud, y el singular alivio de estar en aquel día, por fin. Ya no tenía que tramar y que imaginar; dentro de algunas horas alcanzaría la simplicidad de los hechos. Leyó en *La Prensa* que el Nordstjärnan, de Malmö, zarparía esa noche del dique 3; llamó por teléfono a Loewenthal, insinuó que deseaba comunicar, sin que lo supieran las otras, algo sobre la huelga y prometió pasar por el escritorio, al oscurecer. Le temblaba la voz; el temblor convenía a una delatora. Ningún otro hecho memorable ocurrió esa mañana. Emma trabajó hasta las doce y fijó con Elsa y con Perla Kronfuss los pormenores del paseo del domingo. Se acostó después de almorzar y recapituló, cerrados los ojos, el plan que había tramado. Pensó que la etapa final sería menos horrible que la primera y que le depararía, sin duda, el sabor de la victoria y de la justicia. De pronto, alarmada, se levantó y corrió al cajón de la cómoda. Lo abrió; debajo del retrato de Milton Sills, donde la había dejado la antenoche, estaba la carta de Fain. Nadie podía haberla visto; la empezó a leer y la rompió.

Referir con alguna realidad los hechos de esa tarde sería difícil y quizá impropio. Un atributo de lo infernal es la irrealidad, un atributo que parece mitigar sus terrores y que los agrava tal vez. ¿Cómo hacer verosímil una acción en la que casi no creyó quien la ejecutaba, cómo recuperar ese breve caos que hoy la memoria de Emma Zunz repudia y confunde? Emma vivía por Almagro, en la calle Liniers; nos consta que esa tarde fue al puerto. Acaso en el infame Paseo de Julio se vio multiplicada en espejos, publicada por luces y desnudada por los ojos hambrientos, pero más razonable es conjeturar que al principio erró, inadvertida, por la indiferente recova... Entró en dos o tres bares, vio la rutina o los manejos de otras mujeres. Dio al fin con hombres del Nordstjärnan. De uno, muy joven, temió que le inspirara alguna ternura y optó por otro, quizá más bajo que ella y grosero, para que la pureza del horror no fuera mitigada. El hombre la condujo a una puerta y después a un turbio zaguán y después a una escalera tortuosa y después a un vestíbulo (en el que había una vidriera con losanges idénticos a los de la casa en Lanús) y después a un pasillo y después a una puerta que se cerró. Los hechos graves están fuera del tiempo, ya porque en ellos el pasado inmediato queda como tronchado del porvenir, ya porque no parecen consecutivas las partes que los forman.

¿En aquel tiempo fuera del tiempo, en aquel desorden perplejo de sensaciones inconexas y atroces, pensó Emma Zunz una sola vez en el muerto que motivaba el sacrificio? Yo tengo para mí que pensó una vez y que en ese momento peligró su desesperado propósito. Pensó (no pudo no pensar) que su padre le había hecho a su madre la cosa horrible que a ella ahora le hacían. Lo pensó con débil asombro y se refugió, en seguida, en el vértigo. El hombre, sueco o finlandés, no hablaba español; fue

una herramienta para Emma como esta lo fue para él, pero ella sirvió para el goce y él para la justicia.

Cuando se quedó sola, Emma no abrió en seguida los ojos. En la mesa de luz estaba el dinero que había dejado el hombre: Emma se incorporó y lo rompió como antes había roto la carta. Romper dinero es una impiedad, como tirar el pan; Emma se arrepintió, apenas lo hizo. Un acto de soberbia y en aquel día... El temor se perdió en la tristeza de su cuerpo, en el asco. El asco y la tristeza la encadenaban, pero Emma lentamente se levantó y procedió a vestirse. En el cuarto no quedaban colores vivos; el último crepúsculo se agravaba. Emma pudo salir sin que lo advirtieran; en la esquina subió a un Lacroze, que iba al oeste. Eligió, conforme a su plan, el asiento más delantero, para que no le vieran la cara. Quizá le confortó verificar, en el insípido trajín de las calles, que lo acaecido no había contaminado las cosas. Viajó por barrios decrecientes y opacos, viéndolos y olvidándolos en el acto, y se apeó en una de las bocacalles de Warnes. Paradójicamente su fatiga venía a ser una fuerza, pues la obligaba a concentrarse en los pormenores de la aventura y le ocultaba el fondo y el fin.

Aarón Loewenthal era, para todos, un hombre serio; para sus pocos íntimos, un avaro. Vivía en los altos de la fábrica, solo. Establecido en el desmantelado arrabal, temía a los ladrones; en el patio de la fábrica había un gran perro y en el cajón de su escritorio, nadie lo ignoraba, un revólver. Había llorado con decoro, el año anterior, la inesperada muerte de su mujer -¡una Gauss, que le trajo una buena dote!-, pero el dinero era su verdadera pasión. Con íntimo bochorno se sabía menos apto para ganarlo que para conservarlo. Era muy religioso; creía tener con el Señor un pacto secreto, que lo eximía de obrar bien, a trueque de oraciones y devociones. Calvo, corpulento, enlutado, de quevedos ahumados y barba rubia, esperaba de pie, junto a la ventana, el informe confidencial de la obrera Zunz.

La vio empujar la verja (que él había entornado a propósito) y cruzar el patio sombrío. La vio hacer un pequeño rodeo cuando el perro atado ladró. Los labios de Emma se atareaban como los de quien reza en voz baja; cansados, repetían la sentencia que el señor Loewenthal oiría antes de morir.

Las cosas no ocurrieron como había previsto Emma Zunz. Desde la madrugada anterior, ella se había soñado muchas veces, dirigiendo el firme revólver, forzando al miserable a confesar la miserable culpa y exponiendo la intrépida estratagema que permitiría a la Justicia de Dios triunfar de la justicia humana. (No por temor, sino por ser un instrumento de la Justicia, ella no quería ser castigada.) Luego, un solo balazo en mitad del pecho rubricaría la suerte de Loewenthal. Pero las cosas no ocurrieron así.

Ante Aarón Loewenthal, más que la urgencia de vengar a su padre, Emma sintió la de castigar el ultraje padecido por ello. No podía no matarlo, después de esa minuciosa deshonra. Tampoco tenía tiempo que perder en teatralerías. Sentada, tímida, pidió

excusas a Loewenthal, invocó (a fuer de delatora) las obligaciones de la lealtad, pronunció algunos nombres, dio a entender otros y se cortó como si la venciera el temor. Logró que Loewenthal saliera a buscar una copa de agua. Cuando este, incrédulo de tales aspavientos, pero indulgente, volvió del comedor, Emma ya había sacado del cajón el pesado revólver. Apretó el gatillo dos veces. El considerable cuerpo se desplomó como si los estampidos y el humo lo hubieran roto, el vaso de agua se rompió, la cara la miró con asombro y cólera, la boca de la cara la injurió en español y en ídish. Las malas palabras no cejaban; Emma tuvo que hacer fuego otra vez. En el patio, el perro encadenado rompió a ladrar, y una efusión de brusca sangre manó de los labios obscenos y manchó la barba y la ropa. Emma inició la acusación que había preparado ("He vengado a mi padre y no me podrán castigar..."), pero no la acabó, porque el señor Loewenthal ya había muerto. No supo nunca si alcanzó a comprender.

Los ladridos tirantes le recordaron que no podía, aún, descansar. Desordenó el diván, desabrochó el saco del cadáver, le quitó los quevedos salpicados y los dejó sobre el fichero. Luego tomó el teléfono y repitió lo que tantas veces repetiría, con esas y con otras palabras: Ha ocurrido una cosa que es increíble... El señor Loewenthal me hizo venir con el pretexto de la huelga... Abusó de mí, lo maté...

La historia era increíble, en efecto, pero se impuso a todos, porque sustancialmente era cierta. Verdadero era el tono de Emma Zunz, verdadero el pudor, verdadero el odio. Verdadero también era el ultraje que había padecido; solo eran falsas las circunstancias, la hora y uno o dos nombres propios.

FIN

El Aleph, 1949

Borges v su transgresión del cuento policial

Borges no solo escribía a partir del canon literario o de los textos clásicos para violarlos, como en "Pierre Menard" y "El fin", sino también a partir de ciertos géneros populares de su época como la novela policial o el relato del realismo social. Ahora ya no toma un escritor o una obra canónica, sino que parte de ciertos esquemas genéricos con sus personajes, sus funciones, sus reglas y sus territorios: en este caso, parte de lo que Jacques Derrida llamó "la ley del género". Para intervenir en esos esquemas genéricos toma de la tradición literaria (o del canon: la Biblia y la tragedia griega, por ejemplo) la escisión fundante entre la ley y la justicia, que también desarrolla en "El fin". Asume la contradicción trágica entre una justicia oral, familiar, más arcaica y más popular, y una ley estatal escrita, letrada y pública. La separación y la confrontación entre justicia familiar y ley del Estado es uno de los núcleos fundantes de la literatura occidental, porque está en la tragedia griega, en Antígona de Sófocles. Allí se muestra el carácter absolutamente subversivo y trágico de la existencia, en una comunidad organizada políticamente (en la polis griega o en una nación), de dos órdenes o códigos jurídicos. Borges escribe a partir de esa contradicción, y con la confrontación entre las dos justicias (o entre la justicia y la ley) viola los fundamentos mismos ("la ley") de estos géneros (así como violó "la ley" del género gauchesco). Además de la gauchesca como clásico argentino y "popular", Borges escribe una suerte de burla trágica de la ley en esos otros dos géneros populares modernos, contemporáneos de su escritura. Toma el relato policial y la novela del realismo social y les aplica su método de tergiversación y violación. Les aplica la confrontación entre las dos justicias o entre la justicia y la ley, y con eso viola y tergiversa 'la ley del género'. Y lo hace con la ayuda de otro sujeto contemporáneo, "el judío". En "La muerte y la brújula" y en "Emma Zunz" puede verse la escisión y confrontación entre justicia y ley, y el triunfo de la justicia familiar contra la ley del Estado. Borges hace que la venganza familiar triunfe siempre contra la ley, y hasta se burle y se vengue del detective. La categoría de héroe en Borges se fundaría en la defensa del derecho tradicional contra 'la ley', como en "Biografía de Tadeo Isidoro Cruz". Y el momento de la justicia es el de la verdad del destino de un sujeto, como se ve en "El Sur" y en el "Poema conjetural". Veamos "La muerte y la brújula". El género policial no podía faltar en la imaginación borgeana de leyes y justicias; no hay que olvidar que Borges dirigió la colección de relatos policiales El séptimo círculo. Pero en "La muerte y la brújula" toma el policial clásico inglés y lo da vuelta, porque el delincuente triunfa y mata al detective, y el comisario no puede evitarlo. La que triunfa es la justicia-venganza familiar del delincuente judío contra la ley escrita y contra los libros cabalísticos del detective. Un uso obsesivo y excesivo, paródico, de la escritura y de los libros que lo hace caer en la trampa. El delincuente se burla de ese detective superintelectual y racional y le tiende una trampa serial. Comete dos crímenes en tres puntos cardinales de la ciudad y lo hace caer en el cuarto que es la quinta de Triste-le-Roy. Lo mata y venga por fin a su hermano. Ataque y violación, entonces, de la ley misma del género policial: una transgresión formal, por así decirlo. Y ataque y violación de la ley, representada en el relato en la figura del detective. La escritura de Borges operaba al mismo tiempo contra la ley en lo que escribía y en el modo en lo escribía. En "Emma Zunz" el género que trabaja, y subvierte, siempre (como en "La muerte y la brújula") a través de la escisión entre justicia y ley como sostén narrativo, y la venganza familiar judía que triunfa sobre la ley, es el de la literatura de barrio, de la obrera y el patrón, del realismo social de los años 1920 y 30. Aquí no ocurre la injusticia y el maltrato de la obrera por parte del patrón sino todo lo contrario. Como siempre, todo está dado vuelta, y triunfa el plan y la justicia de la obrera judía que venga sola a su padre y que engaña a la ley valiéndose de su virginidad. Emma fue revisada por un médico el viernes, se disfrazó de prostituta el sábado y tuvo relaciones con un marinero que hablaba otra lengua, y a la tarde, al anochecer (al día siguiente según los judíos) mató al patrón de la fábrica y dijo que fue en legítima defensa

porque la violó. Allí estaba su cuerpo como prueba. Así, con Emma Zunz, triunfa otra vez la justicia o la venganza familiar y social contra la ley y la juridicidad estatal.

