

EETP N° 602- GENERAL SAN MARTIN



5° AÑO "A"

PROFESORA PAOLA MÜLLER

2019

ALUMNO:.....

Martín Fierro

I

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.

Pido a los santos del cielo
que ayuden mi pensamiento:
les pido en este momento
que voy a cantar mi historia
me refresquen la memoria
y aclaren mi entendimiento.

Vengan santos milagrosos,
vengan todos en mi ayuda
que la lengua se me añuda
y se me turba la vista;
pido a mi Dios que me asista
en una ocasión tan ruda.

Yo he visto muchos cantores,
con famas bien otenidas
y que después de alquiridas
no las quieren sustentar,
parece que sin largar
se cansaron en partidas.

Mas ande otro criollo pasa
Martin Fierro ha de pasar;
nada lo hace recular
ni las fantasmas lo espantan,
y dende que todos cantan
yo también quiero cantar.

Cantando me he de morir,
cantando me han de enterrar
y cantando he de llegar
al pie del Eterno Padre;
dende el vientre de mi madre

vine a este mundo a cantar.
Que no se trabe mi lengua
ni me falte la palabra,
el cantar mi gloria labra
y poniéndome a cantar,
cantando me han de encontrar
aunque la tierra se abra.

Me siento en el plan de un bajo
a cantar un argumento;
como si soplara el viento
hago tiritar los pastos.
Con oros, copas y bastos
juega allí mi pensamiento.

Yo no soy cantor letrao
mas si me pongo a cantar
no tengo cuándo acabar
y me envejezco cantando:
las coplas me van brotando
como agua de manantial.

Con la guitarra en la mano
ni las moscas se me arriman,
naides me pone el pie encima,
y, cuando el pecho se entona,
hago gemir a la prima
y llorar a la bordona.

Yo soy toro en mi rodeo
y torazo en rodeo ajeno;
siempre me tuve por güeno
y si me quieren probar,
salgan otros a cantar
y veremos quién es menos.

No me hago al lao de la güeya
aunque vengan degollando;
con los blandos yo soy blando,
y soy duro con los duros,



y ninguno, en un apuro,
me ha visto andar tutubiendo.
En el peligro, ¡qué Cristos!
el corazón se me enancha,
pues toda la tierra es cancha,
y de esto naides se asombre;
el que se tiene por hombre
ande quiera hace pata ancha.

Soy gaucho, y entiendaló
como mi lengua lo esplica:
para mí la tierra es chica
y pudiera ser mayor;
ni la víbora me pica
ni quema mi frente el sol.

Nací como nace el peje
en el fondo de la mar,
naides me puede quitar
aquello que Dios me dio,
lo que al mundo truje yo
del mundo lo he de llevar.

Mi gloria es vivir tan libre
como el pájaro del cielo;
no hago nido en este suelo
ande hay tanto que sufrir;

y naides me ha de seguir
cuando yo remuento el vuelo.
Yo no tengo en el amor
quien me venga con querellas;
como esas aves tan bellas
que saltan de rama en rama,
yo hago en el trébol mi cama,
y me cubren las estrellas.

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 mal trato.

Y atiendan la relación
que hace un gaucho perseguido,
que padre y marido ha sido
empeñoso y diligente,
y sin embargo la gente
lo tiene por un bandido.

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.

Junta esperencia en la vida
hasta pa dar y prestar
quien la tiene que pasar
entre sufrimiento y llanto;
porque nada enseña tanto
como el sufrir y el llorar.

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 se prendía
hasta ponerse rechoncho,
mientras su china dormía
tapadita con su poncho.

Y apenas la madrugada
empezaba a 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 dende el palenque.

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

Y allí el gaucho inteligente,
en cuanto el potro enriendó,
los cueros le acomodó
y se le sentó en seguida,
que el hombre muestra en la vida
la astucia que Dios le dio.

Y en las playas corcoviando
pedazos se hacía el sotreta,
mientras él por las paletas
le jugaba las lloronas,
y al ruido de las caronas
salía haciendo gambetas.

¡Ah, tiempos!... ¡sí era un orgullo
ver jinetiar un paisano!
cuando era gaucho baquiano,
aunque el potro se boliese,
no había uno que no parase
con el cabresto 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 cair la noche
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



Un alto en la pulpería, de Prilidiano Pueyrredón (1863).

siempre alegre y bien montada
y dispuesta pa el trabajo...
pero hoy en día... ¡barajo!
no se la ve de aporriada.

El gaucho más infeliz
tenía tropilla de un pelo,
no le faltaba un consuelo
y andaba la gente lista...
tendiendo 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.

Aquello no era trabajo,
más 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.

Pues siempre la mamajuana
vivía bajo la carreta,
y aquel que no era chancleta,
en cuanto el goyete vía,
sin miedo se le prendía
como güérfano a la teta.

¡Y qué jugadas se armaban
cuando estábamos riunidos!
siempre íbamos prevenidos,
pues en tales ocasiones
a ayudarle a los pioneros
caiban muchos comedidos.

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.

Venía la carne con cuero,
la sabrosa carbonada,
mazamorra bien pisada,
los pasteles y el güen vino...
pero ha querido el destino
que todo aquello acabara.

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

Pues si usted pisa en su rancho
y si el alcalde lo sabe,
lo caza lo mesmo que ave
aunque su mujer aborte...
No hay tiempo que no se acabe
ni tiento que no se corte.

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 gaucho si los pelea.

Y el lomo le hinchan a golpes,
y le rompen la cabeza,
y luego con ligereza,
ansí lastimao y todo,
lo amarran codo con codo
y pa el cepo lo enderiezan.

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

Ansí empezaron mis males
lo mesmo que los de tantos;
si gustan... en otros cantos
les diré lo que he sufrido,

después que uno está perdido
no lo salvan ni los santos.

III

Tuve en mi pago en un tiempo
hijos, hacienda y mujer,
pero empecé a padecer,
me echaron a la frontera,
¡Y qué iba a hallar al volver!
tan sólo hallé la tapera.

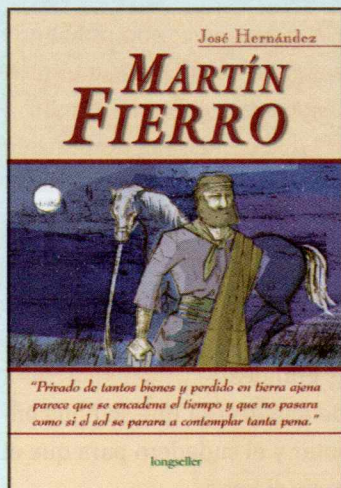
Sosegao vivía en mi rancho
como el pájaro en su nido,
allí mis hijos queridos
iban creciendo a mi lao...
sólo queda al desgraciao
lamentar el bien perdido.

Era, cuando había más gente,
Mi gala en las pulperías
ponerme medio caliente,
pues cuando puntiao me
encuentro
me salen coplas de adentro
como agua de la virtiente.

Cantando estaba una vez
en una gran diversión,
y aprovechó la ocasión
como quiso el Juez de Paz...
se presentó, y áhi nomás
hizo una arriada en montón.

Juyeron los más matreros
y lograron escapar,
yo no quise disparar,
soy manso, y no había porqué,
muy tranquilo me quedé
y así me dejé agarrar.

Allí un gringo con un órgano
y una mona que bailaba,
haciéndonos rair estaba,
cuanto le tocó el arreo,
¡tan grande el gringo y tan feo!
¡lo viera cómo lloraba!



Hasta un inglés sanjiador
que decía en la última guerra
que él era de Inca-la-perra
y que no quería servir,
tuvo también que juir
a guarecerse en la sierra.

Ni los mirones salvaron
de esa arriada de mi flor,
fue acoyarao el cantor
con el gringo de la mona,
a uno solo, por favor,
logró salvar la patrona.

Formaron un contingente
con los que en el baile arriaron,
con otros nos mesturaron,
que habían agarrao también,
las cosas que aquí se ven
ni los diablos las pensaron.

A mí el Juez me tomó entre ojos
en la última votación,
me le había hecho el remolón
y no me arrimé ese día;
y él dijo que yo servía
a los de la esposición.

Y así sufrí ese castigo
tal vez por culpas ajenas,
que sean malas o sean güenas
las listas, siempre me escondo,

yo soy un gaucho redondo
y esas cosas no me enllenan.

Al mandarnos nos hicieron
más promesas que a un altar,
el Juez nos jue a proclamar
y nos dijo muchas veces:
"Muchachos, a los seis meses
los van a ir a revelar".

Yo llevé un moro de número,
¡sobresaliente el matucho!
con él gané en Ayacucho
más plata que agua bendita,
siempre el gaucho necesita
un pingo pa fiarle un pucho.

Y cargué sin dar más güeltas
con las prendas que tenía:
jergas, ponchos, cuanto había
en casa, tuito lo alcé,
a mi china la dejé
medio desnuda ese día.

No me faltaba una guasca;
esa ocasión eché el resto,
bozal, maniador, cabresto,
lazo, bolas y manea...

¡El que hoy tan pobre me vea
tal vez no creerá todo esto!

Ansí en mi moro escarciando,
enderecé a la frontera.

¡Aparcero, si usted viera
lo que se llama cantón!...

Ni envidia tengo al ratón
en aquella ratonera.

De los pobres que allá había
a ninguno lo largaron,
los más viejos rezongaron,
pero a uno que se quejó
en seguida lo estaquiaron,
y la cosa se acabó.

En la lista de la tarde
el jefe nos cantó el punto
diciendo: "Quinientos juntos
llevará el que se resierte;
lo haremos pitar del juerte,
más bien dese por dijunto".

A naides le dieron armas,
pues toditas las que había
el Coronel las tenía,
sigún dijo esa ocasión,
pa repartirlas el día
en que hubiera una invasión.

Al principio nos dejaron
de haraganes criando sebo,
pero después... no me atrevo
a decir lo que pasaba...
¡barajo!... si nos trataban
como se trata a malevos.

Porque todo era jugarle
por los lomos con la espada,
y aunque usted no hiciera nada,
lo mesmito que en Palermo,
le daban cada cepiada
que lo dejaban enfermo.

¡Y qué indios, ni qué servicio,
si allí no había ni cuartel!
nos mandaba el coronel
a trabajar en sus chacras,
y dejábamos las vacas
que las llevara el infiel.

Yo primero sembré trigo
y después hice un corral,
corté adobe pa un tapial,
hice un quincho, corté paja...
¡La pucha que se trabaja
sin que le larguen un rial!

Y es lo peor de aquel enriedo
que si uno anda hinchando el lomo
se le apean como plomo...
¡Quién aguanta aquel infierno!

Si eso es servir al gobierno,
a mi no me gusta el cómo.
Más de un año nos tuvieron
en esos trabajos duros,
y los indios, le aseguro
dentaban cuando querían;
como no los perseguían,
siempre andaban sin apuro.
[...]

José Hernández, *Martín Fierro*, Longseller, 2009. (Fragmento.)

Glosario

vigüela: guitarra.

añudar: anudar.

partidas: recorridos cortos que hacen los caballos a modo de prueba antes de largar una carrera.

recular: retroceder, ceder, flaquear.

dende que: puesto que.

dende: desde.

plan de un bajo: zona llana de la pampa, sin yuyos y limpia.

letrao por letrado: persona sabia, instruida.

prima y bordona: se refiere a la primera y sexta cuerda de la guitarra.

tutubiendo por titubeando, dudando.

hacer pata ancha: enfrentar situaciones de peligro, no retroceder.

peje: pez.

ande: donde.

relación: puede referirse tanto a 'relato' como a cierta estrofa poética que se recitaba en medio de un baile criollo, en un momento en que la danza quedaba suspendida.

cuartiándolo: de cuartear. Coloquialmente: ayudar a una persona a salir de un problema.

liciones: lecciones.

rumbiaba por rumbeaba.

cimarrón: mate amargo.

apiarse por apearse: bajar de un sitio alto.

pellón: cuero curtido que se usa sobre la silla de montar.

pingos: caballos de muy buenas cualidades.

hacerse astillas: en sentido figurado: hacerse añicos.

bagual: caballo salvaje.

enriendar: poner las riendas al caballo.

corcoviando por corcoveando: saltando el caballo.

sotreta: caballo mañero e inmanejable.

paleta: omóplato.

lloronas: espuelas grandes.

carona: pedazo de tela gruesa que se pone entre la silla de montar y el sudadero para que el caballo no se lastime el lomo.

hacer gambetas: mover el caballo las patas delanteras en el aire.

baquiano por baqueano: experto, hábil.

boliase por bolearse: dicho de un potro: empinarse sobre las patas y caer de lomo.

cabresto: rienda del caballo.

fainas por faenas: trabajos, tareas.

barajo: eufemismo por *carajo*.

yerra: acción de marcar con hierro los ganados.

pialador: encargado de enlazar a los animales de a pie.

tironiador: encargado de enlazar, con habilidad y fuerza, a los animales.

sin yel por sin hiel: sin piedad.

junción por función: espectáculo.

chancleta: cobarde.

mazamorra: comida criolla hecha a base de maíz.

pago: lugar, pueblo en donde nació una persona o está arraigada.

tiento: tira de cuero que sirve para atar, hacer lazos, etcétera.

felpa: paliza.

cepo: instrumento de tortura con el que la víctima quedaba inmovilizada.

pericón: baile popular que se interrumpe para que los bailarines digan coplas.

pulpería: tienda donde se venden comestibles, bebidas y otras mercaderías.

puntiao: medio borracho.

arriada por arreada: acción y efecto de llevarse violentamente el ganado y, por extensión, a las personas.

matrero: rebelde, fugitivo.

Los años que siguieron a la declaración de la Independencia en la Argentina fueron muy agitados. Una vez eliminado el enemigo externo, surgieron dos grupos antagónicos que marcaron el rumbo político del país durante gran parte del siglo XIX: unitarios y federales. En tanto que los primeros buscaban que Buenos Aires manejara el poder principal, los federales sostenían que ese poder debía dividirse entre una autoridad central y el resto de las provincias. Sin embargo, el paso del tiempo hizo que esas primeras ideas fueran vaciándose de sentido y que la principal disputa girara en torno a quién habría de controlar

los enormes ingresos que generaba el puerto de Buenos Aires, lugar muy favorable para el tráfico legal (e ilegal) de mercancías.

Entre los federales, se destacó Juan Manuel de Rosas, un acaudalado estanciero que gobernó la provincia de Buenos Aires desde 1835 hasta 1852 y que impuso un régimen autoritario que perseguía a quienes acusaba de “salvajes unitarios”. Fue el entrerriano Justo José de Urquiza (al mando del llamado “Ejército Grande”) quien puso fin al rosismo cuando derrotó a las fuerzas federales en la batalla de Caseros, el 3 de febrero de 1852. Los problemas, sin embargo, no terminaron allí. En 1853 se promulgó una Constitución que Buenos Aires no firmó y así el territorio argentino quedó dividido en dos estados: la Confederación Argentina, liderada por Urquiza;

y Buenos Aires, liderada por Bartolomé Mitre. Recién en 1861 se logró la unificación nacional, luego de la batalla de Pavón, en la que las fuerzas lideradas por Mitre vencieron a las tropas de Urquiza. Mitre fue elegido presidente y, ya en funciones, procuró dotar al país de un poderoso ejército, para lo cual destinó grandes cantidades de dinero. Ese ejército tomó parte en la Guerra de la Triple Alianza (Argentina, Uruguay y Brasil contra Paraguay), un desparejo conflicto que se prolongó durante cinco años y que finalizaría en 1870, bajo la presidencia de Sarmiento. Al mismo tiempo, la frontera sur de Buenos Aires era asediada por malones indígenas, con lo cual resultaba necesaria una gran cantidad de soldados para actuar en los dos frentes. Se realizaron, entonces, levadas masivas y forzosas, y muchos hombres del campo fueron obligados a servir en las fronteras, generalmente en condiciones muy precarias. Los gauchos eran arrebatados de sus hogares por las fuerzas policiales y obligados a defender una bandera que no sentían como propia.

Después de Sarmiento, fue elegido presidente Nicolás Avellaneda, quien delegó en Julio Argentino Roca la organización de lo que se conoce con el nombre de “Conquista del Desierto”. El plan consistía en exterminar a los nativos de la Patagonia para evitar nuevos malones y, de paso, repartir entre unos pocos unos diez millones de hectáreas. Y todo esto, con un importante aporte de la mano de obra “gaucha”.

En 1879, Roca regresó triunfal de ese “desierto conquistado”. En el mismo año, fue publicada *La vuelta de Martín Fierro*. Y para ese mismo año, los gauchos ya habían sido diezmados, prácticamente, hasta su desaparición.



Facundo Quiroga, litografía de César Baclé (1831).

Las convenciones de la gauchesca

El género gauchesco presenta diversas convenciones, entre las que se destacan:

- la invocación religiosa, como aparece en el Canto I: “Pido a los Santos del Cielo/ que ayuden mi pensamiento”.
- la invención del “cantor gaucha” como narrador-personaje. Por ejemplo, también en el Canto I: “Cantando me he de morir,/ cantando me han de enterrar”.
- la tematización o autorreferencialidad del canto mismo. Por ejemplo, en el Canto I: “Yo he visto muchos cantores,/ con famas bien otenidas,/ y que después de alquiritas/ no las quieren sustentar,/ parece que sin largar/ se cansaron en partidas”.
- los recursos de la oralidad para mantener la atención del receptor. Por ejemplo, en el canto I: “Y atiendan la relación/ que hace un gaucha perseguido...”.