Novela policial y novela de barrio, de obreros y patronos. Géneros atacados y distorsionados por la confrontación entre la justicia oral de la venganza y la ley escrita. "Lo judío" sirve a Borges para pervertir el género con otro canon: no solamente con la tragedia griega sino con la Biblia. En "El escritor argentino y la tradición" (en medio de la polémica entre nacionalistas y cosmopolitas) escribió que los argentinos pertenecemos sin duda a la tradición occidental, pero sin pertenecer del todo, "como judíos", y por lo tanto podemos jugar con ella con distancia e ironía. En Borges estos tres géneros (la gauchesca, el policial y el social) están centrados en la venganza y el asesinato como forma, para un sujeto, de 'hacer justicia'. Para el negro, para Emma la obrera judía, y para el delincuente judío, se trata siempre del mismo esquema: de vengar un familiar y de tender una trampa a la ley. A las dos leyes o cánones: el jurídico y el literario de los géneros literarios. Borges identifica la justicia literaria con la 'justicia popular' (oral, más arcaica), una justicia de abajo hacia arriba. El justiciero, el que se venga, es un 'menor' o subalterno: en "La muerte y la brújula" y en "El fin" es el hermano menor, y en "Emma Zunz" es la hija. Justicia judía, negra, y "justicia popular". Los letrados pierden y los libros pierden a un sujeto, como en el Quijote, como en "La muerte y la brújula" y como en el "Poema conjetural". En Borges 'la ley' pierde. Borges, entonces, contra la ley. Y en esto es el revés de Kafka, y este es otro punto de partida para su lectura.

Josefina Ludmer

Noviembre 2006

Casa tomada

Nos gustaba la casa porque aparte de espaciosa y antigua (hoy que las casas antiguas acumben a la más ventajosa liquidación de sus materiales) guardaba los recuerdos de nuestros bisabuelos, el abuelo guatemalteco, nuestros padres y toda la infancia.

Nos habíamos Irene y yo a pelear solos en ella, lo que era una locura pues en esa casa podían vivir ocho personas sin escorbarse. Hacíamos la limpieza por la mañana, levantándonos a las siete, y a eso de las once yo le dejaba a Irene las últimas habitaciones por reparar y me iba a la cocina. Almorcábamos a mediodía, siempre puntuales; ya no quedaba nada por hacer fuera de unos pocos platos rucios. Nos resultaba grato almorzar pensando en la casa profunda y silenciosa y cómo almorzar pensando para mantenerla limpia. A veces llegamos a creer que era ella la que no nos dejó casarnos. Irene rechazó dos pretendientes sin mayor motivo, a mí se me murió María Esther antes de que llegáramos a comprometernos. Entramos en los cuarenta años con la inexpresada idea de que el nuestro, simple y silencioso matrimonio de hermanos, era necesaria clausura de la genealogía asentada por los bisabuelos en nuestra casa. Nos moríamos allí algún día, vagos y esquivos primos se quedaban con la casa y la echaban al suelo para sentarse con el terreno y los ladrillos; o mejor, nosotros mismos la volteáramos justificadamente antes de que fuese demolido tarde.

Irene era una chica nacida para no molestar a nadie. Aparte de su actividad maternal se pasaba el resto del día tejendo en el sofá de su dormitorio. No sé por qué tejía tanto, yo creo que las mujeres tejían cuando han encontrado en esa labor el gran pretexto para no hacer nada. Irene no era así, tejía cosas siempre necesarias, ricitras para el invierno, medias para mí, mantitas y chalecos para ella. A veces tejía un chaleco y después lo destejía en un momento porque algo no le agradaba; era gracioso ver en la canastilla el montón de lana entrecapada resistiéndose a perder su forma de algunas horas. Los sábados iba yo al centro a comprar lana. Irene tenía fe en mi gusto, se complacía con los colores y nunca tuve que devolver madejas. Yo aprovechaba esas salidas para dar la vuelta por las librerías y preguntarme vanamente si había novedades en literatura francesa. Desde 1929 no llegaba nada valioso a la Argentina.

Pero es de la casa que me interesa hablar, de la casa y de Irene, porque yo no tengo importancia. Me pregunto qué hubiera hecho Irene sin el tejido. Uno puede releer un libro, pero cuando un pullover está terminado no se puede repentinamente escudarlo. Un día encontré el cajón de abajo de la cómoda de alcañafes lleno de pastelerías blancas, verdes, lilas. Eran con mastalinos, apiladas como en una zurrón; no tuve valor de preguntarle a Irene qué pensaba hacer con ellas. No necesi-

con la bandeja del mate le dije a Irene: —Tiene que cerrar la puerta del pasillo. Han tomado la parte del fogón.

Dijo caer el tejido y me miró con sus graves ojos cansados. —¿Está seguro?

Acentú.

—Entraron —dijo recogiendo las agujas— tendremos que vivir en este lugar.

Yo cebaba el mate con mucho cuidado, pero ella tardó un rato en remanar su labor. Me acuerdo que tejía un chaleco gris; a mí me gustaba ese chaleco.

Los primeros días nos pareció penoso porque ambos habíamos dejado en la parte tomada muchas cosas que queríamos. Más libros de literatura francesa, por ejemplo, estaban todos en la biblioteca. Irene cerraba unas carpetas, un par de papeles que caían la abrigaban en invierno. Yo sentía mi pipa de enebro y creo que Irene pensó en una botella de Hesperidina de muchos años.

Con frecuencia (pero esto solamente sucedió los primeros días) cerrábamos algún cajón de las cómodas y nos mirábamos con tristeza.

—No está aquí.

Y era una cosa más de todo lo que habíamos perdido al otro lado de la casa.

Pero también veníamos venecianas. La limpieza se simplificó tanto que aun levantándose tardísimo, a las nueve y media por ejemplo, no daban las once y ya estábamos de brazos cruzados. Irene se acostumbró a ir conmigo a la cocina y ayudarme a preparar el almuerzo. Lo pensamos bien, y se decidió esto: mientras yo preparaba el almuerzo, Irene cocinaba platos para comer fines de noche. Yo alegramos porque siempre resultaba moltoso tener que abandonar los dormitorios al amanecer y ponernos a cocinar. Ahora nos baraba con la mesa en el dormitorio de Irene y las fuentes de comida flambé.

Irene estaba contenta porque le quedaba más tiempo para tejer. Yo andaba un poco perdido a causa de los libros, pero por no afligir a mi hermana me puse a revisar la colección de estampillas de papí, y eso me sirvió para matar el tiempo. Nos divertíamos mucho, cada uno en sus cosas, casi siempre reunidos en el dormitorio de Irene que era más cómodo. A veces Irene decía:

—Fíjate este punto que se me ha ocurrido. ¿No da un dibujo de árbol?

Un rato después era yo el que le ponía ante los ojos un cuaderno de papel para que viese el motivo de algún sello de Euzpen y Malendy. Eramos bien, y poco a poco empezábamos a no pensar. Se puede vivir sin pensar.

(Cuando Irene soñaba en alta voz yo me desvelaba en silencio. Nunca pude habitarme a esa voz de estornio o papagayo, voz que viene de los sueños y no de la garganta. Irene decía que mis sueños consistían en grandes sucesos que a

veces hacían caer el cobertor. Nuestros dormitorios tenían el living de por medio, pero de noche se escuchaba cualquier cosa en la casa. Nos oíamos respirar, toser, presentarnos el ademán que conduce a la llave del velador, los murmulos y frecuentes susurros).

A parte de eso todo estaba callado en la casa. De día eran los ruidos domésticos, el roce metálico de las agujas de tejer, un crujido al pasar las hojas del álbum filatélico. La puerta de roble, creo haberlo dicho, era maciza. En la cocina y el baño, que quedaban tocando la parte tomada, nos poníamos a hablar en voz más alta o Irene cantaba canciones de cuna. En una cocina hay demasiado ruido de loza y vidrios para que otros sonidos irrumpan en ella. Muy pocas veces permitíamos allí el silencio, pero cuando tomábamos a los dormitorios y al living, entonces la casa se ponía callada y a media luz, hasta permitíamos más despacio para no molestarlos. Yo creo que era por eso que de noche, cuando Irene empezaba a soñar en alta voz, me desvelaba en seguida.)

Es casi repetir lo mismo salvo las consecuencias. De noche silencio sed, y antes de acostarnos le dije a Irene que iba hacia la cocina a servirme un vaso de agua. Desde la puerta del dormitorio (era veía) oí el ruido en la cocina; tal vez en la cocina o tal vez en el baño porque el codo del pasillo apagaba el sonido. A Irene le llamó la atención mi brusca manera de despertarme, y vino a mí todo sin decir palabra. Nos quedamos escuchando los ruidos, oyando claramente que eran de este lado de la puerta de roble, en la cocina y en el baño, o en el pasillo mismo donde empezaba el codo casi al lado nuestro.

—No nos miramos siquiera. Apreté el brazo de Irene y la hice correr conmigo hasta la puerta cerrada, sin volvernos hacia atrás. Los ruidos se oían más fuerte pero siempre sonidos, a espaldas nuestras. Cerré de un golpe la capota y nos quedamos en el zaguán. Ahora no se oía nada.

—Han tomado era parte —dijo Irene. El tejido le colgaba de las manos y las hebras iban hasta la cancel y se perdían debajo. Cuando vio que los ojos habían quedado del otro lado soltó el tejido sin mirarlo.

—¿Tuviste tiempo de traer alguna cosa? —le pregunté inutilmente.

—No, nada.

Eramos con lo que quedaba de los quince mil pesos en el armario de mi dormitorio. Ya era tarde ahora.

—Como me quedaba el reloj pulsera, vi que eran las once de la noche. Rodeé con mi brazo la cintura de Irene (yo creo que ella estaba llorando) y salimos así a la calle. Antes de alejarnos tuve lástima, creí bien la puerta de entrada y tiré la llave a la nave lástima, creí bien que a algún polizón diabólico se le ocurría saltar la llave y se metía en la casa, a esa hora y con la casa tomada.

1.

CASA TOMADA

- a- Respondan:
- ¿Qué características presenta cada uno de los habitantes de la casa?
 - ¿Qué actividades realizan?
 - ¿Qué objetos fueron perdiendo los hermanos al notar que su casa estaba siendo tomada?
 - ¿Cuál es la situación económica de los habitantes de la casa? ¿De qué manera se puede inferir?
- b- Establezcan la secuencia de acciones que realizan los "invasores", desde la primera señal de su presencia en la casa hasta el abandono definitivo de los hermanos.
- c- Elijan la opción con la que concuerden y justifiquen su elección:
- Lo más llamativo del cuento es:
- La manera como reaccionan los hermanos al sentir que la casa había sido tomada.
 - La vida que llevaban Irene y su hermano dentro de la casa.
 - El apego de los protagonistas a las cosas materiales
 - La aparición pacífica de los "invasores" en la vivienda
- d- ¿Qué significado se le puede asignar al hecho de que el protagonista arroje la llave, en el desenlace?
- e- En el relato el protagonista afirma "Se puede vivir sin pensar". ¿Están de acuerdo con esta afirmación? Justifiquen
- f- Relacionen el relato con el contexto social de la época en que fue escrito.