Una de las novedades que propuso el *Martín Fierro* es que el gaucha apareció como sujeto de la narración y no como objeto. Esta elección ideológica de Hernández fue intencional y aparece expresada en el prólogo cuando dice: “Quizá la empresa hubiera sido para mí más fácil y de mejor éxito, si solo me hubiera propuesto hacer reír a costa de su ignorancia, como se halla autorizado por el uso en este género de composiciones”.

El surgimiento de un nuevo lector

Según los datos históricos, la publicación de *El gaucha Martín Fierro* y *La Vuelta* fue un éxito editorial sin precedentes en el Río de la Plata del siglo XIX. A su vez, el alto número de ejemplares vendidos indica una cantidad mucho más grande de lectores, ya que en ese momento era habitual entre las poblaciones rurales la costumbre de lectura en voz alta. Esta alta difusión del poema, que resultó inesperada para la época, invitó a una reflexión más sociológica que literaria relacionada con las demandas de un nuevo tipo de lector.

Por primera vez se habían hecho evidentes y habían quedado plasmadas en una obra literaria las necesidades de un sector social, de escasa educación formal, que debido a su particular situación crítica dentro del panorama socioeconómico del país “requería interpretación de la realidad, análisis de su conflicto y destino, solidaridad con las dificultades que pasaba, tres demandas a las que tradicionalmente ha dado respuesta la literatura”, como ha señalado el crítico literario Ángel Rama.

Actividades

- ¿Qué es la poesía gauchesca?
- Enumeren y expliquen los elementos que justifican la inclusión del poema dentro del realismo social.
- ¿Cuáles fueron las funciones sociales, políticas y económicas del gaucha a lo largo de la historia argentina?
- Identifiquen en los cantos leídos un recurso de oralidad, transcríbanlo en la carpeta y analicen de qué manera involucra al lector.
- ¿Cómo fue recibido el poema en su época y cuáles fueron las razones de esa recepción?

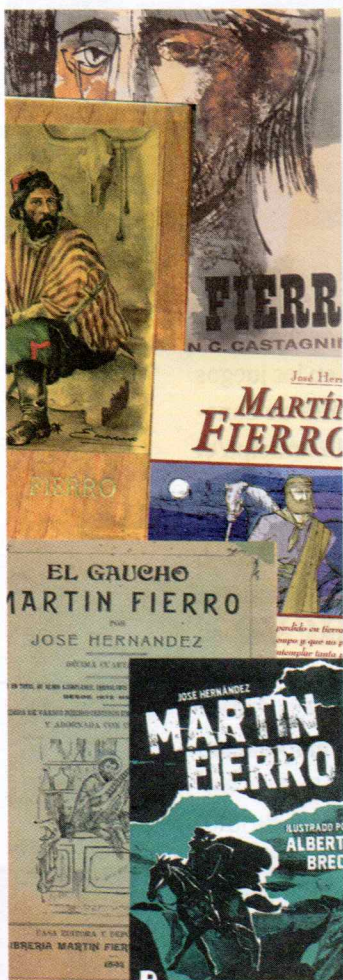
Martín Fierro: la ida y la vuelta

Originariamente el *Martín Fierro* se publicó en dos partes y en dos momentos diferentes: la primera, conocida como *La Ida*, apareció como folleto en 1872, con una carta-prólogo en la que Hernández explicaba a su editor el objetivo de ese texto: “Me he esforzado, sin presumir haberlo conseguido, en presentar un tipo que personificara el carácter de nuestros gauchos, concentrando el modo de ser, de sentir, de pensar y de expresarse, que les es peculiar; [...] en retratar, en fin, lo más fielmente que me fuera posible, con todas sus especialidades propias, ese tipo original de nuestras pampas, tan poco conocido por lo mismo que es difícil estudiarlo, tan erróneamente juzgado muchas veces y que, al paso que avanzan las

conquistas de la civilización, va perdiéndose casi por completo”. Esta primera parte es un extenso poema que consta de trece cantos en los que el narrador se presenta como un sujeto colectivo de enunciación que representa la voz de todos los gauchos con sus desgracias. En esta parte el gaucho recuerda la época en que era feliz, junto a su familia, con su trabajo y costumbres, hasta que es obligado a ir a la frontera, en donde queda sometido a los intereses y abusos del poder militar y económico de su época. El gaucho narra sus padecimientos en la frontera hasta que huye para volver a sus pagos y encontrar que ya no tiene ni familia ni casa, y decide convertirse en gaucho matrero; luego mata a un moreno y a otro gaucho, lo persigue la justicia, y en una ocasión se encuentra con una partida y en plena lucha con la policía uno de sus integrantes sale en su defensa. Desde ese momento surge otro personaje en el poema: el del amigo, Cruz, con quien deciden huir y refugiarse en el desierto, territorio indio.

La segunda parte, conocida como *La Vuelta*, apareció ya en 1879 después del éxito alcanzado por la primera y coincide, no casualmente, con el hecho de que José Hernández era diputado y un activo participante de la vida política del país. Esta vez el prólogo agrega nuevos objetivos ya no relacionados con la denuncia de la condición social del gaucho, sino vinculados a la intención política de que el gaucho se integre y se adapte a la vida institucional de la nación. Esta parte está compuesta de treinta y tres cantos, y en ella se cuentan los padecimientos que sufrieron Martín Fierro y su amigo Cruz en el territorio de los indios; la muerte de Cruz; el encuentro de Fierro con la cautiva y el enfrentamiento con el indio que la castigaba; su regreso al mundo

civilizado, y el reencuentro con sus hijos y las historias que ellos cuentan de sus vidas; el encuentro de Fierro con el hermano del Moreno que él había asesinado y la payada que tienen ambos; los consejos de Fierro a sus hijos y a Picardía, el hijo de Cruz; y la separación definitiva de los cuatro personajes.



El fin

Para el lingüista y crítico literario Tzvetan Todorov la obra literaria se genera “en un universo literario poblado de obras ya existentes y a él se integra”. Es el lector, entonces, el que rastrea, reconoce la presencia de esas otras obras del pasado y deconstruye esos discursos. El *Martín Fierro*, como toda obra literaria, tiene ecos de otras obras del pasado y vuelve a aparecer en obras posteriores.

Lean atentamente el siguiente cuento de Jorge Luis Borges:

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 aún quedaba mucha luz en el cielo. Con el brazo izquierdo tanteó, hasta 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 llegando 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 contaba. 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, apearse, 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 concluirla.

—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 del 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 este 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.

Glosario

contrapunto: desafío de dos o más poetas populares.

chambergó: sombrero.

vara: medida de longitud que representa valores que oscilan entre 768 y 912 mm.

acicate: punta aguda de la espuela.

0

1. Sitúen en tiempo y espacio la acción de este cuento.
2. ¿Quién es Recabarren? ¿Qué le pasó? ¿Interviene en la acción del relato? ¿Qué función cumple en este relato?
3. ¿Desde qué punto de vista se cuenta este relato? ¿Qué le aporta ese punto de vista a los hechos contados? Debatan entre ustedes qué matices le agrega este punto de vista a la construcción del relato.
4. ¿Quiénes son los personajes del cuento? ¿Los reconocen de otras obras literarias? ¿De cuál? Escriban sus nombres en la carpeta y consignen de qué obras los conocen.
5. Muchos críticos literarios señalan que Borges continúa la historia de un personaje literario, toma la temática gauchesca y la recrea. Identifiquen de qué manera lo hace, validando o descartando las diferentes posibilidades siguientes, y justifiquen con argumentos y citas textuales:

El cuento de Borges:

- le da un cierre a la historia del gaucho Martín Fierro.
- muestra la predominancia de la violencia sobre el canto.
- recrea el código de los hombres de campo.
- da cuenta de un lector que disfruta de encontrar simetrías y juegos de espejos dentro de un texto y entre varios textos.
- sugiere que en el momento de la muerte, propia o de otro, cada uno comprende cuál es su esencia, su auténtico ser y su verdadero destino.



El autor

Jorge Luis Borges nació en Buenos Aires, en 1899. Hijo de un culto matrimonio descendiente de ingleses, portugueses y criollos, vivió rodeado de bibliotecas en el barrio de Palermo. Fue un ávido lector desde niño. Cursó su bachillerato en Ginebra, Suiza, y volvió a Buenos Aires, donde escribiría una extensa obra. Escribió poesía, cuento y ensayo. Fue profesor de Literatura germánica en la Facultad de Filosofía y Letras. Escribió varios ensayos sobre *Martín Fierro* y la poesía gauchesca.

Algunos de sus libros de cuentos son: *Historia universal de la infamia* (1935), *Ficciones* (1944), *El Aleph* (1949), *El informe de Brodie* (1970), entre otros. En poesía, *Fervor de Buenos Aires* (1923), *El hacedor* (1960), *El otro, el mismo* (1964), *Elogio de la sombra* (1968), *El oro de los tigres* (1972), son solo algunos de sus libros.

Murió en Suiza, en 1986.

MARTÍN FIERRO-

LA IDA (primera parte)

http://biblio3.url.edu.gt/Libros/gua_mf.pdf

CUESTIONARIO DE LA IDA

- 1) El libro comienza con una invocación a los dioses.
 - 1.1. ¿En qué canto?
 - 1.2. ¿A quién invoca?
 - 1.3. ¿Que le pide?
- 2)
 - 2.1. ¿Cuál es la finalidad del relato?
 - 2.2. ¿En qué estrofa?
- 3)
 - 3.1. ¿Cuál es el oficio del gaucho? Descríbelo.
 - 3.2. ¿A qué se dedica el gaucho Martín Fierro al comienzo de la obra?
 - 3.3. ¿Cómo es su vida?
 - 3.4. ¿Cómo está constituida su familia?
- 4)
 - 4.1. ¿Cuál es la situación legal de Martín Fierro en el presente de su relato?
 - 4.2. ¿Por qué?
- 5)
 - 5.1. ¿Quién reclutó a Martín Fierro?
 - 5.2. ¿Para qué?
 - 5.3. ¿A quién reclutó también?
 - 5.4. ¿Para qué? de qué lo acusan?
- 6) ¿Cómo era la vida de los gauchos antes de ir a la frontera? Describe la vida social, política, familiar y laboral.
- 7) ¿Cómo eran las condiciones de vida antes de ir a la frontera? Justifica con citas las denuncias. Cantos IV, V y VI
- 8) ¿Quiénes representan la autoridad? Descríbelos.
- 9) ¿Qué opina de los inmigrantes? Ejemplifica.
- 10)
 - 10.1 ¿Por qué deserta del fortín?
 - 10.2 ¿Cómo encuentra su hogar al volver?
 - 10.3. ¿Qué delitos comete ?
 - 10.4 ¿En qué se transforma?
- 11) Martín Fierro es perseguido por una partida ¿Quién lo ayuda?
- 12) Cruz vivió feliz en una época. ¿Quién provocó su desdicha? ¿Por qué? Resumir su historia.
- 13)
 - 13.1 ¿Cómo describe al moreno?
 - 13.2 ¿Por qué se enfrenta con él? Resumir el episodio
 - 13.3. ¿Qué sentimientos muestra ante lo ocurrido?
- 14) ¿Quiénes son los narradores? Sintetiza brevemente cada uno.

LA VUELTA (segunda parte)

<http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/martin2.pdf>

LA VUELTA DE MARTÍN FIERRO.

- 1- ¿Cómo es la vida en las tolderías? ¿Qué le ocurre a Cruz?
- 2- ¿Por qué Martín Fierro regresa a la civilización? Analiza los distintos motivos ¿Con quiénes se encuentra al regresar? Sintetizar la historia de cada uno
- 3- ¿Qué personaje representa al antihéroe? ¿Por qué? Escribe un texto sintetizando su historia, incluye comparaciones con Martín Fierro.
- 4- ¿Qué consejos brinda Martín Fierro a sus hijos? ¿Es coherente la actitud frente al moreno con esos consejos? ¿Cómo cambia Martín Fierro a lo largo del poema, teniendo en cuenta su actitud frente a sus hijos y al moreno?
- 5- La literatura gauchesca se desarrolla dentro del movimiento romántico. Identifica en la obra las siguientes características:
 - 5.1.) el héroe romántico y rasgos que lo definen.
 - 5.2.) la naturaleza como refugio y protectora del héroe
 - 5.3.) la denuncia política.
 - 5.4.) la mujer ángel y la mujer demonio

Las diferencias entre La ida y La Vuelta.

CARACTERÍSTICAS	LA IDA	LA VUELTA
PERSONAJES	Martín Fierro-Cruz-Los Gauchos-Gringo- Negro-La familia de Martín Fierro- Los soldados-comandante- autoridades de la frontera	Martín Fierro- Cruz- Los indios-Cacique. La cautiva- Los hijos de Martín Fierro-Picardía-Vizcacha Hermano del Moreno.
NARRADORES	Martín Fierro Cruz Narrador Omnisciente	Martín Fierro 1 al 11- 32 y 33 Narrador Omnisciente 20-29 y 31 Hijo mayor 12 Hijo menor 13 al 19 El hno. Del moreno 30 Picardía 21 al 28
OBJETIVO	Carácter militante Denuncia las consecuencias del proyecto de Sarmiento.	Propósito didáctico destinado a educar al gaucho para su integración a la vida social
EXTENSIÓN	XIII	XXXIII

<i>ACTITUD FRENTE AL MORENO Causas de su muerte Participación en la pelea</i>	discrimina y mata provoca la pelea	no discrimina, no mata, no acepta el duelo del hermano del moreno. no participa de la pelea.
---	---------------------------------------	--



VIOLA ACHERONTIA

LO QUE DESEABA aquel extraño jardinero era crear la flor de la muerte. Sus tentativas remontaban a diez años, con éxito negativo, siempre, porque considerando al vegetal sin alma, ateniéndose exclusivamente a la plástica. Injertos, combinaciones, todo había ensayado. La producción de la rosa negra ocupó un tiempo; pero nada sacó de sus investigaciones. Después interesáronlo las pasionarias y los tulipanes, con el único resultado de dos o tres ejemplares monstruosos, hasta que Bernardin de Saint-Pierre lo puso en el buen camino, enseñándole cómo puede haber analogías entre la flor y la mujer encinta, supuestas ambas capaces de recibir por “antojo” imágenes de los objetos deseados.

Aceptar este audaz postulado equivalía a suponer en la planta un coeficiente mental suficientemente elevado para recibir, concretar y conservar una impresión; en una palabra, para sugestionarse con intensidad parecida a la de un organismo inferior. Esto era, precisamente, lo que había llegado a comprobar nuestro jardinero.

Según él, la marcha de los vástagos en las enredaderas obedecía a una deliberación seguida por resoluciones que daban origen a una serie de tanteos. De aquí las curvas y acodamientos, caprichosos al parecer, las diversas orientaciones y adaptaciones a diferentes planos, que ejecutan las guías, los gajos, las raíces. Un sencillo sistema nervioso presidía esas oscuras funciones. Había también en cada planta su bulbo cerebral y su corazón rudimentario, situados respectivamente en el cuello de la raíz y en el tronco. La semilla, es decir, el ser resumido para la procreación, lo dejaba ver con toda claridad. El embrión de una nuez tiene la misma forma del corazón, siendo asaz parecida al cerebro la de los cotiledones. Las dos hojas rudimentarias que salen de dicho embrión recuerdan con bastante claridad dos ramas bronquiales cuyo oficio desempeñan en la germinación.

Las analogías morfológicas suponen casi siempre otras de fondo; y por esto la sugestión ejerce una influencia más vasta de lo que se cree sobre la forma de los seres. Algunos clarovidentes de la historia natural, como Michelet y Fries, presintieron esta verdad, que la experiencia va confirmando. El mundo de los insectos pruébalo enteramente. Los pájaros ostentan colores más brillantes en los países cuyo cielo es siempre puro (Gould). Los gatos blancos y de ojos azules son comúnmente sordos (Darwin). Hay peces que llevan fotografiadas en la gelatina de su dorso las olas del mar (Strindberg). El girasol mira constantemente al astro del día, y reproduce con fidelidad su núcleo, sus rayos y sus manchas (Saint-Pierre).

He aquí un punto de partida. Bacon en su *Novum Organum* establece que el canelero y otros odoríferos colocados cerca de lugares fétidos retienen obstinadamente el aroma, rehusando su emisión; para impedir que se mezcle con las exhalaciones graves...

Lo que ensayaba el extraordinario jardinero con quien iba a verme era una sugestión sobre las violetas. Habíalas encontrado singularmente nerviosas, lo cual demuestra, agregaba, la afección y el horror siempre exagerados que les profesan las histéricas, y quería llegar a hacerlas emitir un tósigo mortal sin olor alguno: una ponzoña fulminante e imperceptible. Qué se proponía con ello, si no era puramente una extravagancia, permaneció siempre misterioso para mí.

Encontré un anciano de porte sencillo, que me recibió con cortesía casi humilde. Estaba enterado de mis pretensiones, por lo cual entablamos acto continuo la conversación sobre el tema que nos acercaba.

Quería sus flores como un padre, manifestando fanática adoración por ellas. Las hipótesis y datos consignados más arriba fueron la introducción de nuestro diálogo; y como el hombre hallara en mí un conocedor, se encontró más a sus anchas.

Después de haberme expuesto sus teorías con rara precisión, me invitó a conocer sus violetas.

–He procurado –decía mientras íbamos– llevarlas a la producción del veneno que deben exhalar, por una evolución de su propia naturaleza; y aunque el resultado ha sido otro, comporta una verdadera maravilla; sin contar con que no desespero de obtener la exhalación mortífera. Pero ya hemos llegado; véalas usted.

Estaban al extremo del jardín, en una especie de plazoleta rodeada de plantas extrañas. Entre las hojas habituales, sobresalían sus corolas, que al pronto tomé por pensamientos, pues eran negras.

–¡Violetas negras! –exclamé.