2.

Cortázar

Lee el cuento "Lejana" de Julio Cortázar.

¿Qué mecanismos de lo fantástico encontramos en el cuento? Explica este procedimiento en *Lejana*.

3.

Borges

1. Busca información sobre Jorge Luis Borges. Explica con tus palabras por qué fue uno de los escritores más importantes de la literatura nacional y mundial.
2. Lee el cuento *Emma Zunz*. ¿Se trata de un cuento policial?
3. ¿Qué elementos del género policial encontramos en el cuento?
4. Explica por qué podríamos decir que Borges parodia el género policial con este cuento.

Lejana

[Cuento - Texto completo.]

Julio Cortázar

DiariodeAlina

Reyes

12 de enero

Anoche fue otra vez, yo tan cansada de pulseras y farándulas, de *pink champagne* y la cara de Renato Viñes, oh esa cara de foca balbuceante, de retrato de Dorian Gray a lo último. Me acosté con gusto a bombón de menta, al Boogie del Banco Rojo, a mamá bostezada y cenicienta (como queda ella a la vuelta de las fiestas, cenicienta y durmiéndose, pescado enormísimo y tan no ella.)

Nora que dice dormirse con luz, con bulla, entre las urgidas crónicas de su hermana a medio desvestir. Qué felices son, yo apago las luces y las manos, me desnudo a gritos de lo diurno y moviente, quiero dormir y soy una horrible campana resonando, una ola, la cadena que Rex arrastra toda la noche contra los ligustros. *Now I lay me down to sleep...* Tengo que repetir versos, o el sistema de buscar palabras con *a*, después con *a* y *e*, con las cinco vocales, con cuatro. Con dos y una consonante (ala, ola), con tres consonantes y una vocal (tras, gris) y otra vez versos, la luna bajó a la fragua con su polisón de nardos, el niño la mira mira, el niño la está mirando. Con tres y tres aslternadas, cábala, laguna, animal; Ulises, ráfaga, reposo.

Así paso horas: de cuatro, de tres y dos, y más tarde palindromas. Los fáciles, salta Lenin el Atlas; amigo, no gima; los más difíciles y hermosos, átate, demoniaco Caín o me delata; Anás usó tu auto Susana. O los preciosos anagramas: Salvador Dalí, Avida Dollars; Alina Reyes, es la reina y... Tan hermoso, éste, porque abre un camino, porque no concluye. Porque la reina y...

No, horrible. Horrible porque abre camino a esta que no es la reina, y que otra vez odio de noche. A esa que es Alina Reyes pero no la reina del anagrama; que será cualquier cosa, mendiga en Budapest, pupila de mala casa en Jujuy o sirvienta en Quetzaltenango, cualquier lado lejos y no reina. Pero sí Alina Reyes y por eso anoche fue otra vez, sentirla y el odio.

20 de enero

A veces sé que tiene frío, que sufre, que le pegan. Puedo solamente odiarla tanto, aborrecer las manos que la tiran al suelo y también a ella, a ella todavía más porque le pegan, porque soy yo y le pegan. Ah, no me desespera tanto cuando estoy durmiendo o corto un vestido o son las horas de recibo de mamá y yo sirvo el té a la señora de Regules o al chico de los Rivas. Entonces me importa menos, es un poco cosa personal, yo conmigo; la siento más dueña de su infortunio, lejos y sola pero dueña. Que sufra, que se hiele; yo aguanto desde aquí, y creo que entonces la ayudo un poco. Como hacer vendas para un soldado que todavía no ha sido herido y sentir eso de grato, que se le está aliviando desde antes, previsoramente.

Que sufra. Le doy un beso a la señora de Regules, el té al chico de los Rivas, y me reservo para resistir por dentro. Me digo: «Ahora estoy cruzando un puente helado, ahora la nieve me entra por los zapatos rotos». No es que sienta nada. Sé solamente que es así, que en algún lado cruzo un puente en el instante mismo (pero no sé si es el instante mismo) en que el chico de los Rivas me acepta el té y pone su mejor cara de tarado. Y aguanto bien porque estoy sola entre esas gentes sin sentido, y no me desespera tanto. Nora se quedó anoche como tonta, dijo: «¿Pero qué te pasa?». Le pasaba a aquella, a mí tan lejos. Algo horrible debió pasarle, le pegaban o se sentía enferma y justamente cuando Nora iba a cantar a Fauré y yo en el piano, mirándolo tan feliz a Luis María acodado en la cola que le hacía como un marco, él mirándome contento con cara de perrito, esperando oír los arpegios, los dos tan cerca y tan queriéndonos. Así es peor, cuando conozco algo nuevo sobre ella y justo estoy bailando con Luis María, besándolo o solamente cerca de Luis María. Porque a mí, a la lejana, no la quieren. Es la parte que no quieren y cómo no me va a desgarrar por dentro sentir que me pegano la nieve me entra por los zapatos cuando Luis María baila conmigo y su mano en la cintura me va subiendo como un calor a mediodía, un sabor a naranjas fuertes o tacuaras chicoteadas, y a ella le pegan y es imposible resistir y entonces tengo que decirle a Luis María que no estoy bien, que es la humedad, humedad entre esa nieve que no siento, que no siento y me está entrando por los zapatos.

25 de enero

Claro, vino Nora a verme y fue la escena. «M'hijita, la última vez que te pido que me acompañes al piano. Hicimos un papelón». Qué sabía yo de papelones, la acompañé como pude, me acuerdo que la oía con sordina. *Votre âme est un paysage choisi...* pero me veía las manos entre las teclas y parecía que tocaban bien, que acompañaban honestamente a Nora. Luis María también me miró las manos, el pobrecito, yo creo que era porque no se animaba a mirarme la cara. Debo ponerme tan rara.

Pobre Norita, que la acompañe otra. (Esto parece cada vez más un castigo, ahora sólo me conozco allá cuando voy a ser feliz, cuando soy feliz, cuando Nora canta Fauré me conozco allá y no queda más que el odio).

Noche

A veces es ternura, una súbita y necesaria ternura hacia la que no es reina y anda por ahí. Me gustaría mandarle un telegrama, encomiendas, saber que sus hijos están bien o que no tiene hijos -porque yo creo que allá no tengo hijos- y necesita confortación, lástima, caramelos. Anoche me dormí confabulando mensajes, puntos de reunión. Estaré jueves stop espérame puente. ¿Qué puente? Idea que vuelve como vuelve Budapest donde habrá tanto puente y nieve que rezuma. Entonces me enderecé rígida en la cama y casi aúllo, casi corro a despertar a mamá, a morderla para que se despertara. Nada más que por pensar. Todavía no es fácil decirlo. Nada más que por pensar que yo podría irme ahora mismo a Budapest, si realmente se me antojara. O a Jujuy, a Quetzaltenango. (Volví a buscar estos nombres páginas atrás). No valen, igual sería decir Tres Arroyos, Kobe, Florida al cuatrocientos. Sólo queda Budapest porque *allí* es el frío, allí me pegan y me ultrajan. Allí (lo he soñado, no es más que un sueño, pero cómo adhiere y se insinúa hacia la vigilia) hay alguien que se llama Rod -o Erod, o Rodo- y él me pega y yo lo amo, no sé si lo amo pero me dejo pegar, eso vuelve de día en día, entonces es seguro que lo amo.

Más tarde

Mentira. Soñé a Rod o lo hice con una imagen cualquiera de sueño, ya usada y a tiro. No hay Rod, a mí me han de castigar allá, pero quién sabe si es un hombre, una madre furiosa, una soledad.

Ir a buscarme. Decirle a Luis María: «Casémonos y me llevas a Budapest, a un puente donde hay nieve y alguien». Yo digo: ¿y si estoy? (Porque todo lo pienso con la secreta ventaja de no querer creerlo a fondo. ¿Y si estoy?). Bueno, si estoy... Pero solamente loca, solamente... ¡Qué luna de miel!

28 de enero

Pensé una cosa curiosa. Hace tres días que no me viene nada de la lejana. Tal vez ahora no le pegan, o no pudo conseguir abrigo. Mandarle un telegrama, unas medias... Pensé una cosa curiosa. Llegaba a la terrible ciudad y era de tarde, tarde verdosa y ácuea como no son nunca las tardes si no se las ayuda pensándolas. Por el lado de la Dobrina Stana, en la perspectiva Skorda, caballos erizados de estalagmitas y polizontes rígidos, hogazas humeantes y flecos de viento ensoberbeciendo las ventanas. Andar por la Dobrina con paso de turista, el mapa en el bolsillo de mi sastre azul (con ese frío y dejarme el abrigo en el Burglos), hasta una plaza contra el río, casi en encima del río tronante de hielos rotos y barcasas y algún martín pescador que allá se llamará sbunáia tjéno o algo peor.

Después de la plaza supuse que venía el puente. Lo pensé y no quise seguir. Era la tarde del concierto de Elsa Piaggio de Tarelli en el Odeón, me vestí sin ganas sospechando que después me esperaría el insomnio. Este pensar de noche, tan noche... Quién sabe si no me perdería. Una inventa nombres al viajar pensando, los recuerda en el momento: Dobrina Stana, sbunáia tjéno, Burglos. Pero no sé el nombre de la plaza, es como si de veras hubiera llegado a una plaza de Budapest y estuviera perdida por no saber su nombre; ahí donde un nombre es una plaza.

Ya voy, mamá. Llegaremos bien a tu Bach y a tu Brahms. Es un camino tan simple. Sin plaza, sin Burglos. Aquí nosotras, allá Elsa Piaggio. Qué triste haberme interrumpido, saber que estoy en una plaza (pero esto ya no es cierto, solamente lo pienso y eso es menos que nada). Y que al final de la plaza empieza el puente.

Noche

Empieza, sigue. Entre el final del concierto y el primer bis hallé su nombre y el camino. La plaza Vladas, el puente de los mercados. Por la plaza Vladas seguí hasta el nacimiento del puente, un poco andando y queriendo a veces quedarme en casas o vitrinas, en chicos abrigadísimos y fuentes con altos héroes de emblanquecidas pelerinas, Tadeo Alanko y Vladislav Néroy, bebedores de tokay y cimbalistas. Yo veía saludar a Elsa Piaggio entre un Chopin y otro Chopin, pobrecita, y de mi platea se salía abiertamente a la plaza, con la entrada del puente entre vastísimas columnas. Pero esto yo lo pensaba, ojo, lo mismo que *anagramar es la reina* y... en vez de Alina Reyes, o imaginarme a mamá en casa de los Suárez y no a mi lado. Es bueno no caer en la sonsera: eso es cosa mía, nada más que dárseme la gana, la real gana. Real porque Alina, vamos-No lo otro, no el sentirla tener frío o que la maltratan. Esto se me antoja y lo sigo por gusto, por saber adónde va, para enterarme si Luis María me lleva a Budapest, si nos casamos y le pido que me lleve a Budapest. Más fácil salir a buscar ese puente, salir en busca mía y encontrarme como ahora porque ya he andado la mitad del puente entre gritos y aplausos, entre «¡Álbeniz!» y más aplausos y «¡La polonesa!», como si esto tuviera sentido entre la nieve arriscada que me empuja con el viento por la

espalda, manos de toalla de esponja llevándome por la cintura hacia el medio del puente.

(Es más cómodo hablar en presente. Esto era a las ocho, cuando Elsa Piaggio tocaba el tercer bis, creo que Julián Aguirre o Carlos Guastavino, algo con pasto y pajaritos). Pero me he vuelto canalla con el tiempo, ya no le tengo respeto. Me acuerdo que un día pensé: «Allá me pegan, allá la nieve me entra por los zapatos y esto lo sé en el momento, cuando me está ocurriendo allá yo lo sé al mismo tiempo. ¿Pero por qué al mismo tiempo? A lo mejor me llega tarde, a lo mejor no ha ocurrido todavía. A lo mejor le pegarán dentro de catorce años, o ya es una cruz y una cifra en el cementerio de Santa Úrsula. Y me parecía bonito, posible, tan idiota. Porque detrás de eso una siempre cae en el tiempo parejo. Si ahora ella estuviera realmente entrando en el puente, sé que lo sentiría ya mismo y desde aquí. Me acuerdo que me paré a mirar el río que estaba sonando y chicoteando. (Esto yo lo pensaba). Valía asomarse al parapeto del puente y sentir en las orejas la rotura del hielo ahí abajo. Valía quedarse un poco por la vista, un poco por el miedo que me venía de adentro -o era el desabrigo, la nevisca deshecha y mi tapado en el hotel-. Y después que yo soy modesta, soy una chica sin humos, pero vengan a decirme de otra que le haya pasado lo mismo, que viaje a Hungría en pleno Odeón. Eso le da frío a cualquiera, che, aquí o en Francia.

Pero mamá me tironeaba la manga, ya casi no había gente en la platea. Escribo hasta ahí, sin ganas de seguir acordándome de lo que pensé. Me va a hacer mal si sigo acordándome. Pero es cierto, cierto; pensé una cosa curiosa.

30 de enero

Pobre Luis María, qué idiota casarse conmigo. No sabe lo que se echa encima. O debajo, como dice Nora que posa de emancipada intelectual.

31 de enero

Iremos allá. Estuvo tan de acuerdo que casi grito. Sentí miedo, me pareció que él entra demasiado fácilmente en este juego. Y no sabe nada, es como el peoncito de dama que remata la partida sin sospecharlo. Peoncito Luis María, al lado de su reina. De la reina y

7 de febrero

A curarse. No escribiré el final de lo que había pensado en el concierto. Anoche la sentí sufrir otra vez. Sé que allá me estarán pegando de nuevo. No puedo evitar saberlo, pero basta de crónica. Si me hubiese limitado a dejar constancia de eso por gusto, por desahogo... Era peor, un deseo de conocer al ir relejendo; de encontrar claves en cada palabra tirada al papel después de tantas noches. Como cuando pensé la plaza, el río roto y los ruidos, y después... Pero no lo escribo, no lo escribiré ya nunca.

Ir allá a convencerme de que la soltería me dañaba, nada más que eso, tener veintisiete años y sin hombre. Ahora estará bien mi cachorro, mi bobo, basta de pensar, a ser al fin y para bien.

Y sin embargo, ya que cerraré este diario, porque una o se casa o escribe un diario, las dos cosas no marchan juntas -Ya ahora no me gusta salirme de él sin decir esto con alegría de esperanza, con esperanza de alegría. Vamos allá pero no ha de ser como lo pensé la noche del concierto. (Lo escribo, y basta de diario para bien mío.) En el puente la hallaré y nos miraremos. La noche del concierto yo sentía en las orejas la rotura del hielo ahí abajo. Y será la victoria de la reina sobre esa adherencia maligna, esa

usurpación indebida y sorda. Se doblegará si realmente soy yo, se sumará a mi zona iluminada, más bella y cierta; con sólo ir a su lado y apoyarle una mano en el hombro.

*

Alina Reyes de Aráoz y su esposo llegaron a Budapest el 6 de abril y se alojaron en el Ritz. Eso era dos meses antes de su divorcio. En la tarde del segundo día Alina salió a conocer la ciudad y el deshielo. Como le gustaba caminar sola -era rápida y curiosa- anduvo por veinte lados buscando vagamente algo, pero sin proponérselo demasiado, dejando que el deseo escogiera y se expresara con bruscos arranques que la llevaban de una vidriera a otra, cambiando aceras y escaparates.

Llegó al puente y lo cruzó hasta el centro andando ahora con trabajo porque la nieve se oponía y del Danubio crece un viento de abajo, difícil, que engancha y hostiga. Sentía cómo la pollera se le pegaba a los muslos (no estaba bien abrigada) y de pronto un deseo de dar vuelta, de volverse a la ciudad conocida. En el centro del puente desolado la harapienta mujer de pelo negro y lacio esperaba con algo fijo y ávido en la cara sinuosa, en el pliegue de las manos un poco cerradas pero ya tendiéndose. Alina estuvo junto a ella repitiendo, ahora lo sabía, gestos y distancias como después de un ensayo general. Sin temor, liberándose al fin -lo creía con un salto terrible de júbilo y frío- estuvo junto a ella y alargó también las manos, negándose a pensar, y la mujer del puente se apretó contra su pecho y las dos se abrazaron rígidas y calladas en el puente, con el río trizado golpeando en los pilares.

A Alina le dolió el cierre de la cartera que la fuerza del abrazo le clavaba entre los senos con una laceración dulce, sostenible. Ceñía a la mujer delgadísima, sintiéndola entera y absoluta dentro de su abrazo, con un crecer de felicidad igual a un himno, a un soltarse de palomas, al río cantando. Cerró los ojos en la fusión total, rehuyendo las sensaciones de fuera, la luz crepuscular; repentinamente tan cansada, pero segura de su victoria, sin celebrarlo por tan suyo y por fin.

Le pareció que dulcemente una de las dos lloraba. Debía ser ella porque sintió mojadas las mejillas, y el pómulo mismo doliéndole como si tuviera allí un golpe. También el cuello, y de pronto los hombros, agobiados por fatigas incontables. Al abrir los ojos (tal vez gritaba ya) vio que se habían separado. Ahora sí gritó. De frío, porque la nieve le estaba entrando por los zapatos rotos, porque yéndose camino de la plaza iba Alina Reyes lindísima en su sastre gris, el pelo un poco suelto contra el viento, sin dar vuelta la cara y yéndose.

El relato fantástico

En el capítulo anterior, trabajamos con la tipología acerca de lo fantástico enunciada por Tzvetán Todorov para entender la presencia del **elemento sobrenatural como disparador** de lo "anormal" en muchas leyendas. Para el caso de los relatos de los siglos XIX y XX a los que denominamos "fantásticos", deberíamos ajustar la terminología guiándonos esta vez con el libro *Fantasy: The Literature of Subversion*, de la crítica inglesa Rosemary Jackson. La autora explica que la **literatura fantástica** implica apertura, movilidad y ruptura, ya que **disloca, desestabiliza y rechaza lo establecido**. Y sostiene que esta cosmovisión fantástica **no se sitúa ahora en una realidad sobrenatural sino en la entraña del propio hombre, en el interior de su mundo**.

En este cuadro podés leer las principales características del relato fantástico moderno, según Jackson.

"Yo vi siempre el mundo de una manera distinta, sentí siempre que, entre dos cosas que parecen perfectamente delimitadas y separadas, hay intersticios por los cuales, para mí al menos, pasaba, se colaba, un elemento, que no podía explicarse con leyes, que no podía explicarse con lógica, que no podía explicarse con la inteligencia razonante".

Cortázar, Julio.
"El sentimiento de lo fantástico".

Temas	Diferencia con lo maravilloso	La otredad como conflicto	Causas de la evolución del género
Pueden distinguirse dos clases de temáticas en la fantasía moderna: <ul style="list-style-type: none"> los relatos cuya fuente de alteridad (lo diferente, lo que desestabiliza) radica en el propio individuo —como en <i>Frankenstein</i>, de Mary Shelley, o en <i>El extraño caso del doctor Jekyll y Mr. Hyde</i>, de Robert Stevenson—, y los relatos en los que la alteridad viene propiciada por agentes externos al sujeto —como en <i>Drácula</i>, de Bram Stoker—. 	En lo fantástico, se recombina e invierte lo real, no se escapa de lo real, como sí ocurre en el caso de la literatura maravillosa. Esto ocurre porque lo central de lo fantástico es poner en duda todas las pautas culturales.	Al cuestionar y problematizar las formas de percibir la realidad, la literatura fantástica instauro la "otredad": desborda, altera, rompe los límites entre las diferentes áreas de la experiencia. Como consecuencia, surge otra realidad que no es la del sentido común, pero tampoco la sobrenatural. Se hace presente lo ausente, se habla lo indecible, se quiebran los marcos con los que "ordenamos" nuestra experiencia en el mundo para comprenderlo.	Jackson subraya la importancia del contexto social, ideológico e histórico en la evolución de lo fantástico, que nace como una reacción antirracionalista en el siglo XIX, como vimos en el capítulo anterior, y evoluciona, desde el XX, hacia el cuestionamiento radical y subversivo del orden de la cultura occidental. Ya no es una mera invasión de elementos entre lo real y lo irreal, sino un ataque directo a la base de los procesos de significar y comprender que nos provee nuestra cultura.



ACTIVIDADES

- ¿A cuál de las dos temáticas indicadas por Jackson pertenecen los relatos leídos? Justificá tu decisión.
- Discutan en grupos los siguientes interrogantes. ¿Qué representan sus casas en sus vidas? ¿Qué sentimientos o sensaciones podrían experimentar si alguien extraño ingresara en ellas sin aviso? ¿Qué sucedería si esa invasión no puede ser definida con claridad? ¿Cómo reaccionarían? Escriban un pequeño texto que exprese sus conclusiones.
- Explicá cómo aparecen cuestionadas o subvertidas las siguientes afirmaciones, compartidas por nuestra cultura, en "Axolotl". Justificá con citas textuales.
 - Somos seres con una identidad única, definida y permanente.
 - Los animales no poseen las mismas capacidades mentales que los humanos.

Los mecanismos de lo fantástico en Cortázar

Los cuentos fantásticos de Julio Cortázar cuestionan las categorías con las que comprendemos la realidad, tales como el tiempo, el espacio y la causalidad lógica. Por esta razón, puede afirmarse que presentan una visión **extrañada** del mundo. En los estudios literarios, se llama "extrañamiento" al fenómeno de volver extraños los objetos y la cotidianidad, cuya percepción tenemos automatizada. Lo fantástico, entonces, se convierte, más que en la aparición de una nueva realidad, en el **replanteo de los hechos y acciones cotidianas desde una nueva perspectiva** que permite no huir de lo real, sino percibirlo (y comprenderlo) de otra manera.

Para conseguir este efecto, Cortázar recurre muchas veces a **alterar** algunas de las conocidas **dualidades** con las que nos manejamos, por ejemplo, cuestionando los límites entre:

pasado/presente | acá/allá | yo/otro | sueño/vigilia | realidad/ficción

El siguiente cuadro muestra ejemplos de esas alteraciones:

Dualidad cuestionada	Cuentos
Lo familiar y lo extraño.	En "No se culpe a nadie", una situación tan cotidiana como la colocación de un pulóver se vuelve extraña y desencadena consecuencias peligrosas.
Pasado y presente.	En "La noche boca arriba", a través del dormir y la vigilia, se vinculan el México azteca y una ciudad contemporánea al lector.
Realidad y ficción.	En "Continuidad de los parques", los límites entre lo que el lector vive y la materia narrativa que está leyendo se vuelven difusos.
El yo y el otro.	La clásica temática del <i>doble</i> se hace presente en "Lejana", cuento en el que Alina Reyes y su doble, una mendiga en un puente helado de Budapest, se vinculan a través de las vívidas sensaciones que Alina vuelca en Buenos Aires en su diario.
Lo racional y lo irracional.	En "Carta a una señorita en París", la irrupción de lo ilógico se hace presente en un hombre que vomita conejos vivos que desordenan su mundo y lo conducen al suicidio.
Verdad y mentira.	En "La salud de los enfermos", para proteger a una madre del impacto que podría causar en su frágil salud una mala noticia, toda la familia sostiene una mentira, a punto tal de terminar tomándola como verdad.

Se ha dicho que Cortázar elaboró una "literatura de pasajes": los personajes de sus relatos van de un mundo a otro o de un tiempo a otro distinto y sus textos tematizan las consecuencias de ese **pasaje** entre espacios que la percepción habitual mantiene separados.