–Sí, pues; había que empezar por el color, para que la idea fúnebre grabara mejor en ellas. El negro es, salvo alguna fantasía china, el color natural del luto, puesto que lo es de la noche, vale decir, de la tristeza, de la disminución vital y del sueño, hermano de la muerte. Además, estas flores no tienen perfume, conforme a mi propósito, y éste es otro resultado producido por un efecto de correlación. El color negro parece ser, en efecto, adverso al perfume; y así tiene usted que sobre mil ciento noventa y tres especies de flores blancas, hay ciento setenta y cinco perfumadas y doce fétidas; mientras que sobre dieciocho especies de flores negras, hay diecisiete inodoras y una fétida. Pero esto no es lo interesante del asunto. Lo maravilloso está en otro detalle, que requiere, desgraciadamente, una larga explicación...

–No tema usted –respondí–; mis deseos de aprender son todavía mayores que mi curiosidad.

–Oiga usted, entonces, cómo he procedido.

Primeramente debí proporcionar a mis flores un medio favorable para el desarrollo de la idea fúnebre; luego, sugerirles esta idea por medio de una sucesión de fenómenos; después, poner su sistema nervioso en estado de recibir la imagen y fijarla; por último, llegar a la producción del veneno, combinando en su ambiente y en su savia diversos tósigos vegetales. La herencia se encargaría del resto.

Las violetas que usted ve pertenecen a una familia cultivada bajo ese régimen durante diez años. Algunos cruzamientos, indispensables para prevenir la degeneración, han debido retardar un tanto el éxito final de mi tentativa. Y digo éxito final, porque conseguir la violeta negra e inodora es ya un resultado.

Sin embargo, ello no es difícil; redúcese a una serie de manipulaciones en las que entra por base el carbono con el objeto de obtener una variedad de añilina. Suprimo el detalle de las investigaciones a que debí entregarme sobre las toluidinas y los xilenos, cuyas enormes series me llevarían muy lejos, vendiendo por otra parte mi secreto. Puedo darle, no obstante, un indicio: el origen de los colores que llamamos añilinas es una combinación de hidrógeno y carbono; el trabajo químico posterior se reduce a fijar oxígeno y nitrógeno, produciendo los álcalis artificiales cuyo tipo es la añilina, y obteniendo derivados después. Algo semejante he hecho yo. Usted sabe que la clorofila es muy sensible, y a esto se debe más de un resultado sorprendente. Exponiendo matas de hiedra a la luz solar, en un sitio donde ésta entraba por aberturas romboidales solamente, he llegado a alterar la forma de su hoja, tan persistente, sin embargo, que es el tipo geométrico de la curva cisoides; y luego, es fácil observar que las hierbas rastreras de un bosque se desarrollan imitando los arabescos de la luz a través del ramaje...

Llegamos ahora al procedimiento capital. La sugestión que ensayo sobre mis flores es muy difícil de efectuar, pues las plantas tienen su cerebro debajo de tierra: son seres inversos. Por esto me he fijado más en la influencia del medio como elemento fundamental. Obtenido el color negro de las violetas, estaba conseguida la primera nota fúnebre. Planté luego en torno los vegetales que usted ve: estramonio, jazmín y belladona. Mis violetas quedaban, así, sometidas a influencias química y fisiológicamente fúnebres. La solanina es, en efecto, un veneno narcótico; así como la daturina contiene hiosciamina y Atropina, dos alcaloides dilatadores de la pupila que producen la megalopsia, o sea, el agrandamiento de los objetos. Tenía, pues, los elementos del sueño y de la alucinación, es decir, dos productores de pesadillas; de modo que a los efectos específicos del color negro, del sueño y de las alucinaciones, se unía el miedo. Debo añadirle que para redoblar las impresiones alucinantes, planté además beleño, cuyo veneno radical es precisamente la hiosciamina.

– ¿Y de qué sirve, puesto que la flor no tiene ojos? –pregunté.

–Ah, señor; no se ve únicamente con los ojos –replicó el anciano–. Los sonámbulos ven con los dedos de la mano y con la planta de los pies. No olvide usted que aquí se trata de una sugestión.

Mis labios rebosaban de objeciones; pero callé, por ver hasta dónde iba a llevarnos el desarrollo de tan singular teoría.

–La solanina y la daturina –prosiguió mi interlocutor– se aproximan mucho a los venenos cadavéricos (ptomainas y leucomainas) que exhalan olores de jazmín y de rosa. Si la belladona y el estramonio me dan aquellos cuerpos, el olor está suministrado por el jazminero y por ese rosal cuyo perfume aumento, conforme a una observación de de Candolle, sembrando cebollas en sus cercanías. El cultivo de las rosas está ahora muy adelantado, pues los injertos han hecho prodigios; en tiempo de Shakespeare se injertó recién las primeras rosas en Inglaterra...

Aquel recuerdo, que tendía a halagar visiblemente mis inclinaciones literarias, me conmovió.

–Permítame –dije– que admire de paso su memoria verdaderamente juvenil.

–Para extremar aun la influencia sobre mis flores –continuó él sonriendo vagamente–, he mezclado a los narcóticos plantas cadavéricas. Algunos arum y orchis, una stapelia aquí y allá, pues sus olores y colores recuerdan los de la carne corrompida. Las violetas sobreexcitadas por su excitación amorosa natural, dado que la flor es un órgano de reproducción, aspiran el perfume de los venenos cadavéricos añadido al olor del cadáver mismo; sufren la influencia soporífica de los narcóticos que las predisponen a la hipnosis, y la megalopsia alucinante de los venenos dilatadores de la pupila. La sugestión fúnebre comienza así a efectuarse con toda intensidad; pero todavía aumento la sensibilidad anormal en que la flor se encuentra por la inmediación de esas potencias vegetales, aproximándole de tiempo en tiempo una mata de valeriana y de espuelas de caballero, cuyo cianuro la irrita notablemente. El etileno de la rosa colabora también en este sentido. Llegamos ahora al punto culminante del experimento, pero antes deseo hacerle esta advertencia: el ¡ay! humano es un grito de la naturaleza.

Al oír este brusco aparte, la locura de mi personaje se me presentó evidente; pero él, sin darme tiempo a pensarlo bien siquiera, prosiguió:

–El ¡ay! es, en efecto, una interjección de todos los tiempos. Pero lo curioso es que entre los animales sucede también así. Desde el perro, un vertebrado superior, hasta la esfinge calavera, una mariposa, el ¡ay! es una manifestación de dolor y de miedo. Precisamente el extraño insecto que acabo de nombrar, y cuyo nombre proviene de que lleva dibujada una calavera en el coselete, recuerda bien la fauna lúgubre en la cual el ¡ay! es común. Fuera inútil recordar a los búhos; pero sí debe mencionarse a ese extraviado de las selvas primitivas, el perezoso, que parece llevar el dolor de su decadencia en el ¡ay! específico al cual debe uno de sus nombres...

Y bien; exasperado por mis diez años de esfuerzos, decidí realizar ante las flores escenas crueles que las impresionaran más aun, sin éxito también; hasta que un día...

...Pero aproxímese, juzgue por usted mismo.

Su cara tocaba las negras flores, y casi obligado hice lo propio. Entonces –cosa inaudita– me pareció percibir débiles quejidos. Pronto hube de convencerme. Aquellas flores se quejaban, en efecto, y de sus corolas oscuras surgía una pululación de pequeños ayes muy semejantes a los de un niño. La sugestión habíase operado en forma completamente imprevista, y aquellas flores, durante toda su breve existencia, no hacían sino llorar.

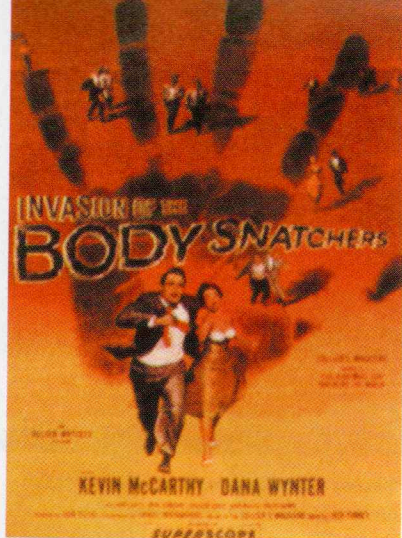
Mi estupefacción había llegado al colmo, cuando de repente una idea terrible me asaltó. Recordé que, al decir de la hechicería, la mandrágora llora también cuando se la ha regado con la sangre de un niño y con una sospecha que me hizo palidecer horriblemente, me incorporé.

–Como las mandrágoras –dije.

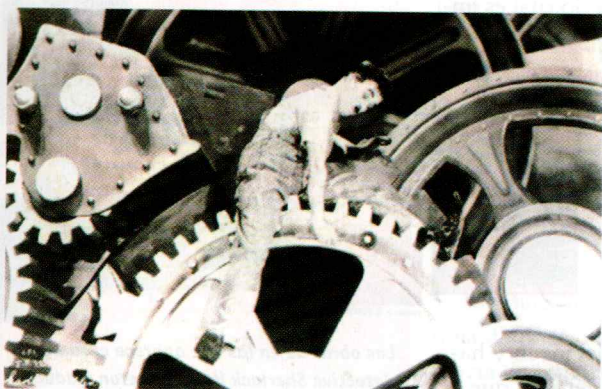
–Como las mandrágoras –repitió él, palideciendo aun más que yo. Y nunca hemos vuelto a vernos. Pero mi convicción de ahora es que se trata de un verdadero bandido, de un perfecto hechicero de otros tiempos, con sus venenos y sus flores de crimen. ¿Llegará a producir la violeta mortífera que se propone? ¿Debo entregar su nombre maldito a la publicidad...?

“VIOLA ACHERONTIA”, Leopoldo Lugones.

- 1- Para construir el verosímil propio de la ciencia ficción, Lugones recurre a un vocabulario científico y a tipos textuales del discurso de la ciencia ficción como la explicación, la descripción científica y la reformulación de postulados.
 - 1.1. Señala en el texto que pertenezcan al campo semántico de la ciencia.
 - 1.2. Busca ejemplos de los distintos tipos textuales mencionados.
- 2- Rastrea en el cuento fragmentos en los que el narrador presente reflexiones propias o preguntas hechas a sí mismo. ¿Qué función crees que cumple en el texto este recurso?
- 3- Responde:
 - 3.1. ¿Consideras que el jardinero es movido por una búsqueda de trascendencia?
 - 3.2. ¿Por qué al final del relato, el narrador lo considera un “bandido, hechicero”, cuyo nombre es maldito?
 - 3.3. ¿Por qué consideras que el narrador decide no volver a ver nunca más al jardinero luego de que este le hubiera mostrado su invención?
- 4- Lee las descripciones de cada personaje y luego responde.
 - 4.1. ¿Cómo construye el narrador al personaje del jardinero?
 - 4.2. ¿Qué adjetivos lo caracterizan como alguien bondadoso?
 - 4.3. ¿Qué adjetivos lo caracterizan como alguien extraño y finalmente maligno?
- 5- Marcar en el cuento el fragmento que describe el espacio en el que transcurre la acción.
- 6- Identifica el narrador y señala el fragmento en el que aparece por primera vez. Luego, reconoce qué otras voces aparecen. ¿Cómo son introducidas?
- 7- Los sucesivos pasos del experimento producen curiosidad, inquietud, y finalmente horror. ¿Cómo logra Lugones ese efecto? Detalla el experimento.
- 8- Localiza en el texto ejemplos en los que el jardinero compara las flores y los seres humanos, especialmente las mujeres.



El film *La invasión de los ladrones de cuerpos* (1956) presenta la historia de un pueblo invadido por extraterrestres que se poseionan de los cuerpos humanos.



El film *Tiempo modernos* (1936) protagonizada por el actor cómico Charles Chaplin, satiriza a la época de las máquinas y la tecnología.



LAS TRES LEYES DE LA ROBÓTICA

El escritor y bioquímico estadounidense Isaac Asimov (1920-1992) propuso en el libro *Yo, robot* tres leyes que los autómatas que aparecen en los textos de ciencia ficción deben cumplir:

1. no deben dañar a un ser humano o, por falta de acción, dejar que un ser humano sufra daño;
2. deben obedecer las órdenes que les son dadas por un ser humano, excepto cuando estas órdenes están en oposición con la primera ley;
3. deben proteger su propia existencia hasta donde esta protección no esté en conflicto con la primera o segunda ley.

La narrativa de ciencia ficción

El desarrollo tecnológico que se produjo a partir de la Revolución Industrial junto con el avance de la ciencia a lo largo del siglo XIX, propiciaron el nacimiento de la **narrativa de ciencia ficción**.

En las primeras manifestaciones de este género se percibe un optimismo inusitado con respecto a los avances de la ciencia, se disfruta de las aplicaciones tecnológicas y se prevén desarrollos crecientes. Sin embargo, a partir del siglo XX, comienza a desdibujarse este optimismo y la sociedad se cuestiona sobre los riesgos que la aplicación creciente de la ciencia y la tecnología podrían acarrear al hombre. La narrativa de ciencia ficción se hizo eco de este cambio y, por lo tanto, manifestó también las consecuencias no deseadas de estos avances, mediante una **visión distópica del futuro**.

Desde sus orígenes y hasta la segunda mitad del siglo XX, la ciencia ficción fue considerada una literatura menor, destinada a la evasión de la realidad y que no buscaba ningún tipo de compromiso por parte del lector.

Pero, esta visión se modificó a causa de distintos factores: por un lado, a partir de la década de 1950, los temas de la ciencia ficción fueron llevados al cine y esto favoreció un creciente interés por los productos literarios y cinematográficos del género. Por el otro, dado que toda literatura es una metáfora de su tiempo, se puede pensar que en el relato de ciencia ficción, el hombre encuentra un espejo que revela las líneas de su desarrollo científico y material y esta visión le permite proyectar su propia humanidad en situaciones no vividas.

Además, la ciencia ficción fue revalorizada al considerarse que una de sus funciones más notables es la crítica de costumbres de la sociedad que llega a convertirse, en muchos casos, en verdaderas sátiras.

El problema del nombre y de la definición

Una de las dificultades que encuentra quien intenta abordar el estudio de la ciencia ficción es hallar una definición en la que los expertos estén de acuerdo. Esta discordancia surge de la misma naturaleza compuesta de su nombre "ciencia ficción", traducción incorrecta de su original inglés "*science-fiction*" que debería traducirse como "ficción científica". Sin embargo, a pesar de que popularmente se ha adoptado el término "ciencia ficción", se ha aceptado como válido el sentido que trasmite de ficción científica ya que pone el acento sobre la ficción mientras que la ciencia queda relegada a un segundo plano.

Una vez solucionado el conflicto sobre el nombre, persiste el relacionado con la definición; entre las varias que se han propuesto desde la creación del género la que parece más adecuada es la propuesta por la investigadora Judith Merrill, quien sostiene que la "**ciencia ficción es la literatura de la imaginación disciplinada**". De esta definición surgen dos rasgos importantes:

1. se trata de un relato ficcional;
2. la imaginación creadora tiene un lugar preponderante, pero, sin embargo, debe estar limitada por alguna postulación teórica o científica.



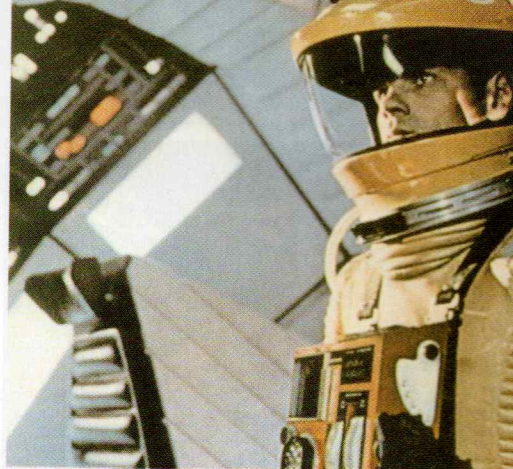
La ciencia ficción en la actualidad

Avanzado el siglo XX se produce un crecimiento notable en el número de obras de ciencia ficción que circulaban en ediciones populares, baratas y de baja calidad, conocidas como "pulp". Muchos de los escritores que adquirirían gran renombre comenzaron sus carreras de ese modo, por ejemplo, Ray Bradbury (n. 1920), Isaac Asimov, Robert Heinlein (n. 1907), Theodore Sturgeon (n. 1918). Durante este período, además, se establecieron los arquetipos y las convenciones básicas del género que llegaron hasta la actualidad. Por otra parte, surgieron nuevos tipos de relatos que se sumaron a los existentes en el siglo XIX. De esta manera, la tipología de los textos de ciencia ficción comprende:

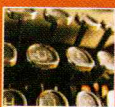
1. la **ciencia ficción dura** (*hard science-fiction*) que incluye los relatos en los que se desarrollan temas con una base científica muy fuerte;
2. **historias de espada y brujería** (*sword and sorcery*) que se distinguen porque los acontecimientos suceden en lugares y tiempos imprecisos, caracterizados por la magia y el ideal caballeresco;
3. **historias del espacio** (*space opera*) en las que el héroe tiene facultades superiores y lucha contra horrendos malvados. Los escenarios son el espacio exterior, naves espaciales y lejanos planetas.