Otro recurso empleado por el autor es la **elipsis**, que consiste en omitir ciertos datos, lo cual conduce a infinidad de interpretaciones del relato. "Casa tomada" es el mejor modelo, ya que el narrador nunca nombra aquello que "toma" la casa, y esto permite diferentes lecturas.

ACTIVIDADES

1. Reponé lo que no cuenta "Casa tomada", imaginando quiénes ocupan la casa y reescribí el relato.
2. Relacioná el principio de visión extrañada del mundo y los cuentos leídos con la obra *La traición de las imágenes*. Esto no es una pipa, del pintor belga surrealista René Magritte. Respondé: ¿por qué podemos decir que esta obra y los cuentos de Cortázar proponen ver la realidad de otra manera?



La traición de las imágenes. Esto no es una pipa, de René Magritte (1929).

Hacia una definición del cuento



Cortázar desarrolló a lo largo de su vida, en distintas conferencias y ensayos, una práctica de crítica literaria y de reflexión sobre el rol de los escritores, el cuento como género, etcétera.

En "Algunos aspectos del cuento", conferencia dictada en La Habana en el año 1962, expuso parte de su poética cuentística:

"Tengo la certidumbre de que existen ciertas **constantes**, ciertos valores que se aplican a todos los cuentos, fantásticos o realistas, dramáticos o humorísticos. Y pienso que tal vez sea posible mostrar aquí esos **elementos invariables** que dan a un buen cuento su atmósfera peculiar y su calidad de obra de arte".

Interesado en caracterizar al cuento y explicar sus potencialidades, Cortázar lo compara con otras formas artísticas:

- con la **poesía**, su "hermana", porque comparten la **brevedad** y el poder de la **condensación**;
- con la **novela**, su "opuesto", dado que la novela desarrolla su acción en el tiempo, mientras que el cuento parte de la **noción de límite**, y
- con la **fotografía**, porque una foto, como un cuento, supone un **recorte**, un fragmento reducido del campo visual que sin embargo es capaz de abarcar mucho más.

También, y centrándose en el efecto que un cuento debe tener sobre su lector, compara la novela con una pelea de boxeo ganada por puntos y al cuento con una pelea en la que se vence por **knock-out**.

Los dos aspectos que considera necesarios para el **knock-out** narrativo son:

La **intensidad**, que consiste en la eliminación de todas las ideas o situaciones intermedias, de todos los rellenos o fases de transición que la novela permite e incluso exige.

La **tensión**, que es el procedimiento con el que el autor nos va acercando lentamente a lo contado y que hace que no podamos abandonar la lectura.

Para resumir, un buen cuento será, para Cortázar, una unidad cerrada en la que **todo resultará significativo**. A la vez, esa unidad cerrada se abrirá en una cadena impensada de interpretaciones más allá de lo que concretamente narra, de acuerdo con el horizonte de cada lector.

ACTIVIDADES

1. Escribe la lista de las características que debe tener un cuento de acuerdo con la concepción de Cortázar e intégralas en la redacción de una definición de "cuento" para incluir en un diccionario enciclopédico.
2. ¿Aparecen en los cuentos leídos los aspectos de "intensidad" y "tensión"? Justificá tu respuesta.
3. Lee el siguiente fragmento del artículo de Cortázar y explicá con tus palabras por qué es importante un buen tema en un cuento. Ejemplificá con los cuentos leídos.

Lo excepcional reside en una cualidad parecida a la del imán; un buen tema atrae todo un sistema de relaciones conexas, coagula en el autor, y más tarde en el lector, una inmensa cantidad de nociones, entrevisiones, sentimientos y hasta ideas que flotan virtualmente en su memoria o su sensibilidad; un buen tema es como un sol, un astro en torno al cual gira un sistema planetario del que muchas veces no se tenía conciencia hasta que el cuentista, astrónomo de palabras, nos revela su existencia.

Cortázar, Julio. "Aspectos del cuento", en *Obra crítica/2*, Alfaguara, 1994.



Unidad 3

EL GÉNERO DRAMÁTICO

Los Géneros Literarios

Las obras literarias presentan características formales muy diferentes. La clasificación actual establece también tres géneros: narrativo, lírico y dramático; cada uno de ellos presenta un discurso con características específicas.

El género narrativo se construye valiéndose de una voz, el narrador, que puede narrar en primera o en tercera persona. Pueden ser textos de carácter extenso, como la novela, o breve como el cuento. Este género se caracteriza por contar una historia, que sucedió en un espacio y un tiempo determinados, en la que participan personajes. Dado su carácter ficcional, estas historias pueden ser realistas, maravillosas, fantásticas o como el autor la imagine. Generalmente están escritas en prosa. Algunos géneros narrativos son: novela, cuento, mito, leyenda, fábula, parábola, etc.

El género lírico, llamado también poesía, se caracteriza por expresar emociones, sentimiento o sensaciones mediante un uso especial del lenguaje. Jugando con los sentidos y la musicalidad de las palabras, el lenguaje poético es el que más se diferencia del lenguaje cotidiano: se caracteriza por su forma particular de distribución en verso, según una cierta métrica y respetando (o no) una determinada rima, lo que le confiere la musicalidad propia del género. Además emplea recursos llamados *figuras retóricas*, como la metáfora, la metonimia, la aliteración, y otros. El significado de los poemas surge no tanto del significado de las palabras como de la red de relaciones y asociaciones que se forman entre ellas, y se construye en base a una voz que se llama *yo lírico* o *yo poético*.

El género dramático se caracteriza por ser un texto creado para la representación. En este tipo no existe ni una voz que narra ni un yo lírico, los personajes hablan entre sí; el discurso teatral se reconoce por la alternancia de voces. Existen acotaciones o aclaraciones escénicas, que son intervenciones del autor orientadas a los actores y el director para indicar el modo en que deben representarse las obras. Se puede dividir en tres subgéneros que se clasifican en función del argumento: la tragedia, la comedia y la tragicomedia.

- **La tragedia** se caracteriza porque los personajes viven hechos serios o situaciones difíciles, y generalmente incluye muerte y sufrimiento.
- **La comedia** presenta los hechos con un tono humorístico.
- **La tragicomedia** presenta hechos serios a través de la comedia.

GÉNERO DRAMÁTICO

BREVE HISTORIA DEL TEATRO

Los orígenes del teatro se encuentran en antiguos ritos prehistóricos. Ciertas ceremonias religiosas tenían ya desde sus inicios un componente de escenificación teatral. Por ejemplo, en los ritos de caza, el hombre primitivo imitaba a animales y combinaba el movimiento y la comunicación gestual con la música y la danza. También utilizaban máscaras que servían para expresar roles o estados de ánimo.

Entre los siglos VI y V a.C., en Grecia, nació el teatro entendido como «arte dramático». Desde un principio estuvo ligado tanto a fiestas religiosas en honor al dios Dionisio como a la formación de los ciudadanos. Era organizado por el Estado y tenía un componente educativo: la transmisión de valores.

En el siglo IV a.C., el filósofo Aristóteles aportaría un estudio riguroso sobre uno de los géneros dramáticos: la **tragedia**. Esta se caracterizaba por presentar personajes pertenecientes a la realeza y la aristocracia guerrera, con lenguaje elevado y conflictos con el destino. Tenía como finalidad lograr la purificación de las pasiones. En contrapartida, el otro género dramático, la **comedia**, era protagonizado

por personajes populares, cotidianos, quienes se enfrentaban a las dificultades de la vida desde sus propias debilidades y picardías.

En la Edad Media (hasta el siglo XV d.C.), el teatro profano se representaba en la calle, era lúdico y festivo; mientras que el teatro religioso tenía lugar en los atrios de las iglesias.

Más adelante, en el siglo XVI, el teatro renacentista pasó del teocentrismo al antropocentrismo, es decir, dejó de tener como centro a Dios para hablar del hombre y sus capacidades.

Llegado el siglo XIX, el teatro romántico se destacó por el sentimentalismo, el dramatismo, la predilección por temas oscuros y escabrosos, la exaltación de la naturaleza y del folklore popular, surgiendo así un nuevo género: el **melodrama**.

Más cerca de la actualidad, el teatro del siglo XX puso mayor énfasis en la dirección artística y en la escenografía, en el carácter visual del teatro y no sólo en el literario. Se avanzó en la técnica interpretativa, con mayor profundización psicológica en los personajes. Asimismo, reivindica el gesto, la acción y el movimiento en el intento de enfatizar esa experiencia plurisensorial en la que se convierte cada espectáculo teatral.

El género dramático tiene dos características principales que lo diferencian de los otros dos grandes géneros literarios. La primera, es que estos textos están escritos para ser representados sobre un escenario y frente a un público. Hablamos entonces de obra teatral, y en ella los personajes son encarnados por actores, quienes presentan la historia a la audiencia.

La segunda característica es que en ellos el mundo ficticio se presenta a través de los diálogos y las acciones directas de los personajes, a diferencia, por ejemplo, del género narrativo, en donde el narrador es quien relata los hechos. Dicho de otra manera, el desarrollo de la historia y la presentación de los acontecimientos directamente, es decir, a través de los diálogos o interacciones verbales entre los personajes. A cada una de las intervenciones de un personaje se le llama parlamento.



Al género dramático pertenecen todas aquellas obras escritas en diálogo. Son textos literarios que se caracterizan por el diálogo entre sus personajes y la ausencia de un narrador.

Entonces, antes de hablar de género dramático es necesario tener clara la diferencia que existe entre obra dramática y obra teatral.

- La obra dramática es sólo literatura, es decir, es una creación de lenguaje concebida por un autor llamado dramaturgo, quien inventa y desarrolla, a partir de un conflicto, una o más acciones en un espacio y tiempo determinado. La obra dramática es todo **aquel mundo creado por un autor y susceptible de ser representado escénicamente ante un público, por tanto, posee una virtualidad teatral, es decir, la posibilidad de ser representada**. El objetivo de su creación es su representación, aunque muchas de ellas no logran este propósito.
- La obra teatral es la concreción, o representación, de la obra dramática (mediante la puesta en escena se muestra de manera directa –audible y visible– el texto), para que los espectadores participen, se interesen y se conmuevan. En una representación teatral intervienen una serie de elementos que contribuyen a su realización, como actores, maquillaje, vestuario, iluminación, escenografía, música, ambientación e interpretación.

El lenguaje dramático

En el lenguaje dramático predomina la función apelativa, o conativa y tiene una estructura dialógica. El interlocutor se identifica mediante el uso de vocativos. El mundo se "representa" directamente ante el lector, a través de las diversas formas del discurso de los personajes: diálogo, monólogo, soliloquio y aparte:

- *El diálogo*: intercambio de mensajes entre dos o más personajes, alternando los papeles de emisor y receptor. Se presenta a través de los parlamentos de los personajes, o voces dramáticas. Ejemplo:
- *Monólogo*: Forma discursiva que permite al personaje, estando solo en el escenario, plantear dudas acerca de las decisiones o compromisos que va a tomar en su debate interno. Es la expresión de pensamientos y sentimientos sin esperar respuesta. Rememora acontecimientos y descubre el mundo interior del personaje. Ejemplo:
- *Soliloquio*: forma discursiva en la que el personaje habla en voz alta, estando solo, refiriéndose no a sí mismo, sino más bien al acontecer, con presencia de un auditorio no necesariamente identificable. Supone la presencia de un interlocutor. Ejemplo:
- *Aparte*: Forma discursiva en donde un personaje habla en voz alta, suponiendo que los otros personajes presentes en la escena, no lo escuchan, estableciendo, además, una cierta complicidad con otro personaje o con el público. Ejemplo:

El hablante dramático

El emisor ficticio de la obra dramática cumple una función semejante a la del narrador, entregando información y organizando el mundo dramático, pero desde una limitada perspectiva de conocimientos. A este emisor ficticio se le denomina hablante dramático, el cual se manifiesta mediante:

- *El lenguaje de las acotaciones:* Es la palabra del autor fuera del mundo de los personajes, en el texto se reconoce por estar escrita entre paréntesis, letra cursiva o negrita, el receptor de ellas suele ser el director que pondrá en escena la obra, aunque a veces está destinada al actor y hasta al lector, para que imagine mejor la acción.
- La organización de la multiplicidad de voces dramáticas (parlamentos de los personajes), que son en definitiva las que nos dan a conocer las acciones del mundo dramático.
- Toda la información escrita que estructura la obra (información estructurante), lo que permite saber sobre su división externa, los personajes que participan, entre otros.

Estructura del género dramático

Estructura interna de la obra dramática

El mundo dramático se construye a partir de un eje organizador capaz de lograr la virtud específica del género. ¿Qué elementos del drama tienen la posibilidad de llegar a ser el eje "hilador" del mundo? Desde luego, la acción y el conflicto constituyen los elementos centrales de la ordenación del mundo dramático.

La acción dramática

Es un esquema dinámico que se distiende a partir de una situación inicial conflictiva. Se presenta como una línea que se desplaza desde un punto inicial a un término, después de experimentar diversas tensiones y distensiones. La acción corresponde a un proceso de desarrollo del conflicto en términos de planteamiento, pugna de fuerzas y resultado o desenlace. La acción comienza con la exposición de una situación de equilibrio precario y de los elementos que atentan contra ese equilibrio. Progresiva presentando la pugna de fuerzas en conflicto, para terminar con una nueva situación de equilibrio o desenlace. Se distingue una acción ascendente, aquella parte que abarca desde el comienzo hasta el clímax, y otra descendente, aquella que se extiende entre el clímax y el fin.

Conceptos relacionados con la acción dramática

- *Intriga:* entramado de los incidentes, serie de conflictos u obstáculos que se producen en el desarrollo de la acción y que los protagonistas han de superar para el logro de sus objetivos. Por ejemplo, en *La vida es sueño*, hay dos intrigas paralelas que convergen al final:
- *Acontecimientos:* unidad mínima de la intriga. Suele incluir más de un incidente. (suceso, hecho).
- *Incidente:* unidad mínima de los acontecimientos.

El conflicto dramático

El conflicto se define como una tensión entre las fuerzas que se oponen; estas fuerzas son portadas por agentes y llevan a una crisis.

El conflicto no puede concebirse como antagonismo de fuerzas abstractas, tales como la virtud, el amor, los ideales, sino como antagonismo de elementos concretos. De tal modo, la situación original del conflicto y su desarrollo sólo puede provenir de los personajes.

El conflicto se configura una vez que el lector-espectador tiene conciencia de cuáles son las fuerzas en pugna y los objetivos que cada una persigue.

- La presentación del conflicto consta de cuatro fases: la entrega del protagonista, su propósito, la mostración del obstáculo (antagonista) y, por último, el encuentro de las dos fuerzas.

- El desarrollo del conflicto corresponde a la serie de esfuerzos que realizan ambas fuerzas para superar a la antagonista. El término de esta fase de desarrollo del conflicto y de la acción dramática, está marcada por el clímax o crisis máxima, el momento de mayor tensión en el choque de fuerzas.
- El desenlace dramático se manifiesta a partir del clímax hasta el término de la obra, y consiste básicamente en la eliminación del obstáculo o la desaparición o anulación de la energía del protagonista. La eliminación del obstáculo (triumfo del protagonista) o la anulación de su energía (triumfo del antagonista), es un proceso que puede realizarse de un modo abrupto o gradual.

Estructura externa de la obra dramática

Los elementos internos (acción y conflicto), se articulan u organizan formalmente a través de unidades claramente diferenciadas que constituyen la estructura externa de la obra dramática.

- **Acto:** Se define como cada una de las unidades mayores en que se divide la forma externa de un drama. La división en actos se relaciona con la disposición que se desea dar a la forma interior. La división en tres actos proviene de las partes que Aristóteles distingue en la tragedia: principio, medio y fin, y corresponden a la disposición de la forma interior en exposición, desarrollo y desenlace del conflicto dramático. La otra división tradicional del drama es en cinco actos, basada en la distinción de cinco partes inherentes a la acción dramática: exposición, intensificación, culminación, declinación y desenlace. Al pasar de un acto al otro, aumenta la tensión del conflicto. En lo formal, el cambio de acto está indicado por la subida y bajada del telón de boca, grueso cortinaje que separa el escenario del espectador.
- **Cuadro:** División de la obra dramática en su forma externa, más breve que el acto. Se relaciona con la ambientación física. Los cambios de la escenografía en la puesta en escena, indican los distintos cuadros.
- **Escena:** Fragmento del drama cuyo principio y fin están determinados por la entrada y salida de personajes. Cuando la escena coincide con la entrada y salida de personajes agentes en el conflicto, coincide también con unidades de la acción interna.

Los personajes dramáticos

Un drama bien logrado requiere tanto de una acción atrayente como de buenos personajes. Los personajes de una obra dramática viven constantemente una situación que los incita a actuar con urgencia, situación que se origina de las relaciones que cada personaje tiene con los demás. A este conjunto de relaciones tensionantes que mantienen entre sí los personajes y que los impulsa a actuar se le llama situación dramática. Cada situación dramática impulsa a los personajes a la acción.

El elemento fundamental de la situación dramática es el conflicto. El conflicto es representado de la siguiente forma: uno o más personajes quieren lograr algo y otro u otros personajes se oponen y tratan de impedirlo. En consecuencia, los personajes son los agentes de la acción, elementos fundamentales del mundo dramático.

Tipos de personajes según su rol

- **Protagonista:** es el centro de la acción, es el personaje principal. Encarna o representa a una de las fuerzas en conflicto dentro de la obra dramática. Alrededor de él se teje la historia. Es el que con mayor frecuencia aparece en la trama y sobre el cual recae el peso de la acción. Su tarea principal consiste en buscar la solución del conflicto para conseguir el objetivo o propósito que persigue con sus acciones. En síntesis, es el personaje más relevante de la obra dramática. Es el bueno de la historia dramatizada. El lector adhiere a su causa, simpatiza con ella.
- **Antagonista:** es considerado también un personaje relevante dentro de la obra dramática. Encarna o representa a la otra fuerza en pugna, que se opone a la fuerza dramática del protagonista, vale decir, es el personaje opositor, ya

que su propósito u objetivo fundamental es impedir que el protagonista llegue a concretar sus anhelos. Es considerado, por ende, el malo de la historia dramatizada. El lector no adhiere a su causa, no simpatiza con ella.

- **Secundario:** es aquel que no representa una de las fuerzas en conflicto, sino que se suma con su fuerza a la del protagonista o a la del antagonista, es decir, su accionar está dirigido a respaldar a una de las fuerzas en conflicto. Debido a lo anterior, su participación es importante para el desenlace de la obra, esto es, la desaparición o la derrota de una de las fuerzas en lucha.
- **Colectivo:** es aquél que no se singulariza, sino que se le considera representante o portador de las características de un determinado grupo. Pese a ser una sola persona, representa a muchas otras.
- **Alegórico:** es un personaje que encarna un solo defecto o virtud. Por el procedimiento de la alegoría, se logra transponer ideas o entes abstractos en personajes dramáticos que poseen entidad propia, que hablan y actúan por sí mismos. Por lo tanto, estamos hablando de un personaje simbólico al que se le otorgan las características de las abstracciones que representa.

Formas del género dramático

Formas dramáticas mayores

- **Tragedia:** Es una obra dramática donde figuran personajes ilustres, cuya finalidad es producir una catarsis, es decir, temor y conmiseración en el receptor (lector o espectador), y que termina necesariamente con un acontecimiento nefasto. Se caracteriza por tener como elemento básico a la acción, por sobre los caracteres: la situación crea el carácter. Al carácter "elevado" de los personajes se tiende en la actualidad a interpretarlo no ya en un sentido social –carácter "ilustre"–, sino existencial: su elevación proviene de la vivencia trágica misma y del modo de asumirla. La acción de la tragedia tiene como algo propio de ella el conducir de la dicha a la desdicha.
- **Comedia:** Género dramático que se caracteriza por presentar personajes "inferiores", portadores de una acción carente de elevación y con desenlace agradable. El mundo de la comedia es de estructura esquemática y sus personajes son "tipos", cuyos vicios y extravagancias son elevados al extremo. De allí surge lo cómico: una súbita mutación hacia otra área del ser, que provoca el alivio de una tensión. Se provoca así la risa, signo de liberación, de ruptura de los límites humanos. El espectador debe hacer caso omiso de la piedad, del temor, del respeto, para concentrarse en lo inesperado o en lo estúpido de una situación. Entonces la risa produce un tipo de catarsis.
- **Drama:** La palabra drama, proviene del griego que significa "hacer, actuar, ejecutar", de modo que lo importante es la acción, por eso se ha tomado como un concepto genérico que se aplica a cualquier obra dramática. A partir del siglo XVIII, se utiliza para designar un subgénero teatral en el que se produce la síntesis equilibrada de la comedia y la tragedia. A diferencia de la tragedia y de la comedia, el drama destaca por su verosimilitud.

El texto teatral

El dramaturgo escribe su obra para ser representada, convertida en espectáculo. En ella se pueden distinguir dos textos:

Texto primario: presenta el **parlamento o diálogo de los personajes**. Está encabezado con el nombre de cada uno y es el texto que escucha el público.

Texto secundario: **acotaciones escénicas o didascalias**. Son textos descriptivos que aparecen con otro tipo de letra y que dan indicaciones de decorado, iluminación, movimientos, gestos, vestuario y sonidos a los encargados de realizar el espectáculo.

El texto teatral tiene **trama conversacional**. El **diálogo teatral** (del griego, **dia**: dos; **logo**: hablar) es el intercambio verbal entre dos o más personajes y sirve para transmitir la acción. Para realizar con eficacia su finalidad dramática, el diálogo debe poseer las siguientes características: claridad, intención concreta (no se debe hablar porque sí, sino con una finalidad precisa).

El **diálogo directo puro** es la característica fundamental del lenguaje teatral: el nombre del que habla antecede invariablemente al diálogo. En la narración, el narrador **dice** que el personaje está triste o alegre y describe todo lo necesario. En el diálogo teatral, en cambio, el autor sólo señala que el **actor debe mostrarse** triste o alegre, o debe entrar o salir de escena a través de las **acotaciones**. Ej.:

Laura: (*Llorando.*) Es verdad, yo también me siento así y no sé qué hacer.

Además del **diálogo**, los personajes pueden actuar a través de **monólogos** y **apartes**.

El **monólogo** (del griego, **mono**: uno; **logo**: hablar) es un recurso teatral que sirve para que un personaje muestre sus estados de ánimo, sus conflictos interiores a través de reflexiones en voz alta sin que haya interlocutores. El **aparte** es lo que dice un personaje fingiendo que no es oído por los demás participantes de la escena.

Veamos un ejemplo de cada uno en una obra de teatro del siglo XVIII, *El sí de las niñas*, de Leandro Fernández de Moratín:

Monólogo:

DOÑA FRANCISCA. —Nadie aparece aún... (*Doña Francisca se acerca a la puerta del foro y vuelve*). ¡Qué impaciencia tengo! ... Y dice mi madre que soy una simple, que sólo pienso en jugar y reír; y que no sé lo que es amor... Sí, diecisiete años y no cumplidos; pero ya sé lo que es querer bien, y la inquietud y las lágrimas que cuesta.