Además, con la maduración del género se produjo un desplazamiento hacia temas más inquietantes, por ejemplo:

1. el **futuro anticipado** que presenta construcciones hipotéticas acerca de la sociedad del futuro. Estas visiones pueden ser **utópicas**, si lo que se representa es una sociedad ideal, o **distópicas** si se trata de una visión pesimista. Dentro de las distopías se encuentran, por ejemplo, las consecuencias de una devastación nuclear;
2. la relación entre **el hombre y la tecnología** aparece también como conflictiva, ya que las creaciones del hombre (como los robots o las supercomputadoras) pasan a ser sus enemigas. Las máquinas que fueron creadas para servir a la humanidad, se revelan y amenazan la vida de sus inventores;
3. las **invasiones alienígenas** presentan una nueva forma: los extraterrestres no son ya seres reconocibles por su monstruosidad, sino que se mimetizan con los hombres y conviven con ellos en el seno de la sociedad sin poder ser detectados;
4. el **desarrollo de las capacidades humanas** que, en muchos casos, son resultado de científicos inescrupulosos. Por ejemplo: el desarrollo de *cyborgs* (mitad humanos mitad robots), el regreso a la vida de seres muertos, la clonación sin límites, la manipulación genética, etc.;
5. los **viajes por el tiempo** que han interesado a los escritores desde los orígenes de este género. En estos casos se postula el problema de las paradojas temporales en las que el viajero del tiempo produce un cambio en algún período que afecta gravemente su propia vida y a toda la humanidad. El caso más típico es el de las **ucronías** en las que se modifica un acontecimiento del pasado para poder alterar la realidad presente, como sucede, por ejemplo, en la saga filmica *Volver al futuro*.

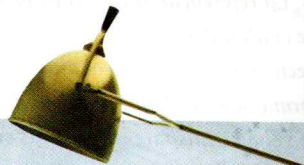


El film 2001-Odisea del espacio narra la historia de una computadora (HAL 9000) que se rebela contra la tripulación de la nave espacial Discovery (en rumbo hacia Júpiter) y mata a cuatro de sus tripulantes.




PHILIP KINDRED DICK

Philip Kindred Dick nació en 1928 y murió en 1982. Es uno de los escritores más reconocidos de ciencia ficción durante el siglo XX. Su obra comprende más de treinta novelas y cinco volúmenes de cuentos, entre los que se destacan: *El hombre en el castillo* (ganador del Premio Hugo de Novela); *Ubik* y *La transmisión de Timothy Archer*. "Los ojos tiene la precisión", relato incluido en este capítulo, se publicó originalmente en *El padre cosa*.



GUÍA DE LECTURA 14

1. Justifiquen qué sucesos históricos permitieron el surgimiento del género de ciencia ficción.
2. Teniendo en cuenta el sentido que transmiten los nombres "ciencia ficción" y "ficción científica" expliquen por qué resulta conflictiva la definición de este género.
3. Piensen para cada uno de los temas propuestos, ejemplos de relatos o películas que conozcan.
4. En grupos, debatan acerca de la importancia de la ciencia ficción en la cultura actual. Justifiquen sus argumentos.


 RECURSOS QUE SUMAN

En busca de la objetividad

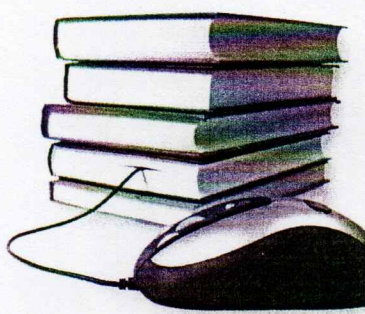
Muchas veces, se dice que los textos de registro formal deben tender a la objetividad. Pero ¿qué quiere decir esto?

La **objetividad** es el intento de borrar del texto todas las marcas del sujeto que escribe. Estas marcas pueden ser pronombres personales de primera persona (*yo, mi, me*) y verbos conjugados en primera persona (*yo opino, yo creo, yo pienso*).

Ahora bien ¿por qué es necesario hacer esto? Porque, en general, en los textos de investigación —como el informe—, el escritor no habla desde su lugar, sino que lo hace inscripto en la comunidad científica o académica. Además, el escritor no está dando su opinión, está aseverando que lo que dice es el resultado de una larga investigación y, por ende, es verdadero.

Por el contrario, la **subjetividad** refiere al sujeto. Hay muchos textos en los que podemos encontrar gran cantidad de marcas de la primera persona, como el diario íntimo, la carta o el ensayo. En estos textos, el escritor muestra su opinión y sus sentimientos.

El informe



El informe es un género discursivo que consiste en la descripción y el análisis de un objeto de estudio determinado. Como el mismo nombre lo dice, se trata de informar a un público sobre un tema que resulta de interés para la comunidad académica. Pero cuando decimos *informar*, no significa llanamente 'describir' y 'resumir', sino que es necesario interpretar esa descripción.

Al existir distintos modos de informar y diferentes disciplinas, podemos distinguir dos tipos de informes: el técnico-científico y el documental.

- **El informe técnico-científico** describe los resultados de una investigación científica y otorga una interpretación válida a dichos resultados. En general, estos textos plantean problemas científicos que deben ser resueltos mediante la experimentación empírica, es decir, trabajan con objetos de la realidad. Tienen pautas muy estrictas de elaboración, acordadas por la comunidad científica.

Un tema de este tipo de informes sería, por ejemplo, la clonación de animales. Hace más de diez años, un grupo de científicos logró clonar un mamífero ovino, la oveja *Dolly*. Este proceso podría ser descrito en un informe técnico-científico con sumo detalle. En este, se marcarían los antecedentes experimentales en la misma área, es decir, todos los intentos de clonación anteriores. Finalmente, el científico haría una conclusión de su trabajo, explicando los alcances y las limitaciones de sus experimentos.

- **El informe documental**, por el contrario, se basa en el trabajo con documentos. Ya no se abordan cuerpos u objetos de la realidad, sino que se estudian documentos de todo tipo: históricos, judiciales, sociológicos o literarios. El modo de trabajo en este informe es la lectura, el análisis y la interpretación de textos. Se puede partir de la comparación de dos o más documentos, o también centrarse en un grupo que corresponda al mismo autor. Las pautas de escritura están delimitadas y consensuadas por la comunidad de investigadores.

Por ejemplo, los historiadores trabajan con fuentes y redactan sus informes documentales. Las fuentes históricas son todos los documentos y testimonios que transmiten información del pasado y resultan elementales para que la comunidad de historiadores pueda decirnos qué sucedió en décadas y siglos anteriores. Así, para conocer cómo fueron los procesos inmigratorios en la Argentina, se buscarán los libros en donde se anotaba a toda persona extranjera que llegaba al puerto de Buenos Aires, y estos registros serán analizados e interpretados por los historiadores.

El informe literario

En este capítulo, nos centraremos en el informe documental y su aplicación en el ámbito literario-cultural. Es decir, trabajaremos con documentos propios de la literatura y la cultura. Estos documentos pueden ser:

- **Textos literarios:** cuentos, novelas, ensayos, artículos, etcétera.
- **Textos no literarios:** biografías, documentos históricos, entrevistas, textos de crítica literaria, etcétera.

El análisis, la interpretación y la vinculación de estos documentos serán las tres acciones principales por desarrollar en el informe literario.

La estructura del informe

Como todo texto, los informes tienen una estructura particular que es necesario respetar para desarrollar con claridad y precisión los objetivos que nos proponemos. La estructura de todo informe, ya sea técnico-científico o documental, debe presentar las siguientes tres secciones:

Introducción

En esta primera sección del trabajo, realizamos una breve explicación del **tema** elegido para la investigación. La elección del tema no siempre resulta fácil, muchas veces, lleva tiempo de lectura y reflexión de lo leído. Nos detendremos en este punto en otro apartado del capítulo.

Además, en la introducción, explicitamos el **autor** y los documentos por trabajar. De este modo, definimos el **corpus** —conjunto de textos— que utilizaremos en nuestra investigación.

Luego, señalamos el **objetivo** de nuestro informe, las partes en las que lo dividiremos y qué trataremos en cada una de ellas.

Por ejemplo, en el informe sobre Borges que leímos, la introducción está bien marcada y delimitada. Podemos ver que los conectores de orden resultan imprescindibles para que el lector entienda claramente cuál será la estructura del trabajo.

La introducción no debe ser muy extensa: uno o dos párrafos que señalen el corpus de trabajo, los objetivos y el orden del informe son suficientes.

Desarrollo

Esta sección es la más extensa del informe. En ella, exponemos de forma clara y ordenada el **análisis** del tema propuesto. Para que nuestra escritura esté bien organizada, podemos dividir el desarrollo en distintas partes usando subtítulos.

Si nuestro tema de investigación está centrado en algunos cuentos o novelas de un autor en particular, una posibilidad es dedicarle una parte a la **biografía** del escritor, para ubicarlo en el contexto histórico en el cual trabajó, indicando su origen, cuándo y qué tipo de textos escribió.

Luego, podemos destinar otra parte del desarrollo del informe a explicar las características de la **obra** del autor, cuál es su camino en la literatura; cuáles son sus influencias, sus motivaciones y sus temas más frecuentes.

Estas subpartes del desarrollo deberían resultarnos útiles para justificar la parte final de esta sección, en la que nos concentramos en un tema específico que nos haya llamado la atención, y lo analizamos en una o más obras del autor elegido.

Conclusión

Finalmente, esta última sección es el **cierre** del informe. Es fundamental, ya que será lo último que el lector leerá de nuestra investigación. Por lo tanto, la conclusión tiene que ser concisa y retomar lo expuesto con anterioridad. Esta parte final no es un resumen, es mucho más: debe condensar las ideas más importantes desarrolladas en nuestro informe, relacionando las secciones entre sí para que no queden aisladas y sin sentido.

A mitad de camino: para analizar la lectura

1. ¿Cuáles son los documentos usados para la realización del informe central del capítulo? Expliquen cuáles son los textos literarios y cuáles los no literarios.

2. Ubiquen la introducción del informe y respondan.

a. ¿Cuál es la función de cada párrafo?

b. Marquen los conectores que se emplean en el segundo párrafo. ¿Qué tipo de conectores son? ¿Cuál es su utilidad? ¿Qué idea engloba cada uno?

3. Vuelvan al desarrollo del informe sobre Borges.

a. ¿En cuántas subpartes se divide? ¿Podrían agregar dos subsecciones más?

b. ¿Qué tema se trata en cada una de estas?

c. ¿Cómo se vinculan entre sí? Señalen frases o palabras que muestren ese vínculo entre estas subpartes.

4. En la conclusión del informe:

a. ¿Qué temas se retoman?

b. ¿Por qué creen que se vuelve sobre esos temas?



Notas al margen



RECURSOS QUE SUMAN

¿Dónde buscar información?

Son muchas las opciones disponibles a la hora de buscar más información sobre un texto literario. Una de ellas es la famosa y ya conocida biblioteca. En cada biblioteca hay una persona, el bibliotecario, quien nos ayuda a encontrar lo que necesitamos.

Sin embargo, en la actualidad, contamos con internet. Este medio resulta muy útil, pero debemos saber dónde buscar.

Hay algunos sitios famosos:

- Los grandes diccionarios, como el diccionario de la Real Academia Española: www.buscon.rae.es/drael/
- En Google Académico, podemos buscar artículos críticos y estudios de cualquier texto literario: <http://scholar.google.es/>
- Cada biblioteca tiene su catálogo en internet. A veces, antes de ir al lugar, podemos asegurarnos de que tengan lo que necesitamos entrando en la página web de la institución. Por ejemplo, el catálogo de la Biblioteca Nacional está en <http://www.bn.gov.ar/catalogos>

• Hay muchas más páginas útiles. Les queda a ustedes la tarea de investigar, guiados por sus docentes.

Los paratextos en el informe

El prefijo de la palabra 'paratexto' ayuda a definir este concepto: *para* en griego significa 'alrededor de'. Por lo tanto, cuando hablamos de **paratexto**, nos referimos a aquello que rodea al texto, es decir, título, imágenes, notas al pie, etcétera. La función principal de los paratextos es permitir la anticipación del contenido central del texto y la posibilidad de brindar más información al lector.

A continuación, explicaremos el uso de los paratextos en los informes.

- **Título:** es uno de los paratextos que más información otorga sobre el texto central. Por esa razón, es de suma importancia que sea llamativo para despertar curiosidad en el lector y, a la vez, sintetizar el tema del informe. Debe tener un tamaño de letra mayor que el resto de la información o estar en negrita.
- **Subtítulos:** funcionan como una guía para que el lector sepa cómo se desarrollará el tema y, durante la lectura, anticipan la próxima sección. El buen uso de subtítulos garantiza un informe ordenado y claro en la exposición de sus partes.
- **Epígrafe:** es una cita de autor que se coloca entre el título y el comienzo del texto. Se usa para recuperar una frase o fragmento acorde con la sección que estamos por empezar y que condensa, de algún modo, el sentido de los párrafos siguientes.
- **Notas al pie:** sirven para agregar información sobre algún aspecto relacionado con el tema principal. Permiten añadir datos relevantes sin apartarse del eje central del trabajo. Además, son útiles para aclarar el significado de algunos términos o la biografía de un autor nombrado.
- **Paratextos gráficos:** el informe puede presentar fotos o gráficos para ilustrar parte del contenido de lo investigado. Es útil agregar epígrafes en estos paratextos para aclarar su referencia.
- **Portada:** es la primera página de nuestro trabajo y funciona como su presentación. En este paratexto, suelen incluirse los siguientes datos: detalles de la materia; nombre de la institución donde presentamos el texto (colegio, universidad), datos del autor-investigador (nombre y apellido), y título del informe.
- **Bibliografía:** se trata de un listado en el que presentamos los datos bibliográficos de los textos que citamos y consultamos para realizar nuestro informe. En el próximo apartado, nos detendremos en qué datos bibliográficos conviene detallar en este paratexto.
- **Índice:** presenta los contenidos tratados o por tratar en el informe. Puede colocarse después de la portada o al final del trabajo, a continuación de la bibliografía. El índice debe estar ordenado en forma progresiva, mediante los títulos y subtítulos, con su correspondiente paginación. Resulta fundamental en trabajos de larga extensión, y es importante chequear la coincidencia entre el número de página y el contenido señalado.

¿Cómo citar la bibliografía utilizada?

La bibliografía se ubica al final del texto central del informe y debe ordenarse alfabéticamente. No se la puede citar de cualquier modo porque hay convenciones vigentes que explican qué datos de la obra conviene señalar y en qué orden colocarlos. Una de las convenciones más empleadas es la siguiente:

● Si se trata de un libro:

Apellido, Nombre del autor. *Título de la obra*, Lugar de edición, Editorial, Año de edición.

● Si se trata de un texto dentro de un libro, se lo escribe entre comillas y se aclara "en x libro":

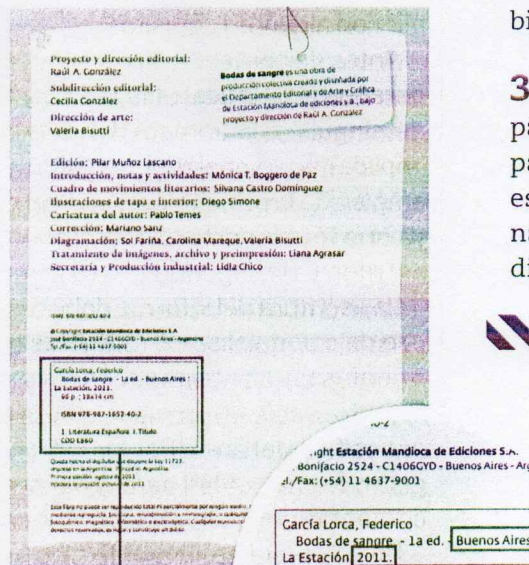
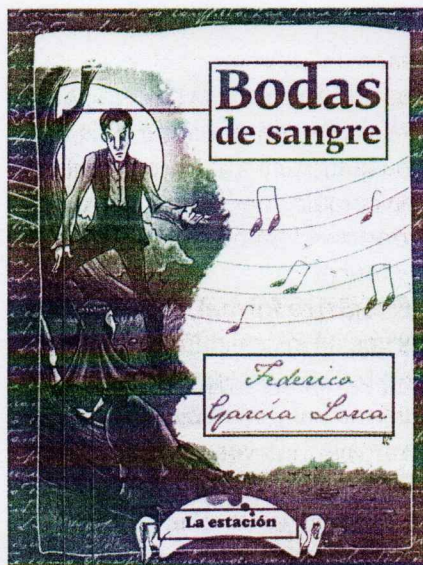
Apellido, Nombre del autor. "Título del texto" en *Título de la obra*, Lugar de edición, Editorial, Año de edición.

● Si se trata de una página web:

Apellido, Nombre del autor. "Título de la página o el artículo", [en línea]. Fecha de consulta, disponible en la web: <http://>

En el caso de un libro, si no realizamos la bibliografía con una computadora, el título debe ir subrayado. En el caso de otros recursos digitales, diferentes de una página web, debemos cambiar "en línea" por "cd-rom", "dvd" o el soporte informático que corresponda.

Datos para citar un libro



A mitad de camino: para analizar la lectura

1. Vuelvan al informe del capítulo y respondan.

a. ¿Cuáles son los paratextos empleados? Señalen la función de cada uno en el informe.

b. Justifiquen el uso del epígrafe en la segunda parte del desarrollo del informe: «¿Qué otra cosa que no sea escribir o soñar?». ¿Cuál es su importancia? Agreguen otro epígrafe en la última sección, titulada "El Martín Fierro según Borges".

c. ¿Qué paratextos de los explicados no aparecen en este informe?

2. Elija cada uno dos libros de su casa o de la biblioteca del colegio que les llamen la atención y realicen la cita bibliográfica pertinente.

3. Busquen al menos dos páginas de internet que les parezcan útiles a la hora de estudiar, por ejemplo, diccionarios. Confeccionen la cita digital de cada una.

Lugar de edición

Año de edición

García Lorca, Federico
Bodas de sangre - 1a ed. Buenos Aires,
La Estación 2011.
96 p.; 18x14 cm.
ISBN 978-987-1652-40-2
1. Literatura Española. I. Título.
CDD E860

Queda hecho el depósito que dispone la Ley 11723.
reso en la Argentina. Printed in Argentina.
edición: agosto de 2011
resión: octubre de 2011

EN OTRAS PÁGINAS

El informe de Brodie

Cruces ficcionales entre la literatura y el informe

Autor: Jorge Luis Borges

Origen: Argentina

1.ª edición: 1970

Editorial: Emecé



El último libro de cuentos de Borges recopila historias de gauchos, malevos y compadritos, como las que escribió en sus comienzos. Sin embargo, entre estos, se destaca un cuento titulado "El informe de Brodie". Su trama nos narra la historia de David Brodie, un misionero escocés que escribe en su diario un viaje al pueblo de los yahoos. A medida que leemos esta supuesta traducción del informe de Brodie, recibimos los datos sobre cómo viven y conviven estos nativos en su tribu. David Brodie relata detalladamente las costumbres y los ritos de los yahoos, pero sin aceptarlos, sorprendiéndose por su salvajismo y el contraste con su cultura de origen. Este informe que trama Borges para su libro funciona como un interesante cruce entre la literatura y un género de investigación no ficcional.

Cómo hacer un informe literario

La elección del tema

Como dijimos anteriormente, la elección del tema del informe no siempre es sencilla. A veces, puede suceder que el profesor que dicta la materia nos pida que lo realicemos sobre un tema definido; en ese caso, tenemos un primer paso resuelto. Pero ¿qué sucede si la elección del tema está a nuestro cargo? ¿Cómo hacemos para elegir? ¿Qué conviene?

En primera instancia, debemos pensar qué nos interesa, qué autor o qué tema que hayamos leído nos llamó la atención. Por ejemplo, el escritor elegido en el informe de este capítulo es Borges.

Una vez que encontramos nuestro interés, tenemos un tema general. A partir de este punto, debemos empezar a especificar: ¿Qué cuento de Borges nos resulta más atractivo? ¿Por qué? Es decir, podemos pensar qué características de este cuento se destacan. En el caso del informe del capítulo, nos interesaron los relatos que hacían intertextualidad con el *Martín Fierro* de José Hernández, en particular, el cuento "El fin", porque, en este, Borges propone un final distinto para un libro de otro autor. Ahora sí tenemos un tema específico: ¿cómo Borges reelabora en "El fin" el final del *Martín Fierro*? Este sería nuestro eje.

El eje de un informe literario puede ser una pregunta que nos hagamos sobre uno o más cuentos. De este modo, nuestro objetivo será responder esa pregunta lo más claramente posible.

Pautas de redacción y estilo

Cuando tenemos que escribir un texto formal y académico, debemos cumplir con algunos requisitos.

Antes de comenzar la escritura de un informe, debemos seleccionar qué **persona gramatical** utilizaremos. Tenemos dos opciones: la tercera persona del singular o la primera del plural. El uso de la tercera persona del singular implica impersonalidad, es decir, marca una tendencia hacia la objetividad. El empleo de la primera persona del plural, en cambio, incluye a nuestro lector, ya que forma parte de la misma comunidad académica o científica que el escritor. Este segundo uso se llama *mayestático*.

La escritura del informe debe respetar el **registro formal**, esto es, evitar el uso de coloquialismos (palabras que usamos en la oralidad, poco precisas o confusas). Los textos académicos son textos de cuidada elaboración, por lo tanto, implican un manejo de la escritura formal y un uso del vocabulario específico del área. Por ejemplo, estos son algunos verbos típicos del registro formal, útiles para redactar un informe: describir, exponer, señalar, comentar, concluir, explicar, criticar, revisar y observar.

Para tomar la palabra de otro autor, es necesario indicar el autor de dicha cita y colocar esta entre comillas. Citar las fuentes es fundamental para trabajar con los documentos. Nunca debemos tomar la voz del otro sin señalarlo; podríamos ser acusados de plagio —copia deliberada de una idea o frase de otro autor, adjudicándola como propia—. Luego, al final del trabajo, se incluirá en la bibliografía el libro de donde extrajimos la cita.

Además, como en todo texto académico, en el informe debemos tener en cuenta los siguientes aspectos gramaticales:

- **Uso de conectores:** son las palabras que permiten relacionar las ideas entre sí y, de esta forma, hacen que el texto sea coherente. Recordemos que, para que el trabajo esté bien ordenado, resultan elementales los conectores de orden: en primer lugar, en segundo lugar, por último, por un lado, por el otro, etcétera. Para agregar información, usamos los conectores aditivos: además, también, incluso, etcétera; y para contraponer una idea a otra, los conectores de oposición: sin embargo, a pesar de, pero, etcétera.

- **División en párrafos, extensión de las oraciones y vocabulario complejo:** es recomendable utilizar párrafos cortos y sencillos para no mezclar ideas y ser claros en la exposición. Al mismo tiempo, el empleo de oraciones muy largas puede confundir al lector, por lo que conviene comenzar con oraciones cortas, que incluyan no más de una oración subordinada. Por último, no es necesario usar palabras complejas y difíciles, mucho mejor es optar por palabras simples que conozcamos, pero que sean del registro formal. Luego, a través de la práctica, podremos ir incorporando vocabulario más complejo, oraciones más largas y párrafos más extensos.

- **Relectura:** por último, cuando terminamos de escribir, es necesario releer el informe completo para corregir errores de tipeo, de ortografía, de cohesión y coherencia. Un consejo útil es pedirle a otra persona que lea nuestro escrito, ya que si un tercero entiende perfectamente lo que quisimos decir, podemos dar por terminado nuestro trabajo.

¿Qué analizar en el informe literario?

Cuando nos enfrentamos a la tarea de escribir un informe, existen algunos aspectos que pueden ayudarnos a descubrir qué queremos analizar. Para ello, al leer un texto literario, es recomendable enfocarnos en alguna de las siguientes opciones:

- **Personajes:** una variante es hacer el seguimiento de un personaje de la obra. Podemos observar cómo evoluciona a lo largo del cuento, si hay transformaciones o si se mantiene igual. Otra opción es rastrear las descripciones que el autor hace del personaje. ¿Para qué seguir a un personaje? Tal vez para ver cómo funciona en la obra, cómo hace avanzar la trama, y también si simboliza un valor o tiene una función especial en relación con el resto de los personajes.

- **Espacios:** otra posibilidad de análisis consiste en observar cómo se describen los espacios en donde suceden las acciones. No siempre los lugares de las acciones son esenciales, pero, a veces, el autor le dedica un gran espacio a su descripción. Analizar estas descripciones puede dar resultados interesantes, por ejemplo, por la relación entre los lugares como espacios necesarios para que ocurra tal o cual suceso. Lo importante, en todo caso, será interpretar esos espacios.

- **Relaciones entre textos (intertextualidad):** finalmente, es posible analizar cómo se relacionan dos textos, cómo habla uno del otro. En el informe propuesto en este capítulo, vimos las relaciones entre el cuento "El fin", de Borges, y el *Martín Fierro*, de José Hernández. Si elegimos esta opción, es necesario que leamos el texto referido, en el caso anterior, el poema de Hernández; de otro modo, no entenderemos completamente el segundo texto ni su relación con el primero.

Un alto en el camino: para analizar la lectura

1. Vuelvan al informe del capítulo y resuelvan las siguientes consignas.

a. Señalen en qué lugar se explicita el eje de análisis de la investigación.

b. ¿En qué parte la autora cierra su análisis? ¿Qué argumentos utiliza?

2. Marquen en el informe:

- La persona elegida por la autora para expresarse. ¿Por qué elige esa persona?

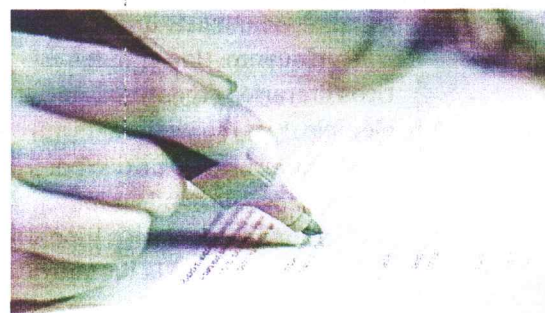
- Palabras y expresiones que les indiquen el uso del registro formal.

- Dos citas. ¿Por qué la autora decide incluirlas?

- Tres conectores. Justifiquen su funcionamiento en el informe.

3. Elijan un texto literario leído en el manual y respondan.

a. ¿Qué tema podrían analizar? ¿Cómo llevarían a cabo el análisis?



•• Al momento de trabajar con los textos, resulta fundamental usar un resaltador, una lapicera o un lápiz para marcar lo que nos interese.

Sonatina

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

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

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

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

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

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

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

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

Rubén Darío, "Prosas profanas", en *Obras Completas*, Buenos Aires, Anaconda, 1952.



1. Investiguen la biografía del autor y con qué movimiento literario se lo vincula.
2. Analicen el aspecto formal del poema en cuanto a la métrica y la rima.
3. ¿Qué denota la palabra "sonatina"? ¿Y qué connota?
4. Reconozcan una aliteración, dos imágenes sensoriales, una personificación y una enumeración. Interpreten los sentidos que aportan al poema.
5. Transcriban tres metáforas y analicen los sentidos sugeridos.
6. Enumeren los elementos exóticos o sobrenaturales que aparecen en el poema y relacionenlos con algún movimiento literario de los estudiados en el capítulo 6.
7. ¿En qué movimiento literario puede incluirse este poema? Justifiquen con citas textuales.



RECURSOS QUE SUMAN

El extrañamiento

El formalismo ruso, escuela crítica de principios del siglo XX, fue la fundadora de la teoría literaria como campo de investigación específico. El objetivo de esta escuela era el análisis de lo singular del hecho literario. El teórico Victor Shklovski fue uno de sus representantes. Según él, la lengua cotidiana está automatizada, llena de lugares comunes. Hablar es como mover la mano para tomar un objeto: de tanto hacerlo se vuelve un acto casi inconsciente. En cambio, la literatura es capaz de producir formas nuevas de decir y, al hacerlo, nos permite desautomatizar nuestra percepción, ver un objeto como si fuera la primera vez, o de una forma nueva. Este procedimiento esencial de la literatura se denominó *ostranenie*, palabra rusa que significa **extrañamiento**. El fin del arte desde esta perspectiva es ofrecer una sensación del objeto como visión y no como reconocimiento.

- Busquen en los poemas leídos ejemplos del fenómeno de extrañamiento.

Modernidad y vanguardias

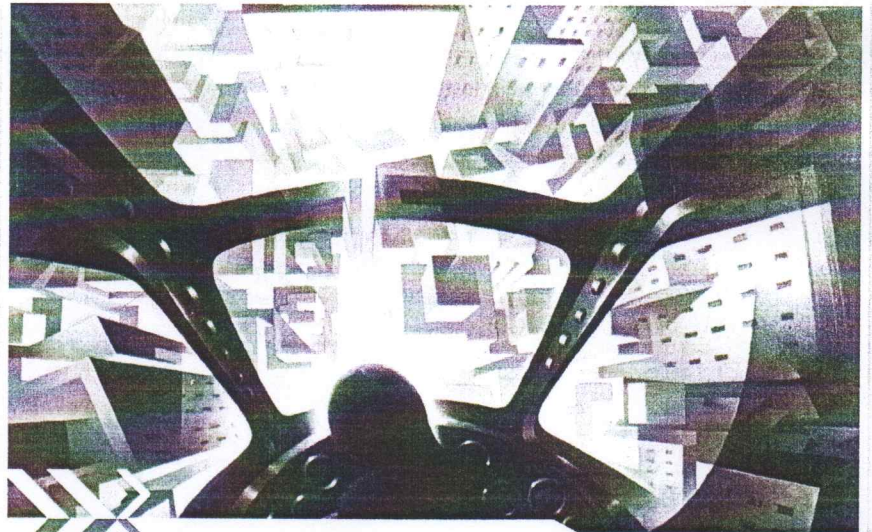
El término *vanguardia* es un vocablo militar que designa la parte del ejército que va adelante y que ingresó en el arte para nombrar **movimientos que atacan las convencionales estéticas dominantes** que surgieron en las primeras décadas del siglo XX en un clima marcado por la **aceleración**. La Revolución Industrial modificó la vida y produjo los cambios siguientes:

- La **iluminación eléctrica en las calles** trastocó la dinámica de las ciudades, que empezaron a estar despiertas las 24 horas del día.
- La **experiencia de la velocidad del tren y del automóvil** transformó las relaciones entre espacio y tiempo y generó nuevas formas de mirar.
- El **avión** volvió al mundo un lugar más pequeño, y las facilidades a la hora de viajar generaron que los cruces e intercambios culturales se potenciaran.
- La **fotografía** y el **cinematógrafo** liberaron al arte de la necesidad de reflejar la vida tal cual se presentaba frente a los ojos del espectador.

Estos cambios impactaron en la experiencia subjetiva; por lo tanto, los artistas buscaron nuevas formas fundadas en la experimentación para criticar y modificar el mundo. También se vivieron **cambios en el mapa político**, tales como:

- La **aceptación de la clase obrera** como sector social por la burguesía.
- El **surgimiento de partidos políticos** con postulados **marxistas**.
- La **Primera Guerra Mundial**, que puso en crisis el ideal de progreso, el optimismo liberal burgués y su fe en la ciencia y en la técnica.

Surgió la idea de **revolución en lo político y en lo artístico**. Estos movimientos fueron una **versión radicalizada de la modernidad**, cuyos postulados básicos tomaron para defender o cuestionar: el progreso, la confianza en la tecnología, la autonomía de las esferas de conocimiento, entre otros. Las vanguardias se desarrollaron en Europa, los Estados Unidos y América latina.



En picado sobre la ciudad

Autor: Tullio Crali
Fecha: 1939

- El artista opta por una perspectiva atípica: la cabina del avión que cae sobre una ciudad moderna; así, se resalta la velocidad de la imagen.

Vanguardias, rupturas y revoluciones

Los jóvenes artistas se autodenominaron **vanguardistas** por su actitud de militancia inconformista, su **crítica radical al pasado** y sus **utopías revolucionarias**: era necesario romper y destruir para, a partir de allí, poder construir un arte y una sociedad nuevos.

En este sentido, las vanguardias plantearon como principal objetivo la **ruptura con la tradición** y establecieron **lo nuevo como valor absoluto**. No apuntaron a derrotar un movimiento específico o un procedimiento concreto, sino al arte entero como institución portadora de los valores burgueses. El arte, afirmaron, está desconectado, «separado de la vida».

Para los vanguardistas era prioritario **reconectar el arte con la experiencia vital**. Había que sacudir al burgués que vivía en un mundo dominado por la racionalidad y liberar al arte que estaba congelado en operaciones y procedimientos obsoletos como la mimesis aristotélica y la perspectiva renacentista. **Un mundo nuevo necesitaba un arte nuevo**; la imaginación no debía respetar límites ni mandatos ancestrales.

La identidad de las vanguardias

Si bien cada uno de los movimientos de vanguardia produjo sus propias innovaciones y propuestas estéticas, todas las **vanguardias** sostuvieron **postulados compartidos**:

- **Producción de manifiestos.** Se trata de textos que describen su programa estético y sus objetivos como movimiento.

- **Ruptura de las reglas tradicionales del arte.** Se produce un quiebre en la perspectiva, en el tiempo lineal, en la imitación de la realidad, etcétera. Los elementos tradicionales en la pintura y la literatura se ven atravesados por la violencia creativa de los movimientos vanguardistas, cuyo objetivo es innovar con sus propuestas el mundo fosilizado del arte y de la cultura.

- **Procedimientos de extrañamiento.** Operaciones que tienden a volver la realidad extraña, con la idea de desautomatizar las reacciones del público. Las obras se realizaban en las calles o en las plazas para conectar el arte con la vida cotidiana.

- **Nuevo vínculo con el público.** El receptor de la obra pasa de ser pasivo a ser activo; puede intervenir en la obra, alterarla. En este sentido, las vanguardias pretenden romper con la distancia clásica entre el espectador/lector y la obra. Para ello, se busca producir un *shock* en el auditorio; demostrarle que puede interactuar de diversos modos con las obras; y hacerle perder el respeto y la solemnidad frente al arte.

- **Predominio de la forma sobre el contenido.** Las palabras son usadas por su potencial visual y sonoro y no por su significado o por su referencia.

- **Actitud irreverente.** El lenguaje busca escandalizar, provocar y agredir, a la vez que propone relaciones lúdicas y trabaja con el humor.

- **Simultaneidad y yuxtaposición de imágenes poéticas.** La ruptura de la estrofa, la puntuación y la métrica del verso, como así también el uso significativo del espacio en blanco, y del caligrama (poema escrito de modo tal que forma imágenes).



A mitad de camino: para analizar la lectura

1. Investiguen cómo se trasladan los postulados de la vanguardia a las artes visuales (la pintura, la fotografía y el cine). Busquen ejemplos.

2. Relean el poema de Tomasso F. Marinetti y expliquen su relación con los cambios tecnológicos y con la percepción de la velocidad.

3. Relean el poema “Los gatos que miran” y respondan.

a. ¿Qué relación se establece entre los gatos, los pájaros y el yo lírico?

b. ¿Cuál es el *shock* que produce el texto en el lector?

4. Teniendo en cuenta el perfil revolucionario de las vanguardias, vuelvan a leer el poema de Oswald de Andrade y respondan estas preguntas.

a. ¿Qué se ataca y qué se defiende en el texto?

b. ¿Cuál piensan que es el sentido del verso «Vamos a comer todo de nuevo»?