Aparte:

DOÑA FRANCISCA. —Pero... Pues, ¿qué sabe usted?
DOÑA IRENE. —¿Me quieres engañar a mí, eh? ¡Ay, hija! He vivido mucho, y tengo yo mucha trastienda y mucha penetración para que tú me engañes.
DOÑA FRANCISCA. —(*Aparte*) ¡Perdida soy!

Uso de los signos de puntuación en el diálogo teatral

Los signos más comunes son:

Raya de diálogo: se usa para indicar que alguien comienza a hablar.

Signos de interrogación: para indicar las preguntas.

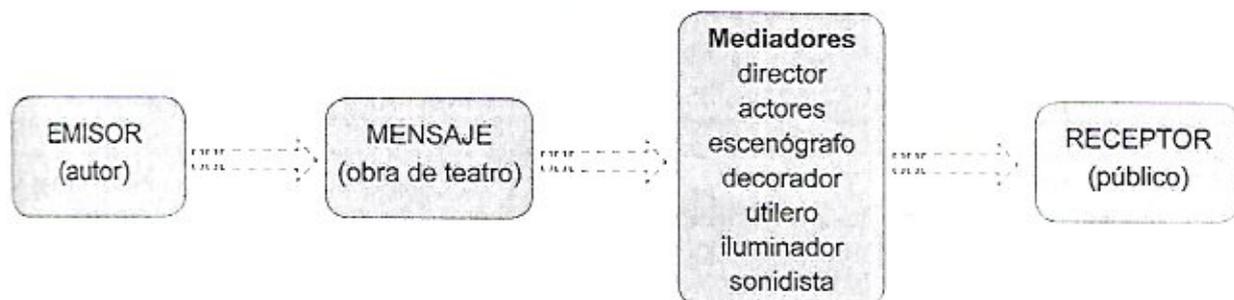
Signos de exclamación: indican estados de ánimo como alegría, enojo, sorpresa.

Paréntesis: encierran aclaraciones, explicaciones y, en las obras de teatro, las acotaciones o didascalias.

El teatro como comunicación

Cuando se lee una obra de teatro, el receptor entabla una relación directa con el mensaje. El esquema de la comunicación es el que ya estudiamos en el primer módulo. Pero la obra de teatro se escribe para ser representada; por eso, cuando asistimos a un espectáculo teatral, el mensaje no nos llega en forma directa sino mediatizada, es decir, a través de la interpretación de otros receptores: el director y los actores fundamentalmente.

Esquema de la comunicación teatral



La Isla Desierta

ACTO ÚNICO

PERSONAJES

EL JEFE

MANUEL

MARÍA

EMPLEADO 1º

EMPLEADO 2º

TENEDOR DE LIBROS

EMPLEADA 1ª

EMPLEADA 2ª

EMPLEADA 3ª

CIPRIANO (MULATO)

DIRECTOR

Oficina rectangular blanquísima, con ventanal a todo lo ancho del salón, enmarcando un cielo infinito caldeado en azul. Frente a las mesas escritorios, dispuestos en hilera como reclutas, trabajan, inclinados sobre las máquinas de escribir, los empleados. En el centro y en el fondo del salón, la mesa del Jefe, emboscado tras unas gafas negras y con el pelo cortado como la pelambre de un cepillo. Son las dos de la tarde, y una extrema luminosidad pesa sobre estos desdichados simultáneamente encorvados y recortados en el espacio por la desolada simetría de este salón de un décimo piso.

EL JEFE. — Otra equivocación, Manuel.

MANUEL. — ¿Señor?

EL JEFE. — Ha vuelto a equivocarse, Manuel.

MANUEL. — Lo siento, señor.

EL JEFE. — Yo también. (Alcanzándole la pianilla.) Cortíjala. (Un minuto de silencio.)

EL JEFE. — María.

MARÍA. — ¿Señor?

EL JEFE. — Ha vuelto a equivocarse, María.

MARÍA (acercándose al escritorio del Jefe). — Lo siento, señor.

EL JEFE. — También yo lo voy a sentir cuando tenga que hacerlos echar. Cortíjala.

(Nuevamente hay otro minuto de silencio. Durante este intervalo pasan chimeneas de buques y se oyen las pitadas de un remolcador y el bronco pito de un buque. Automáticamente todos los empleados enderezan las espaldas y se quedan mirando la ventana.)

EL JEFE. — ¡A ver si siguen equivocándose! (Pausa.)

EMPLEADO 1º (con un apagado grito de angustia). — ¡Oh! no; no es posible. (Todos se vuelven hacia él.)

- 1 ¿A qué género literario pertenece el texto *La isla desierta*?
- 2 Explica la estructura interna de la obra (acción, intriga, acontecimientos, incidentes, conflicto)
- 3 ¿Quiénes son los personajes? ¿Qué roles cumple cada uno (protagonista, antagonista, secundario, colectivo, etc.)?

TP
5

EL JEFE (*con venenosa suavidad*). — ¿Qué no es posible, señor?

MANUEL. — No es posible trabajar aquí.

EL JEFE. — ¿No es posible trabajar aquí? ¿Y por qué no es posible trabajar aquí? (*Con lentitud*.) ¿Hay pulgas en las sillas? ¿Cucarachas en la tinta?

MANUEL (*poniéndose de pie y gritando*). — ¿Cómo no equivocarse! ¿Es posible no equivocarse aquí? Contésteme, ¿Es posible trabajar sin equivocarse aquí?

EL JEFE. — No me falte, Manuel. Su antigüedad en la casa no lo autoriza a tanto. ¿Por qué se arrebató?

MANUEL. — Yo no me arrebató, señor. (*Señalando la ventana*.) Los culpables de que nos equivoquemos son esos malditos buques.

EL JEFE (*extrañado*). — ¿Los buques? *(Pausa)* ¿Qué tienen los buques?

MANUEL. — Sí, los buques. Los buques que entran y salen, chillándonos en las orejas, metiéndosenos por los ojos, pasándonos las chimeneas por las narices. (*Se deja caer en la silla*.) No puedo más.

TENEDOR DE LIBROS. — Don Manuel tiene razón. Cuando trabajábamos en el subsuelo no nos equivocábamos nunca.

MARIA. — Cierto; nunca nos sucedió esto.

EMPLEADA 1ª. — Hace siete años.

EMPLEADO 1º. — ¿Ya han pasado siete años?

EMPLEADO 2º. — Claro que han pasado.

TENEDOR DE LIBROS. — Yo creo, jefe, que estos buques, yendo y viniendo, son perjudiciales para la contabilidad.

EL JEFE. — ¿Lo creen?

MANUEL. — Todos lo creemos. ¿No es cierto que todos lo creemos?

MARIA. — Yo nunca he subido a un buque, pero lo creo.

TODOS. — Nosotros también lo creemos.

EMPLEADA 2ª. — Jefe, ¿ha subido a un buque alguna vez?

EL JEFE. — ¿Y para qué un jefe de oficina necesita subir a un buque?

MARIA. — ¿Se dan cuenta? Ninguno de los que trabajan aquí ha subido a un buque.

EMPLEADA 2ª. — Parece mentira que ninguno haya viajado.

EMPLEADO 2º. — ¿Y por qué no ha viajado usted?

EMPLEADA 2ª. — Esperaba a casarme...

TENEDOR DE LIBROS. — Lo que es a mí, ganas no me han faltado.

EMPLEADO 2º. — Y a mí. Viajando es como se disfruta.

EMPLEADA 3ª. — Vivimos entre estas cuatro paredes como en un calabozo.

MANUEL. — Cómo no equivocarnos. Estamos aquí suma que te suma, y por la ventana no hacen nada más que pasar barcos que van a otras tierras. (*Pausa*.) A otras tierras que no vimos nunca. Y que cuando fuimos jóvenes pensamos visitar.

EL JEFE (*irritado*). — ¡Basta! ¡Basta de charlar! ¡Trabajen!

MANUEL. — No puedo trabajar.

EL JEFE. — ¿No puede? ¿Y por qué no puede, don Manuel?

MANUEL. — No. No puedo. El puerto me produce melancolía.

EL JEFE. — Le produce melancolía. (*Sardónico*.) Así que le produce melancolía. (*Conteniendo su furor*.) Siga, siga su trabajo.

MANUEL. — No puedo.

EL JEFE. — Veremos lo que dice el director general. (*Salte violentamente*.)

MANUEL. — Cuarenta años de oficina. La juventud perdida.

MARIA. — ¡Cuarenta años! ¿Y ahora?...

MANUEL. — ¿Y quieren decirme ustedes para qué?

EMPLEADA 3ª. — Ahora lo van a echar...

MANUEL. — ¿Qué me importa! Cuarenta años de Debe y Haber. De Caja y Mayor. De Pérdidas y Ganancias.

EMPLEADA 2ª. — ¿Quiere una aspirina, don Manuel?

MANUEL. — Gracias, señorita. Esto no se arregla con aspirina. Cuando yo era joven creía que no podría soportar esta vida. Me llamaban las aventuras... los bosques. Me hubiera gustado ser guardabosque. O cuidar un faro...

TENEDOR DE LIBROS. — Y pensar que a todo se acostumbra uno.

MANUEL. — Hasta a esto...

TENEDOR DE LIBROS. — Sin embargo, hay que reconocer que estábamos mejor abajo. Lo malo es que en el subsuelo hay que trabajar con luz eléctrica.

MARIA. — ¿Y con qué va a trabajar uno si no?

EMPLEADO 1º. — Uno estaba allí tan tranquilo como en el fondo de una tumba.

TENEDOR DE LIBROS. — Cierto, se parece a una tumba. Yo muchas veces

me decía. "Si se apaga el sol, aquí no nos enteramos"...

MANUEL. — Y de pronto, sin decir agua va, nos sacan del sótano y nos meten aquí. En plena luz. ¿Para qué queremos tanta luz? ¿Podés decirme para qué queremos tanta luz?

TENEDOR DE LIBROS. — Francamente, yo no sé...

EMPLEADO 2ª. — E jefe tiene que usar lentes negros...

EMPLEADO 2ª. — Yo perdí la vista allá abajo...

EMPLEADO 1ª. — Sí, pero estábamos tan tranquilos como en el fondo del mar.

TENEDOR DE LIBROS. — De allí traje mi reumatismo.

(*Entra el ordenanza Cipriano, con un uniforme color de canela y un vaso de agua helada. Es mulato, simple y complicado, exquisito y brutal, y su voz por momentos persuasiva.*)

MULATO. — ¿Y el jefe?

EMPLEADO 2ª. — No está. ¿No ve que no está?

EMPLEADO 3ª. — Fue a la Dirección...

MULATO (*mirando por la ventana*). — ¡Hoy llegó el "Astoria"! Yo lo hacía en Montevideo.

EMPLEADO 2ª (*acercándose a la ventana*). — ¡Qué chimeneas grandes tiene!

MULATO. — Desplaza cuarenta y tres mil toneladas...

EMPLEADO 1ª. — Ya bajan los pasajeros...

MANUEL. — Y nosotros quisieramos subir.

MULATO. — Y pensar que yo he subido a casi todos los buques que dan vuelta por los puertos del mundo.

EMPLEADO 2ª. — Hablaron mucho los diarios...

MULATO. — Sé los pies que caían. En qué astilleros se construyeron. El día que los botaron. Yo, cuando menos, merecía ser ingeniero naval.

EMPLEADO 2ª. — Vos: ingeniero naval... No me hagás reír.

MULATO. — O capitán de fragata. He sido grumete, lavapiatos, marinero, cocinero de veleros, maquinista de bergantines, timonel de sampanes, contramaestre de paquebotes...

EMPLEADO 2ª. — ¿Por dónde viajaste? ¿Por la línea del Tigre o por la de Constitución?

MULATO (*sin mirar al que lo interrumpe*). — Desde los siete años que doy vueltas por el mundo, y juró que jamás en la vida me he visto

entre chusma tan insignificante como la que tengo que tratar a veces...