5. Describan los rasgos vanguardistas que presenta el texto de Benjamin Péret.



EN CARTEL

Medianoche en París

Viajes temporales y vanguardia

Director: Woody Allen

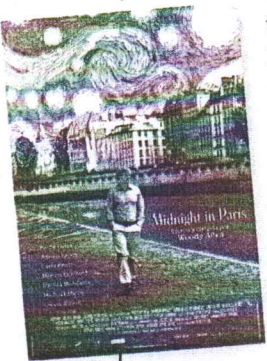
Estreno: 2011

Género: comedia

Se trata de una comedia, escrita y dirigida por Woody Allen, que ganó el Premio Oscar al mejor guión original en 2011. El protagonista es un joven escritor que viaja con su prometida y con sus futuros suegros a París poco antes de la boda. Su futura mujer quiere que trabaje como guionista para el cine, pero el joven fantasea con vivir en la ciudad de las luces y escribir novelas. Una noche, mientras pasea solitario por el barrio latino, con las campanadas de medianoche, aparece un antiguo y misterioso coche que lo

traslada al París de los años 20. Allí, el protagonista tiene la oportunidad de conversar con otros dos jóvenes estadounidenses que luego se consagrarían como grandes escritores: Francis Scott Fitzgerald y Ernest Hemingway. En otra

medianoche, asiste a una fiesta y bebe con otros personajes del mundo del arte. La película recrea la atmósfera de libertad y de experimentación artística en París en los años 20.



Tendencias y modalidades de la vanguardia

Si bien los **movimientos de vanguardia europeos** tuvieron características compartidas, también consolidaron un perfil propio y propuestas estéticas diferenciadas. Algunos de los más representativos fueron:

- **El Futurismo italiano.** En 1909, Filippo Tommaso Marinetti publicó el *Manifiesto futurista*, en el que exaltaba la **belleza de las nuevas máquinas**, la **fascinación de la velocidad** y una **visión entusiasta del futuro**. Proponía la liberación de la palabra a través de la destrucción de la sintaxis, el uso de onomatopeyas y la introducción de innovaciones tipográficas (juegos con los colores, la dirección de las líneas y los tipos de letra). El canto a la tecnología y los últimos adelantos urbanos fueron dos de los temas principales presentados por esta vanguardia obsesionada con la modernización.

- **El Dadaísmo.** Surgió en Zurich (Suiza) en 1916 y su líder fue el poeta Tristan Tzara. Se ha afirmado que el término *dadá* imita el balbuceo infantil, pero también es posible que provenga del significado de *dadá* en alemán: 'nada'. El dadaísmo fue **rebeldía pura: contra la lógica, contra las convenciones estéticas o sociales, contra el sentido común**. Condenó la racionalidad que llevó al hombre al absurdo de la Primera Guerra Mundial (1914-1918); por eso, estos artistas apostaron por la irracionalidad. En el campo del arte, Marcel Duchamp provocó un escándalo al firmar un urinal y colocarlo en un museo. Con esta acción, criticó el circuito tradicional de recepción y distribución de las obras de arte —básicamente, atacando a los museos y a los críticos de arte— y cuestionó las visiones que conciben al artista como un genio. El *ready-made*, un objeto sacado fuera de su contexto y presentado como arte, fue una de las propuestas más polémicas y discutidas de este movimiento.

- **El Surrealismo.** En 1924, el poeta francés André Breton publicó el *Primer Manifiesto Surrealista*, en el que retomó postulados del dadaísmo y los asoció a las teorías psicoanalíticas de Sigmund Freud y a las teorías políticas de Karl Marx. Esta vanguardia propuso transformar la vida con una **revolución integral liberadora de la imaginación**. Breton desarrolló la "escritura automática" mediante las asociaciones libres de la lógica racional y la incorporación de la materia de los sueños para que la **poesía** fuera la **expresión del inconsciente humano**.

- **El Ultraísmo.** Surgió en España en 1918, en oposición al modernismo que había dominado la poesía en español desde fines del siglo XIX. En Madrid, la revista *Ultra*, creada por Rafael Cansinos Assens, defendió el **predominio de la metáfora**, la **experimentación con la tipografía**, el **uso de neologismos y tecnicismos**, y la **eliminación de la rima**. El escritor argentino Jorge Luis Borges, en Europa entre 1918 y 1921, formó parte de este movimiento y lo trajo a la Argentina, donde fundó el movimiento ultraísta argentino en 1922 con la aparición de la revista *Proa*.

En otros países europeos también se vivieron experiencias vanguardistas muy fuertes e innovadoras. En **Alemania**, el **expresionismo** renovó —con su apuesta de exploración subjetiva— no solo la literatura y las artes plásticas, sino también la danza, el teatro y el cine. A partir de 1917, en la **Unión Soviética**, el **constructivismo** innovó en el arte, el diseño y la arquitectura.



Las vanguardias latinoamericanas

Los proyectos de vanguardia europeos impactaron en los artistas e intelectuales de América latina que viajaban y regresaban de Europa, trayendo las últimas novedades estéticas y políticas.

La fuerza renovadora y rupturista invadió el continente y comenzaron a desarrollarse los movimientos latinoamericanos de **vanguardia**. Se suele afirmar que estos se iniciaron en 1914 con la publicación del manifiesto "Non Serviam" de Vicente Huidobro (Chile) y culminaron en 1931 con el movimiento de vanguardia en Nicaragua.

En estos movimientos latinoamericanos de vanguardia se da un proceso de **apropiación de los postulados de los artistas europeos** (el culto a lo nuevo y la experimentación formal) para vincularlos con **la preocupación por afirmar la identidad continental y las identidades nacionales**, en un gesto que intenta romper definitivamente con el pasado colonial. Para esto, los vanguardistas latinoamericanos:

- Defendieron las **variedades americanas del español y del portugués**.
- Recuperaron las **formas típicas de la oralidad de cada región americana**.
- Propusieron numerosas **reformas ortográficas** que intentaban reponer elementos de la **fonética indígena** que habían sido borrados por la conquista.
- Debatieron sobre la **articulación entre cosmopolitismo y nacionalismo**.

Algunos movimientos artísticos latinoamericanos

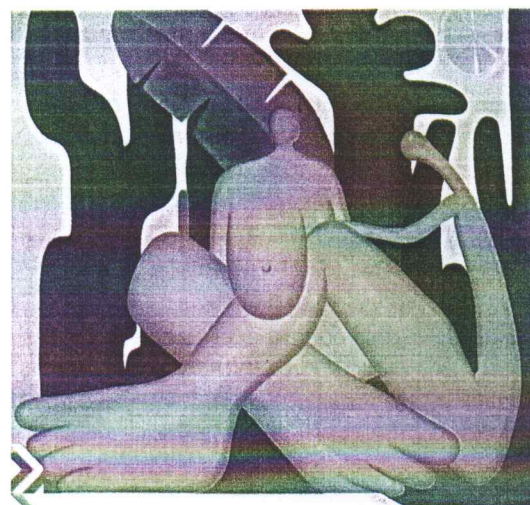
Entre los múltiples movimientos de vanguardia que se extendieron por toda América latina, se destacan por su intensidad, su propuesta y su producción los siguientes:

• **El creacionismo**. Este movimiento se inauguró en 1914 con el manifiesto "Non Serviam", escrito en Chile por el poeta **Vicente Huidobro**. El creacionismo defendió la autonomía del arte y rechazó los mandatos del realismo literario. Por esta razón, propuso la libertad creativa absoluta y una poesía desligada de lo anecdótico y lo descriptivo. Para Huidobro, el poeta era un «pequeño dios», creador de mundos poéticos. El juego con la sonoridad de las palabras y frases es uno de los elementos destacados de esta vanguardia. Además, el creacionismo, así como muchos de los movimientos de vanguardia que tuvieron lugar en América latina, funcionó como reacción contra la influencia simbolista y decadentista de Rubén Darío, una poesía que presentaba métrica y figuras de la tradición literaria.

• **El movimiento antropofágico**. Brasil cuestionó los preceptos europeos y su predominio cultural, al mismo tiempo que desarrolló una identidad propia a partir de sus mitos y tradiciones. En 1922, en ocasión del centenario de la Independencia, numerosos artistas e intelectuales que se habían formado en Europa se reunieron en San Pablo para llevar a cabo la Semana del Arte Moderno. En este evento se propusieron renovar el campo artístico brasileño. Así se dio inicio al movimiento Pau-Brasil, primer gesto de vanguardia de Oswald de Andrade. En 1928, la artista plástica Tarsila do Amaral, su esposa, pintó un cuadro que resultaría emblemático para las vanguardias latinoamericanas llamado *Abaporu* (que significa 'hombre que come'). De esta obra surgió el "Manifiesto antropofágico", publicado por de Andrade ese mismo año en la revista homónima. Este manifiesto sostenía que los artistas debían devorar las influencias europeas, digerirlas y convertirlas en una nueva estética brasileña.

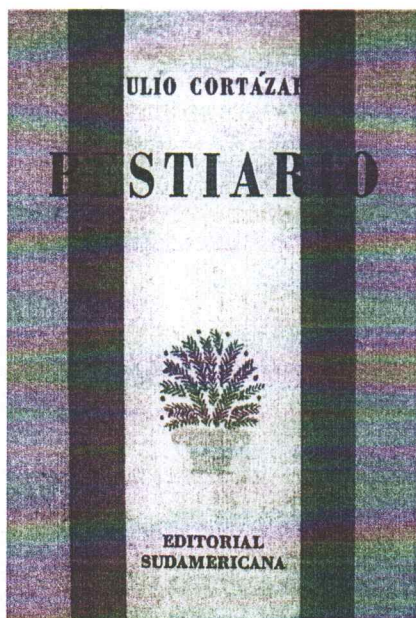
Un alto en el camino: para analizar la lectura

1. Identifiquen en los poemas de artistas latinoamericanos neologismos y juegos con lo visual y lo sonoro.
2. Enumeren las marcas de oralidad y del español rioplatense en el poema de Gironde.
3. En relación con el poema de Huidobro, respondan.
 - a. ¿Qué rupturas presenta respecto de la poesía tradicional?
 - b. ¿Existe alguna relación entre la forma y el contenido?
 - c. ¿Qué le exige este texto a su lector? ¿Qué efectos le produce?
4. Relacionen el poema de de Andrade con las características del movimiento antropofágico desde el punto de vista formal y político.



•• *Antropofagia* (1928), pintura de Tarsila do Amaral.

Julio Cortázar y lo fantástico



Tapa de la primera edición de *Bestiario*, en donde aparece "Lejana".

A Cortázar se lo asocia inevitablemente a la literatura fantástica porque escribió muchos y originales cuentos pertenecientes a esa tipología. Esos cuentos están basados en la teoría personal que este autor plantea acerca de lo fantástico y que difiere de la concepción clásica. Cortázar define lo fantástico como una forma de percibir y sentir el mundo. Para él lo fantástico es un sentimiento, extremadamente familiar, que se relaciona con una zona ampliada de lo denominado "real" que suele quedar fuera de la vista y de la comprensión, pero que, sin embargo, está ahí. Lo fantástico se vincula de esta manera con lo que no se conoce del mundo, con el plano de lo desconocido, pero del que se percibe su presencia amenazante. Es decir, lo fantástico se enlaza con una zona desconocida de la realidad que suele estar agazapada, escondida, muchas veces dentro del sujeto mismo, y que según Cortázar puede irrumpir en cualquier momento y lugar, cuestionando de manera severa la noción que se tiene de lo "real".

Para este autor, esta irrupción de otro orden en la "realidad" descoloca al sujeto y le genera una sensación de extrañamiento, ya que su conocimiento del mundo, con su lógica temporal, espacial, física y metafísica, junto con sus reglas y pautas, queda cuestionado y conmocionado. Cuando aparece lo fantástico, la seguridad y comprensión del mundo conocido trastabilla.

En los primeros cuentos de Cortázar, la aparición de lo fantástico cuestiona la certeza y univocidad de lo real, al mismo tiempo que critica el orden burgués que supone la existencia de un mundo dominable e inteligible. En sus cuentos se presentan dos fuerzas opuestas y simultáneas, dos planos enfrentados. Se plantea un plano que muestra un aspecto "realista" o natural de los hechos, y otro que, en forma simultánea, narra esos hechos desde otra lógica, problematizando el eje realista.

En el cuento "Lejana", aparece una irrupción de lo fantástico en el plano realista de la protagonista, Alina Reyes, y su vida cotidiana. El mundo que presenta el relato se construye con múltiples detalles: nombres de ciudades, autores, compositores, citas, referencias que refuerzan la idea de que los hechos suceden en un mundo "natural, normal o real". Un mundo que el lector reconoce como posible, cercano y familiar. Sin embargo, la protagonista, desde el comienzo del relato, percibe una presencia extraña y una fuerza que la atrae hacia ella, que problematiza la concepción de realidad que tiene tanto el personaje como el lector. A medida que avanza el relato y, sobre todo, en la secuencia final, se despejan las dudas acerca de si la protagonista padece algún desequilibrio psíquico, quedando en evidencia la irrupción de un hecho que escapa a las leyes lógicas y conocidas del orden denominado *real*.

“Lejana” y *Bestiario*



Bestiario medieval.

Bestiario es el título del libro de cuentos de Cortázar en el que está incluido el cuento “Lejana”. En la literatura medieval, los bestiarios eran una serie de relatos en los que se incluían descripciones e imágenes de animales reales y fantásticos. En los relatos que pueblan los bestiarios medievales, suelen aparecer seres de naturaleza ambigua, cuyos cuerpos son invadidos por fuerzas extrañas y demoníacas. En las imágenes se mostraban, por ejemplo, cuerpos humanos con cola de león o cuernos de cabra, así como también lenguas bífidas de serpientes en rostros de seres angelicales. Esos relatos no despertaban admiración, sino que provocaban temor, ya que en esos seres monstruosos se sugería la presencia oculta del mal.

Cortázar evocó el género en su *Bestiario*, y los cuentos que lo conforman están protagonizados por seres que tienen una cara visible y otra oculta. Según algunos críticos, estos personajes están sumergidos “en un laberinto en cuyo centro finca la propia monstruosidad a la que están irremediabilmente condenados”.

En “Lejana”, lo oculto se plantea en varios planos. En primer lugar, el texto aparece estructurado como si fuese un diario íntimo, narrado en primera persona, hasta el último párrafo, en que abandona esa forma para presentar a un narrador en tercera persona. El cambio de narrador refuerza la idea de dualidad que atraviesa todo el relato. Además la presencia lúdica del comienzo del relato, cuando la protagonista juega con las palabras armando y desarmando sentidos y posibilidades con los anagramas y palíndromos, sugiere de entrada una desestructuración de lo establecido, una ruptura y experimentación con las palabras y sus múltiples significados.

El otro, el doble

El tema del doble aparece en varios relatos de Cortázar. El problema de la otredad define la construcción de ciertos personajes, como por ejemplo, en “Lejana”, el doble de Alina Reyes, en donde se vacila entre el yo y el otro, en un movimiento que va del reconocimiento a la extrañeza total. En el caso de Alina Reyes, el otro, la lejana, es ajena a la protagonista, al mismo tiempo que es también una forma cercana y conocida. Además se agrega la noción de que el personaje, junto con el otro que se le impone, puede sentirse completo en un sentido existencial, y ese otro se va transformando en alguien necesario, como si también implicara una búsqueda de sí mismo. Hacia el final de “Lejana”, se da la fusión completa entre el yo y el otro, para luego plantear una nueva y definitiva separación. En este cuento, donde una chica de Buenos Aires que vive en esa ciudad se siente al mismo tiempo mendiga en Budapest, se presenta el desdoblamiento de un ser en dos dimensiones espaciales.

Según Ana María Barrenechea, en “Lejana”, además de la aparición del tema del doble, se trastornan las ideas comunes sobre el tiempo, el espacio, la unidad del yo y la materia.

“Lejana” y *Bestiario*



Bestiario medieval.

Bestiario es el título del libro de cuentos de Cortázar en el que está incluido el cuento “Lejana”. En la literatura medieval, los bestiarios eran una serie de relatos en los que se incluían descripciones e imágenes de animales reales y fantásticos. En los relatos que pueblan los bestiarios medievales, suelen aparecer seres de naturaleza ambigua, cuyos cuerpos son invadidos por fuerzas extrañas y demoníacas. En las imágenes se mostraban, por ejemplo, cuerpos humanos con cola de león o cuernos de cabra, así como también lenguas bífidas de serpientes en rostros de seres angelicales. Esos relatos no despertaban admiración, sino que provocaban temor, ya que en esos seres monstruosos se sugería la presencia oculta del mal.

Cortázar evocó el género en su *Bestiario*, y los cuentos que lo conforman están protagonizados por seres que tienen una cara visible y otra oculta. Según algunos críticos, estos personajes están sumergidos “en un laberinto en cuyo centro finca la propia monstruosidad a la que están irremediabilmente condenados”.

En “Lejana”, lo oculto se plantea en varios planos. En primer lugar, el texto aparece estructurado como si fuese un diario íntimo, narrado en primera persona, hasta el último párrafo, en que abandona esa forma para presentar a un narrador en tercera persona. El cambio de narrador refuerza la idea de dualidad que atraviesa todo el relato. Además la presencia lúdica del comienzo del relato, cuando la protagonista juega con las palabras armando y desarmando sentidos y posibilidades con los anagramas y palíndromos, sugiere de entrada una desestructuración de lo establecido, una ruptura y experimentación con las palabras y sus múltiples significados.

El otro, el doble

El tema del doble aparece en varios relatos de Cortázar. El problema de la otredad define la construcción de ciertos personajes, como por ejemplo, en “Lejana”, el doble de Alina Reyes, en donde se vacila entre el yo y el otro, en un movimiento que va del reconocimiento a la extrañeza total. En el caso de Alina Reyes, el otro, la lejana, es ajena a la protagonista, al mismo tiempo que es también una forma cercana y conocida. Además se agrega la noción de que el personaje, junto con el otro que se le impone, puede sentirse completo en un sentido existencial, y ese otro se va transformando en alguien necesario, como si también implicara una búsqueda de sí mismo. Hacia el final de “Lejana”, se da la fusión completa entre el yo y el otro, para luego plantear una nueva y definitiva separación. En este cuento, donde una chica de Buenos Aires que vive en esa ciudad se siente al mismo tiempo mendiga en Budapest, se presenta el desdoblamiento de un ser en dos dimensiones espaciales.

Según Ana María Barrenechea, en “Lejana”, además de la aparición del tema del doble, se trastornan las ideas comunes sobre el tiempo, el espacio, la unidad del yo y la materia.

Lejana

Julio Cortázar, el autor del cuento que leerán a continuación, sostenía que desde pequeño él se negaba a aceptar la realidad “tal como pretendían imponérmela y explicármela mis padres y mis maestros. 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”. A esto llamó el “sentimiento de lo fantástico”, que aparece reflejado en muchos de sus cuentos.

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 balbuciente, 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 alternadas, cábala, laguna, animal; Ulises, ráfaga, reposo.

Así paso horas: de cuatro, de tres y dos, y más tarde palíndromos. 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, este, 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 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 pegan o 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 solo 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).

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 doblará si realmente soy yo, se sumará a mi zona iluminada, más bella y cierta; con solo 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 sastrería gris, el pelo un poco suelto contra el viento, sin dar vuelta la cara y yéndose.

Julio Cortázar, *Cuentos completos/1*, Buenos Aires, Alfaguara, 2000.

Glosario

Now I lay me down to sleep: primera frase de una oración del siglo XVIII que los niños rezaban antes de irse a dormir y cuya traducción sería: 'ahora me acuesto a dormir'.

palíndromo: palabra o frase que se lee igual de izquierda a derecha, que de derecha a izquierda; por ejemplo, *anilina*; *dábale arroz a la zorra el abad*.

anagrama: transposición de las letras de una palabra o sentencia, de la que resulta otra palabra o sentencia distinta; por ejemplo, de *amor*, *Roma*, o viceversa.

'*Votre âme est un paysage choisi...*': la frase pertenece a *Claro de luna* del compositor francés Debussy, basado en un verso del poeta francés Paul Verlaine, cuya traducción sería: 'tu alma es un paisaje elegido'.

Fauré: reconocido compositor francés que vivió a fines del siglo XIX y comienzos del XX.

El esquema actancial

El esquema actancial es una herramienta de análisis que se centra en el personaje, no en un plano psicológico o metafísico, sino que considera sus funciones dentro del relato. Los personajes no se definen por lo que son, sino por lo que hacen, es decir, se definen por la acción que realizan. Esas funciones, a su vez, se interrelacionan conformando un sistema de acción. El esquema evidencia esas relaciones distribuyendo a los personajes en un número mínimo de categorías, seis, que representan las posibles combinaciones realizadas en una obra:

El *destinador* es el poder que posibilita o impulsa al sujeto a realizar una misión para cumplir determinado objeto o deseo. En general es una abstracción, como por ejemplo, la sociedad, el destino, pero también se puede tratar de un rasgo del personaje, como por ejemplo, la ambición, o un poder social, como por ejemplo, la lucha de clases entre ricos y pobres.

El *destinatario* o receptor es el que recibe o se beneficia con el objeto. Puede coincidir con el sujeto, o con un grupo cercano o familiar, o ajeno al suyo, o más amplio, como podría ser toda una comunidad, por ejemplo.

El *sujeto* es el que desea conseguir un objeto, es decir, es el que actúa en busca de alguien o algo que desea.

El *objeto* es lo que busca y desea el sujeto. Puede ser tanto un bien material como inmaterial.

El *ayudante* es el que facilita, apoya y acompaña al sujeto a que realice su deseo.

El *oponente* u opositor es el que procura impedir que el sujeto logre su objeto.

Como en todas las historias la acción de un sujeto se organiza alrededor de la búsqueda de un deseo, las citadas categorías se relacionan entre sí siguiendo tres ejes:

- **Eje de los valores:** el eje destinador-destinatario se refiere a los pensamientos, ideales y valores, es decir, al plano de la ideología que tienen todos los personajes. En este eje quedan explicitadas las razones profundas que impulsan al sujeto.
- **Eje del deseo:** El eje sujeto-objeto plantea la búsqueda o trayectoria que va a tener que realizar el sujeto para encontrar su **objeto**, es decir, cumplir su deseo. Ese recorrido va a estar lleno de obstáculos que pondrán a prueba al protagonista.
- **Eje de la comunicación:** El eje ayudante-oponente facilita o imposibilita la comunicación ya que el **ayudante** facilita y acompaña al personaje a que realice su misión y el **oponente** pone obstáculos para impedirselo.

En el ejemplo de la escena leída de *La malasangre*, de Griselda Gambaro, si se analiza como sujeto al Padre, se podría decir que su deseo es imponer su autoridad despótica. Para poder realizarlo recibe tanto la ayuda de Fermín, que es la mano ejecutora de sus órdenes, como la de la Madre, que colabora con él obligada y violentada por su autoritarismo. Frente a este deseo quienes actúan como oponentes son Dolores, su hija, y Rafael, quienes se atreven a transgredir la ferocidad del poder del Padre.

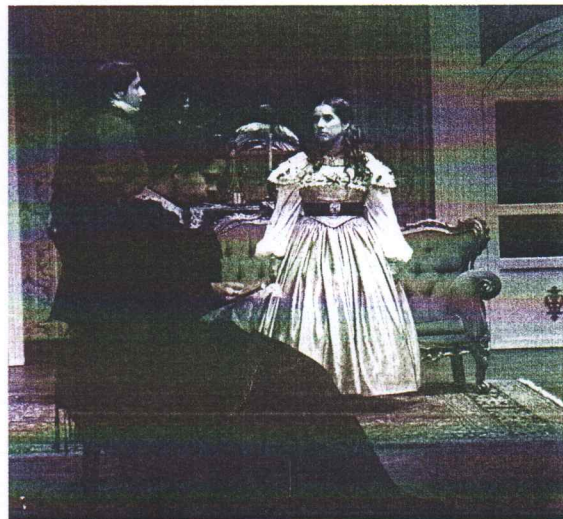
Las razones profundas que motivan al Padre se basan en cierta concepción de poder, autoritario y tirano, y el destinador son todos los que rodean al Padre, que quedan, en un principio, sometidos a su poder.

El texto dramático y el texto espectacular

A diferencia de los textos narrativos o poéticos, las obras teatrales están destinadas a ser representadas en un escenario y frente a un público. Las obras de teatro son textos bifacéticos: por un lado, el texto se caracteriza y se estructura en el diálogo de los personajes, y por otro lado, ese mismo texto está impregnado de indicaciones escénicas destinadas a la representación de la obra. Pero, además, con la puesta en escena, se constituye un nuevo texto en el que entran en juego otros códigos. Esto implica la existencia de dos textos de naturaleza diferente.

- *El texto dramático*: es un texto literario escrito por un autor. Se construye a partir del código lingüístico, expresa una historia y tiene como destinatario a un lector. Está conformado por un texto principal constituido por el diálogo de los personajes o *parlamentos*, y un texto secundario compuesto por las indicaciones escénicas o *acotaciones*. Los parlamentos están indicados por una raya de diálogo precedida por el nombre del personaje. Hay una forma particular de intervención de los personajes que es el *soliloquio* o *monólogo*, que consiste en el parlamento de un personaje cuando habla solo, sin dirigirse a nadie, expresando en voz alta sus sentimientos o ideas. También el *silencio* es un elemento significativo en la representación de una obra, por su capacidad expresiva. Las acotaciones escénicas son las indicaciones que señalan cómo debe representarse la obra. Plantean la distribución del espacio escénico, las descripciones de la escenografía, el vestuario, la iluminación, los tonos de voz y los gestos de los actores, así como sus movimientos y desplazamientos en escena. Aparecen entre paréntesis o en otro tipo de letra, que las diferencia de los parlamentos. Pueden estar referidas tanto al espacio escénico como al desempeño de los actores. Son fundamentales porque aportan valor simbólico y significado connotativo a la obra teatral.
- *El texto espectacular*: es el que se desarrolla sobre el escenario, y tiene un director responsable de coordinar todo el trabajo del equipo que llevará a cabo la representación (actores, escenógrafos, vestuaristas, musicalizadores, iluminadores, maquilladores). Además del código lingüístico, utiliza códigos múltiples y simultáneos como el código sonoro, gestual, escenográfico y lumínico. Este texto incluye el texto dramático.

El pasaje entre el texto dramático y el texto espectacular se llama *puesta en escena* y es la instancia en la que el director de la obra decide cómo se llevará a cabo la representación concreta de una obra de teatro.



Puesta en escena de *La malasangre*.

La estructura externa del texto dramático

El texto dramático clásico puede dividirse en: *actos*, *cuadros* y *escenas*. La división externa en actos se organiza en función del tiempo y del desarrollo de la acción. La finalización de cada acto puede deberse, por ejemplo, a un salto en el tiempo indicado por la acción dramática. Cuando comienza un acto, se encienden las luces de escena o se abre el telón, y el final se señala con la caída del telón o con el oscurecimiento del escenario. Los actos a su vez pueden dividirse internamente en partes menores, que son los cuadros y las escenas.

La separación en cuadros señala un cambio en el espacio de la acción y se relaciona con el decorado que ambienta un espacio o una época, es decir, es una división interna del acto que está determinada por el cambio de escenografía.

Las escenas son las unidades menores que se establecen en relación con la entrada y salida o *mutis* de los personajes, sin que esto implique un cambio de escenografía.

El conflicto dramático

La acción es el rasgo más característico de toda obra teatral, y los hechos que se representan forman la *acción dramática*. Cuando el protagonista de una obra de teatro encuentra un obstáculo que le impide lograr el objetivo que persigue y debe enfrentarlo, se está ante la presencia de un *conflicto*. Toda la acción se organiza en torno al *conflicto*, que es el que otorga sentido a las relaciones que se establecen entre los personajes. Suele aparecer un conflicto inicial y luego otros conflictos que se encadenan entre sí y que deben resolverse. El conflicto dramático, como todo conflicto, implica la idea de enfrentamiento, lucha, contradicción entre dos fuerzas opuestas que pueden estar representadas por personajes, grupos o ideologías.

El conflicto puede resolverse de diferentes maneras: en forma cómica, cuando hay un acuerdo final y la obra termina bien; o en forma trágica, cuando ninguna de las partes cede y lo que comenzó bien termina mal; eso determina si se trata de una *comedia* o de una *tragedia*. El momento de mayor tensión dramática del conflicto se llama *clímax* y su resolución recibe el nombre de *desenlace*.

La intriga o trama es la manifestación concreta de la acción dramática en una obra de teatro.

Actividades

- Realicen el esquema actancial considerando a Rafael como sujeto. Expliquen las razones profundas que lo motivan a realizar su misión o deseo.
- A partir del esquema planteado por ustedes, debatan cuáles son los componentes del eje del deseo.
- Identifiquen cinco acotaciones escénicas y expliquen con qué aspectos del texto espectacular se relacionan.
- ¿Cuál es el conflicto que se presenta en el fragmento leído?

En memoria de Paulina- Adolfo Bioy Casares

Siempre quise a Paulina. En uno de mis primeros recuerdos, Paulina y yo estamos ocultos en una oscura glorieta de laureles, en un jardín con dos leones de piedra. Paulina me dijo: Me gusta el azul, me gustan las uvas, me gusta el hielo, me gustan las rosas, me gustan los caballos blancos. Yo comprendí que mi felicidad había empezado, porque en esas preferencias podía identificarme con Paulina. Nos parecimos tan milagrosamente que en un libro sobre la final reunión de las almas en el alma del mundo, mi amiga escribió en el margen: *Las nuestras ya se reunieron*. “Nuestras” en aquel tiempo, significaba la de ella y la mía.

Para explicarme ese parecido argumenté que yo era un apresurado y remoto borrador de Paulina. Recuerdo que anoté en mi cuaderno: *Todo poema es un borrador de la Poesía y en cada cosa hay una prefiguración de Dios*. Pensé también: En lo que me parezca a Paulina estoy a salvo. Veía (y aún hoy veo) la identificación con Paulina como la mejor posibilidad de mi ser, como el refugio en donde me libraría de mis defectos naturales, de la torpeza, de la negligencia, de la vanidad.

La vida fue una dulce costumbre que nos llevó a esperar, como algo natural y cierto, nuestro futuro matrimonio. Los padres de Paulina, insensibles al prestigio literario prematuramente alcanzado, y perdido, por mí, prometieron dar el consentimiento cuando me doctorara. Muchas veces nosotros imaginábamos un ordenado porvenir, con tiempo suficiente para trabajar, para viajar y para querernos. Lo imaginábamos con tanta vividez que nos persuadíamos de que ya vivíamos juntos.

Hablar de nuestro casamiento no nos inducía a tratarnos como novios. Toda la infancia la pasamos juntos y seguía habiendo entre nosotros una pudorosa amistad de niños. No me atrevía a encarnar el papel de enamorado y a decirle, en tono solemne: Te quiero. Sin embargo, cómo la quería, con qué amor atónito y escrupuloso yo miraba su resplandeciente perfección .

A Paulina le agradaba que yo recibiera amigos. Preparaba todo, atendía a los invitados, y, secretamente, jugaba a ser dueña de casa. Confieso que esas reuniones no me alegraban. La que ofrecimos para que Julio Montero conociera a escritores no fue una excepción.

La víspera, Montero me había visitado por primera vez. Esgrimía, en la ocasión, un copioso manuscrito y el despótico derecho que la obra inédita confiara sobre el tiempo del prójimo. Un rato después de la visita yo había olvidado esa cara hirsuta y casi negra. En lo que se refiere al cuento que me leyó - Montero me había encarecido que le dijera con toda sinceridad si el impacto de su amargura resultaba demasiado fuerte-, acaso fuera notable porque revelaba un vago propósito de imitar a escritores positivamente diversos. La idea central era que si una determinada melodía surge de una relación entre el violín y los movimientos del violinista, de una determinada relación entre movimiento y materia surgía el alma de cada persona. El héroe del cuento fabricaba una máquina para producir almas (una suerte de bastidor, con maderas y piolines). Después el héroe moría. Velaban y enterraban el cadáver; pero él estaba secretamente vivo en el bastidor. Hacia el último párrafo, el bastidor aparecía, junto a un estereoscopio y un trípode con una piedra de galena, en el cuarto donde había muerto una señorita.

Cuando logré apartarlo de los problemas de su argumento, Montero manifestó una extraña ambición por conocer a escritores.

-Vuelva mañana por la tarde -le dije-. Le presentaré a algunos.

Se describió a sí mismo como un salvaje y aceptó la invitación. Quizá movido por el agrado de verlo partir, bajé con él hasta la puerta de calle. Cuando salimos del ascensor, Montero descubrió el jardín que hay en el patio. A veces, en la tenue luz de la tarde, viéndolo a través del portón de vidrio que lo separa del hall, ese diminuto jardín sugiere la misteriosa imagen de un bosque en el fondo de un lago. De noche, proyectores de luz lila y de luz anaranjada lo convierten en un horrible paraíso de caramelo. Montero lo vio de noche.

-Le seré franco-me dijo, resignándose a quitar los ojos del jardín-. De cuanto he visto en la casa esto es lo más interesante.

Al otro día Paulina llegó temprano; a las cinco de la tarde ya tenía todo listo para el recibo. Le mostré una estatuita china, de piedra verde, que yo había comprado esa mañana en un anticuario. Era un caballo salvaje, con las manos en el aire y la crin levantada. El vendedor me aseguró que simbolizaba la pasión.

Paulina puso el caballito en un estante de la biblioteca y exclamó: Es hermoso como la primera pasión de una vida. Cuando le dije que se lo regalaba, impulsivamente me echó los brazos al cuello y me besó.

Tomamos el té en el antecomedor. Le conté que me habían ofrecido una beca para estudiar dos años en Londres. De pronto creímos en un inmediato casamiento, en el viaje, en nuestra vida en Inglaterra (nos parecía tan inmediata como el casamiento). Consideramos pormenores de economía doméstica; las privaciones, casi dulces, a que nos someteríamos; la distribución de horas de estudio, de paseo, de reposo y, tal vez, de trabajo; lo que haría Paulina mientras yo asistiera a los cursos; la ropa y los libros que llevaríamos. Después de un rato de proyectos, admitimos que yo tendría que renunciar a la beca. Faltaba una semana para mis exámenes, pero ya era evidente que los padres de Paulina querían postergar nuestro casamiento.

Empezaron a llegar los invitados. Yo no me sentía feliz. Cuando conversaba con una persona, sólo pensaba en pretextos para dejarla. Proponer un tema que interesara al interlocutor me parecía imposible. Si quería recordar algo, no tenía memoria o la tenía demasiado lejos. Ansioso, fútil, abatido, pasaba de un grupo a otro, deseando que la gente se fuera, que nos quedáramos solos, que llegara el momento, ay, tan breve, de acompañar a Paulina hasta su casa.

Cerca de la ventana, mi novia hablaba con Montero. Cuando la miré, levantó los ojos e inclinó hacia mí su cara perfecta. Sentí que en la ternura de Paulina había un refugio inviolable, en donde estábamos solos. ¡Cómo anhelé decirle que la quería! Tomé la firme resolución de abandonar esa misma noche mi pueril y absurda vergüenza de hablarle de amor. Si ahora pudiera (suspiré) comunicarle mi pensamiento. En su mirada palpité una generosa, alegre y sorprendida gratitud.