MARIA (*a Empleada 1ª*). — A buen entendedor...

MULATO. — Conozco el mar de las Indias. El Caribe, el Báltico... hasta el océano Ártico conozco. Las focas recostadas en los hielos, lo miran a uno como mujeres áburradas, sin moverse...

EMPLEADO 2ª. — ¡Che, debe hacer un fresco bárbaro por ahí!

EMPLEADA 2ª. — Cuento, Cipriano, cuento. No haga caso.

MULATO (*sin volverse*). — Aviada estaría la luna si tuviera que hacer caso de los perros que ladran. En un sampán me he recorrido el Ganges. Ya había que ver los cocodrilos que nos seguían...

MARIA. — No sea exagerado, Cipriano.

MULATO. — Se lo juro, señorita.

EMPLEADO 2ª. — Indudablemente, éste no pasó de San Fernando.

MULATO (*violento*). — A mí nadie me trata de mentiroso, ¿sabe? (*REC*)

(*Arrebatado, se quita la chaquetilla, y luego la camisa, que muestra una camiseta roja, que también se saca.*)

EMPLEADA 1ª. — ¿Qué hace, Cipriano?

EMPLEADA 2ª. — ¿Está loco?

EMPLEADA 3ª. — Cuidado, que puede venir el jefe.

MULATO. — Vean, vean estos tatuajes. Digan si éstos son tatuajes hechos, entre la línea del Tigre o Constitución. Vean...

EMPLEADA 2ª. — ¡Una mujer en cueros!

MULATO. — Este tatuaje me lo hicieron en Madagascar, con una espina de tiburón.

EMPLEADO 2ª. — ¡Qué mala espina!

MULATO. — Vean esta rosa que tengo sobre el ombligo. Observen qué delicadeza de pétalos. Un trabajo de indígenas australianos.

EMPLEADO 2ª. — ¿No será una calcomanía?

EMPLEADA 2ª. — ¡Qué va a ser calcomanía! Éste es un tatuaje de veras. MULATO. — Le aseguro, señorita, que si me viera sin pantalones se asombraría...

Todos. — ¡Oh... ah!...

MULATO (*enfático*). — Sin pantalones soy extraordinario.

EMPLEADA 1ª. — No se los pensará quitar, supongo.

MULATO. — ¿Por qué no?

- EMPLEADA 3ª. — No, no se los quite.
 MULATO. — No voy a quedar desnudo por eso. Y verán qué tatuajes tengo labrados en las piernas.
- EMPLEADA 1ª. — Es que si entra alguien.
 EMPLEADA 3ª. — Cerrando la puerta. (*Volvió a la puerta.*)
 MULATO (*quitándose los pantalones y quedando con un calcetínillo corto y rojo con lunares blancos*). — Miren estos dibujos. Son del más puro estilo malasio. ¿Qué les parece esta guarda de monos pelando bananas? (*Murmillos de "ca... ah..."*) Lo menos que merezco es ser capitán de una isla. (*Toma un pliego de papel madera y rasgándolo en tiras se lo coloca alrededor de la cintura.*) Así van vestidos los salvajes de las islas.
- EMPLEADA 1ª. — ¿A las mujeres también les hacen tatuajes...?
 MULATO. — Claro, ¡Y qué tatuajes! Como para resucitar a un muerto.
 EMPLEADA 2ª. — ¿Y es doloroso tatuarse?
 MULATO. — No mucho... Lo primero que hace el brujo tatuador es ponerlo a uno bajo un árbol...
 EMPLEADA 2ª. — Uy, qué miedo.
 MULATO. — Ningún miedo. El brujo acaricia la piel hasta dormirla. Y uno acaba por no sentir nada.
 EMPLEADO 1ª. — Claro...
 MULATO. — Siempre bajo los árboles hay hombres y mujeres haciéndose tatuaj. Y uno termina por no saber si es un hombre, un tigre, una nube o un dragón.
 Todos. — ¡Oh, quién lo iba a decir! ¡Si parece mentira! ~~Se~~
 MULATO (*fabricándose una corona con papel y poniéndosela*). — Los brujos llevan una corona así y nadie los mortifica.
 EMPLEADA 1ª. — Es notable.
 EMPLEADA 2ª. — Las cosas que se aprenden viajando...
 MULATO. — Allá no hay jueces, ni cobradores de impuestos, ni divorcios, ni guardianes de plaza. Cada hombre toma a la mujer que le gusta y cada mujer al hombre que le agrada. Todos viven desnudos entre las flores, con collares de rosas colgantes del cuello y los tobillos adornados de flores. Y se alimentan de ensaladas de magnolias y sopas de violetas.
 Todos. — ¡Eh, eh...
- EMPLEADA 2ª. — ¡Eh! ¡Cipriano, que no nacimos ayer!
 MULATO. — Juro que se alimentan de ensaladas de magnolias
 Todos. — No.
 MULATO. — Sí.
 EMPLEADO 2ª. — Mucho... mucho...
 MULATO. — Digo que sí. Y además los árboles están siempre cargados de toda clase de fruta.
 MANUEL. — No será como la que uno compra aquí, en la feria.
 MULATO. — Allá no. Cuelgan libremente de las ramas y quien quiere come, y quien no quiere, no come... y por la noche, entre los grandes árboles, se encienden fogatas y ocurre lo que es natural que ocurra entre hombres y mujeres.
- EMPLEADA 1ª. — ¡Qué países, qué países!
 MULATO. — Y digo que es muy saludable vivir así libremente. Al otro día la gente trabaja con más ánimo en los arrozales y si uno tiene sed (*toma el vaso de agua y bebe*) parte un coco y bebe su deliciosa agua fresca.
 MANUEL (*tirando violentamente un libro al suelo*). — ¡Basta!
 MULATO. — ¿Basta qué?
 MANUEL. — Basta de noria. Se acabó. Me voy.
 EMPLEADA 2ª. — ¿A dónde va, don Manuel?
 MANUEL. — A correr mundo. A vivir la vida. Basta de oficina. Basta de malacate. Basta de números. Basta de reloj. Basta de aguantario a este otro canalla. (*Señala la mesa del jefe.*) (*Pausa. Perplejidad.*)
 EMPLEADO 1ª. — ¿Quién es el otro?
 Todos. — ¿Quién es?
 MANUEL (*perplejo*). — El otro... el otro... el otro... soy yo.
 EMPLEADA 3ª. — ¡Usted, don Manuel!
 MANUEL. — Sí, yo; que desde hace veinte años le llevo los chismes al jefe. Mucho tiempo hacía que me amargaba este secreto. Pero trabajábamos en el subsuelo. Y en el subsuelo las cosas no se sienten.
 Todos. — ¡Oh!...
 EMPLEADO 1ª. — ¿Qué tiene que ver el subsuelo?
 MANUEL. — No sé. La vida no se siente. Uno es como una lombriz solitaria en un intestino de cemento. Pasan los días y no se sabe cuándo es de día, cuándo es de noche. Misterio. (*Con desespera-*

ción. Pero un día nos traen a este décimo piso. Y el cielo, las nubes, las chimeneas de los transatlánticos se nos entran en los ojos. Pero entonces, ¿existía el cielo? Pero entonces, ¿existían los buques? ¿Y las nubes existían? ¿Y uno, por qué no viajó? Por miedo. Por cobardía. Mírenme. Viejo. Achacoso. ¿Para qué sirven mis cuarenta años de contabilidad y de chismerío?

MULATO (enfático). — Ved cuán noble es su corazón. Ved cuán responsables son sus palabras. Ved cuán inocentes son sus intenciones. Ruborizaos, amanuenses. Llorad lágrimas de tinta. Todos vosotros os pudriréis como asquerosas ratas entre estos malditos libros. Un día os encontraréis con el sacerdote que vendrá a suministraros la extremaunción. Y mientras os unten con aceite la planta de los pies, os diréis: "¿Qué he hecho de mi vida? Consagrara a la tenebruría de libros". Bestias.

MANUEL. — Quiero vivir los pocos años que me quedan de vida en una isla desierta. Tener mi cabaña a la sombra de una palmera. No pensar en horarios.

EMPLEADO 1º. — Iremos juntos, don Manuel.

MARIA. — Yo iría, pero para cumplir este deseo tendría que cobrar los meses de sueldo que me acuerda la ley 11.729.

EMPLEADO 2º. — Para que nos amparase la ley 11.729, tendrían que echarnos.

MULATO. — Aprovechen ahora que son jóvenes. Piensen que cuando les estén untando con aceite la planta de los pies no podrán hacerlo.

MARIA. — La pena es que tendré que dejar a mi novio.

EMPLEADO 2º. — ¿Por qué no lo conserva en un tarro de pickles?

EMPLEADA 2ª. — Cállese, odioso.

MULATO. — Señores, procedamos con corrección. Cuando don Manuel declaró que él era el chismero, una nueva aurora pareció cernirse sobre la humanidad. Todos le miramos y nos dijimos: "He aquí un hombre honesto; he aquí un hombre probó; he aquí la estatua misma de la virtud cívica y ciudadana". (Grave.) Don Manuel. Usted ha dejado de ser don Manuel. Usted se ha convertido en Simbad el Marino.

EMPLEADA 3ª. — ¡Qué bonito!

MANUEL. — Ahora, lo que hay que buscar es la isla desierta.

TENEDOR DE LIBROS. — ¿Hay todavía islas desiertas?

MULATO. — Si las hay. Vaya si las hay. Grandes islas. Y con árboles de pan. Y con plátanos. Y con pájaros de colores. Y con sol desde la mañana a la noche.

EMPLEADO 2º. — ¿Y nosotros?...

MULATO. — ¿Cómo nosotros?

EMPLEADA 2ª. — ¿Claro? ¿Y a nosotros nos van a largar aquí?

MULATO. — Vengan ustedes también.

TODOS. — Eso... vamos todos.

MULATO. — Ah... y qué les diré de las playas de coral.

EMPLEADA 1ª. — Cuento. Cipriano, cuente.

MULATO. — Y los arroyuelos cantan entre las breñas. Y también hay negros. Negros que por la noche baten el tambor. Así.

(El Mulato toma la tapa de la máquina de escribir y comienza a bailar el tam tam ancestral al mismo tiempo que oscila sintiéndose sobre sí mismo. Sugestionados por el ritmo, van entrando todos en la danza.)

MULATO (a tiempo que bate el tambor). — Y también hay hermosas mujeres desnudas. Desnudas de los pies a la cabeza. Con collares de flores. Que se alimentan de ensaladas de magnolias. Y hermosos hombres desnudos. Que bailan bajo los árboles, como ahora nosotros bailamos aquí...

La hoja de la bananera

De verde ya se madura

Quien toma prenda de joven

Tiene la vida segura.

¿(La danza se ha ido generalizando a medida que habla el Mulato, y los viejos, los empleados y las empleadas giran en torno de la mesa, donde como un demonio gesticula, toca el tambor y habla el condenado negro.)

Y bailan, bailan, bajo los árboles cargados de frutas.

De aromas...

(Históricamente todos los hombres se van quitando los sacos, los chalecos, las corbatas; las muchachas se recogen las faldas y arrojan los zapatos. El Mulato bate frenéticamente la tapa de la máquina de escribir. Y cantan un ritmo de rumba.)

La hoja de la bananera...

EL JEFE (*entrando bruscamente con el Director, con voz de trueno*). —

¿Qué pasa aquí?

MARIA (*déspués de alguna vacilación*). — Señor... esta ventana maldita y el puerto... Y los buques... esos buques malditos...

EMPLEADA 2ª. — Y este negro.

DIRECTOR. — Oh... comprendo... comprendo... (*Al jefe.*) Despida a todo el personal. Haga poner vidrios opacos en la ventana.

SAVERIO EL CRUEL

Comedia dramática en tres actos

TELÓN