Paulina me preguntó en qué poema un hombre se aleja tanto de una mujer que no la saluda cuando la encuentra en el cielo. Yo sabía que el poema era de Browning y vagamente recordaba los versos. Pasé el resto de la tarde buscándolos en la edición de Oxford. Si no me dejaban con Paulina, buscar algo para ella era preferible a conversar con otras personas, pero estaba singularmente ofuscado y me pregunté si la imposibilidad de encontrar el poema no entrañaba un presagio. Miré hacia la ventana. Luis Alberto Morgan, el pianista, debió de notar mi ansiedad, porque me dijo:

-Paulina está mostrando la casa a Montero.

Me encogí de hombros, oculté apenas el fastidio y simulé interesarme, de nuevo, en el libro de Browning. Oblicuamente vi a Morgan entrando en mi cuarto. Pensé: Va a llamarla. En seguida reapareció con Paulina y con Montero.

Por fin alguien se fue; después, con despreocupación y lentitud partieron otros. Llegó un momento en que sólo quedamos Paulina, yo y Montero. Entonces, como lo temí, exclamó Paulina:

-Es muy tarde. Me voy.

Montero intervino rápidamente:

-Si me permite, la acompañaré hasta su casa.

-Yo también te acompañaré -respondí.

Le hablé a Paulina, pero miré a Montero. Pretendí que los ojos le comunicaran mi desprecio y mi odio.

Al llegar abajo, advertí que Paulina no tenía el caballito chino. Le dije:

-Has olvidado mi regalo.

Subí al departamento y volví con la estatuita. Los encontré apoyados en el portón de vidrio, mirando el jardín. Tomé del brazo a Paulina y no permití que Montero se le acercara por el otro lado. En la conversación prescindí ostensiblemente de Montero.

No se ofendió. Cuando nos despedimos de Paulina, insistió en acompañarme hasta casa. En el trayecto habló de literatura, probablemente con sinceridad y con fervor. Me dije: Él es el literato; yo soy un hombre cansado, frívolamente preocupado con una mujer. Consideré la incongruencia que había entre su vigor físico y su debilidad literaria. Pensé: una caparazón lo protege; no le llega lo que siente el interlocutor. Miré con odio sus ojos despiertos, su bigote hirsuto, su pescuezo fornido.

Aquella semana casi no vi a Paulina. Estudié mucho. Después del último examen, la llamé por teléfono. Me felicitó con una insistencia que no parecía natural y dijo que al fin de la tarde iría a casa.

Dormí la siesta, me bañé lentamente y esperé a Paulina hojeando un libro sobre los *Faustos* de Müller y de Lessing.

Al verla, exclamé:

-Estás cambiada.

-Si -respondió-. ¡Cómo nos conocemos! No necesito hablar para que sepas lo que siento.

Nos miramos en los ojos, en un éxtasis de beatitud.

-Gracias -contesté.

Nada me conmovía tanto como la admisión, por parte de Paulina, de la entrañable conformidad de nuestras almas. Confiadamente me abandoné a ese halago. No sé cuándo me pregunté (incrédulamente) si las palabras de Paulina ocultarían otro sentido. Antes de que yo considerara esta posibilidad, Paulina emprendió una confusa explicación. Oí de pronto:

-Esa primera tarde ya estábamos perdidamente enamorados

Me pregunté quiénes estaban enamorados. Paulina continuó.

-Es muy celoso. No se opone a nuestra amistad, pero le juré que, por un tiempo, no te vería.

Yo esperaba, aún, la imposible aclaración que me tranquilizara. No sabía si Paulina hablaba en broma o en serio. No sabía qué expresión había en mi rostro. No sabía lo desgarradora que era mi congoja. Paulina agregó:

-Me voy. Julio está esperándome. No subió para no molestarnos.

-¿Quién? -pregunté.

En seguida temí -como si nada hubiera ocurrido- que Paulina descubriera que yo era un impostor y que nuestras almas no estaban tan juntas.

Paulina contestó con naturalidad:

-Julio Montero.

La respuesta no podía sorprenderme; sin embargo, en aquella tarde horrible, nada me conmovió tanto como esas dos palabras. Por primera vez me sentí lejos de Paulina. Casi con desprecio le pregunté:

-¿Van a casarse?

No recuerdo qué me contestó. Creo que me invitó a su casamiento.

Después me encontré solo. Todo era absurdo. No había una persona más incompatible con Paulina (y conmigo) que Montero. ¿O me equivocaba? Si Paulina quería a ese hombre, tal vez nunca se había parecido a mí. Una abjuración no me bastó; descubrí que muchas veces yo había entrevisto la espantosa verdad.

Estaba muy triste, pero no creo que sintiera celos. Me acosté en la cama, boca abajo. Al estirar una mano, encontré el libro que había leído un rato antes. Lo arrojé lejos de mí, con asco.

Salí a caminar. En una esquina miré una calesita. Me parecía imposible seguir viviendo esa tarde.

Durante años la recordé y como prefería los dolorosos momentos de la ruptura (porque los había pasado con Paulina) a la ulterior soledad, los recorría y los examinaba minuciosamente y volvía a vivirlos. En esta angustiada cavilación creía descubrir nuevas interpretaciones para los hechos. Así, por ejemplo, en la voz de Paulina declarándome el nombre de su amado, sorprendí una ternura que, al principio, me emocionó. Pensé que la muchacha me tenía lástima y me conmovió su bondad como antes me conmovía su amor. Luego, recapacitando, deduje que esa ternura no era para mí sino para el nombre pronunciado.

Acepté la beca, y, silenciosamente, me ocupé en los preparativos del viaje. Sin embargo, la noticia trascendió. En la última tarde me visitó Paulina.

Me sentía alejado de ella, pero cuando la vi me enamoré de nuevo. Sin que Paulina lo dijera, comprendí que su aparición era furtiva. La tomé de las manos, trémulo de agradecimiento. Paulina exclamó:

-Siempre te querré. De algún modo, siempre te querré más que a nadie.

Tal vez creyó que había cometido una traición. Sabía que yo no dudaba de su lealtad hacia Montero, pero como disgustada por haber pronunciado palabras que entrañaran -si no para mí, para un testigo imaginario- una intención desleal, agregó rápidamente:

-Es claro, lo que siento por ti no cuenta. Estoy enamorada de Julio.

Todo lo demás, dijo, no tenía importancia. El pasado era una región desierta en que ella había esperado a Montero. De nuestro amor, o amistad, no se acordó.

Después hablamos poco. Yo estaba muy resentido y fingí tener prisa. La acompañé en el ascensor. Al abrir la puerta retumbó, inmediata, la lluvia.

-Buscaré un taxímetro -dije.

Con una súbita emoción en la voz, Paulina me gritó:

-Adiós, querido.

Cruzó, corriendo, la calle y desapareció a lo lejos. Me volví, tristemente. Al levantar los ojos vi a un hombre agazapado en el jardín. El hombre se incorporó y apoyó las manos y la cara contra el portón de vidrio. Era Montero.

Rayos de luz lila y de luz anaranjada se cruzaban sobre un fondo verde, con boscajes oscuros. La cara de Montero, apretada contra el vidrio mojado, parecía blanquecina y deforme.

Pensé en acuarios, en peces en acuarios. Luego, con frívola amargura, me dije que la cara de Montero sugería otros monstruos: los peces deformados por la presión del agua, que habitan el fondo del mar.

Al otro día, a la mañana, me embarqué. Durante el viaje, casi no salí del camarote. Escribí y estudié mucho.

Quería olvidar a Paulina. En mis dos años de Inglaterra evité cuanto pudiera recordármela: desde los encuentros con argentinos hasta los pocos telegramas de Buenos Aires que publicaban los diarios. Es verdad que se me aparecía en el sueño, con una vividez tan persuasiva y tan real, que me pregunté si mi alma no contrarrestaba de noche las privaciones que yo le imponía en la vigilia. Eludí obstinadamente su recuerdo. Hacia el fin del primer año, logré excluirla de mis noches, y, casi, olvidarla.

La tarde que llegué de Europa volví a pensar en Paulina. Con aprehensión me dije que tal vez en casa los recuerdos fueran demasiado vivos. Cuando entré en mi cuarto sentí alguna emoción y me detuve respetuosamente, conmemorando el pasado y los extremos de alegría y de congoja que yo había conocido. Entonces tuve una revelación vergonzosa. No me conmovían secretos monumentos de nuestro amor, repentinamente manifestados en lo más íntimo de la memoria; me conmovía la enfática luz que entraba por la ventana, la luz de Buenos Aires.

A eso de las cuatro fui hasta la esquina y compré un kilo de café. En la panadería, el patrón me reconoció, me saludó con estruendosa cordialidad y me informó que desde hacía mucho tiempo -seis meses por lo menos- yo no lo honraba con mis compras. Después de estas amabilidades le pedí, tímido y resignado, medio kilo de pan. Me preguntó, como siempre:

-¿Tostado o blanco?

Le contesté, como siempre:

-Blanco.

Volví a casa. Era un día claro como un cristal y muy frío.

Mientras preparaba el café pensé en Paulina. Hacia el fin de la tarde solíamos tomar una taza de café negro.

Como en un sueño pasé de una afable y ecuánime indiferencia a la emoción, a la locura, que me produjo la aparición de Paulina. Al verla caí de rodillas, hundí la cara entre sus manos y lloré por primera vez todo el dolor de haberla perdido.

Su llegada ocurrió así: tres golpes resonaron en la puerta; me pregunté quién sería el intruso; pensé que por su culpa se enfriaría el café; abrí, distraídamente.

Luego -ignoro si el tiempo transcurrido fue muy largo o muy breve- Paulina me ordenó que la siguiera. Comprendí que ella estaba corrigiendo, con la persuasión de los hechos, los antiguos errores de nuestra conducta. Me parece (pero además de recaer en los mismos errores, soy infiel a esa tarde) que los corrigió con excesiva determinación. Cuando me pidió que la tomara de la mano (“¡La mano!”, me dijo. “¡Ahora!”) me abandoné a la dicha. Nos miramos en los ojos y, como dos ríos confluentes, nuestras almas también se unieron. Afuera, sobre el techo, contra las paredes, llovía. Interpreté esa lluvia -que era el mundo entero surgiendo, nuevamente- como una pánica expansión de nuestro amor.

La emoción no me impidió, sin embargo, descubrir que Montero había contaminado la conversación de Paulina. Por momentos, cuando ella hablaba, yo tenía la ingrata impresión de oír a mi rival. Reconocí la característica pesadez de las frases; reconocí las ingenuas y trabajosas tentativas de encontrar el término exacto; reconocí, todavía apuntando vergonzosamente, la inconfundible vulgaridad.

Con un esfuerzo pude sobreponerme. Miré el rostro, la sonrisa, los ojos. Ahí estaba Paulina, intrínseca y perfecta. Ahí no me la habían cambiado.

Entonces, mientras la contemplaba en la mercurial penumbra del espejo, rodeada por el marco de guirnalda, de coronas y de ángeles negros, me pareció distinta. Fue como si descubriera otra versión de Paulina; como si la viera de un modo nuevo. Di gracias por la separación, que me había interrumpido el hábito de verla, pero que me la devolvía más hermosa.

Paulina dijo:

-Me voy. Julio me espera.

Advertí en su voz una extraña mezcla de menosprecio y de angustia, que me desconcertó. Pensé melancólicamente: Paulina, en otros tiempos, no hubiera traicionado a nadie. Cuando levanté la mirada, se había ido.

Tras un momento de vacilación la llamé. Volví a llamarla, bajé a la entrada, corrí por la calle. No la encontré. De vuelta, sentí frío. Me dije: “Ha refrescado. Fue un simple chaparrón”. La calle estaba seca.

Cuando llegué a casa vi que eran las nueve. No tenía ganas de salir a comer; la posibilidad de encontrarme con algún conocido, me acobardaba. Preparé un poco de café. Tomé dos o tres tazas y mordí la punta de un pan.

No sabía siquiera cuándo volveríamos a vernos. Quería hablar con Paulina. Quería pedirle que me aclarara unas dudas (unas dudas que me atormentaban y que ella aclararía sin dificultad). De pronto, mi ingratitud me asustó. El destino me deparaba toda la dicha y yo no estaba contento. Esa tarde era la culminación de nuestras vidas. Paulina lo había comprendido así. Yo mismo lo había comprendido. Por eso casi no hablamos. (Hablar, hacer preguntas hubiera sido, en cierto modo, diferenciarnos.)

Me parecía imposible tener que esperar hasta el día siguiente para ver a Paulina. Con premioso alivio determiné que iría esa misma noche a casa de Montero. Desistí muy pronto; sin hablar antes con Paulina, no podía visitarlos. Resolví buscar a un amigo -Luis Alberto Morgan me pareció el más indicado- y pedirle que me contara cuanto supiera de la vida de Paulina durante mi ausencia.

Luego pensé que lo mejor era acostarme y dormir. Descansado, vería todo con más comprensión. Por otra parte, no estaba dispuesto a que me hablaran frívolamente de Paulina. Al entrar en la cama tuve la impresión de entrar en un cepo (recordé, tal vez, noches de insomnio, en que uno se queda en la cama para no reconocer que está desvelado). Apagué la luz.

No cavilaría más sobre la conducta de Paulina. Sabía demasiado poco para comprender la situación. Ya que no podía hacer un vacío en la mente y dejar de pensar, me refugiaba en el recuerdo de esa tarde.

Seguiría queriendo el rostro de Paulina aun si encontraba en sus actos algo extraño y hostil que me alejaba de ella. El rostro era el de siempre, el puro y maravilloso que me había querido antes de la abominable aparición de Montero. Me dije: Hay una fidelidad en las caras, que las almas quizá no comparten.

¿O todo era un engaño? ¿Yo estaba enamorado de una ciega proyección de mis preferencias y repulsiones? ¿Nunca había conocido a Paulina?

Elegí una imagen de esa tarde -Paulina ante la oscura y tersa profundidad del espejo- y procuré evocarla. Cuando la entreví, tuve una revelación instantánea: dudaba porque me olvidaba de Paulina. Quise consagrarme a la contemplación de su imagen. La fantasía y la memoria son facultades caprichosas:

evocaba el pelo despeinado, un pliegue del vestido, la vaga penumbra circundante, pero mi amada se desvanecía.

Muchas imágenes, animadas de inevitable energía, pasaban ante mis ojos cerrados. De pronto hice un descubrimiento. Como en el borde oscuro de un abismo, en un ángulo del espejo, a la derecha de Paulina, apareció el caballito de piedra verde.

La visión, cuando se produjo, no me extrañó; sólo después de unos minutos recordé que la estatuita no estaba en casa. Yo se la había regalado a Paulina hacía dos años.

Me dije que se trataba de una superposición de recuerdos anacrónicos (el más antiguo, del caballito; el más reciente, de Paulina). La cuestión quedaba dilucidada, yo estaba tranquilo y debía dormirme. Formulé entonces una reflexión vergonzosa y, a la luz de lo que averiguaría después, patética. “Si no me duermo pronto”, pensé, “mañana estaré demacrado y no le gustará a Paulina”.

Al rato advertí que mi recuerdo de la estatuita en el espejo del dormitorio no era justificable. Nunca la puse en el dormitorio. En casa, la vi únicamente en el otro cuarto (en el estante o en manos de Paulina o en las mías).

Aterrado, quise mirar de nuevo esos recuerdos. El espejo reapareció, rodeado de ángeles y de guirnaldas de madera, con Paulina en el centro y el caballito a la derecha. Yo no estaba seguro de que reflejara la habitación. Tal vez la reflejaba, pero de un modo vago y sumario. En cambio el caballito se encabritaba nítidamente en el estante de la biblioteca. La biblioteca abarcaba todo el fondo y en la oscuridad lateral rondaba un nuevo personaje, que no reconocí en el primer momento. Luego, con escaso interés, noté que ese personaje era yo.

Vi el rostro de Paulina, lo vi entero (no por partes), como proyectado hasta mí por la extrema intensidad de su hermosura y de su tristeza. Desperté llorando.

No sé desde cuándo dormía. Sé que el sueño no fue inventivo. Continuó, insensiblemente, mis imaginaciones y reprodujo con fidelidad las escenas de la tarde.

Miré el reloj. Eran las cinco. Me levantaría temprano y, aun a riesgo de enojar a Paulina, iría a su casa. Esta resolución no mitigó mi angustia.

Me levanté a las siete y media, tomé un largo baño y me vestí despacio.

Ignoraba dónde vivía Paulina. El portero me prestó la guía de teléfonos y la Guía Verde. Ninguna registraba la dirección de Montero. Busqué el nombre de Paulina; tampoco figuraba. Comprobé, asimismo, que en la antigua casa de Montero vivía otra persona. Pensé preguntar la dirección a los padres de Paulina.

No los veía desde hacía mucho tiempo (cuando me enteré del amor de Paulina por Montero, interrumpí el trato con ellos). Ahora, para disculparme, tendría que historiar mis penas. Me faltó el ánimo.

Decidí hablar con Luis Alberto Morgan. Antes de las once no podía presentarme en su casa. Vagué por las calles, sin ver nada, o atendiendo con momentánea aplicación a la forma de una moldura en una pared o al sentido de una palabra oída al azar. Recuerdo que en la plaza Independencia una mujer, con los zapatos en una mano y un libro en la otra, se paseaba descalza por el pasto húmedo.

Morgan me recibió en la cama, abocado a un enorme tazón, que sostenía con ambas manos. Entreví un líquido blancuzco y, flotando, algún pedazo de pan.

-¿Dónde vive Montero? -le pregunté.

Ya había tomado toda la leche. Ahora sacaba del fondo de la taza los pedazos de pan.

-Montero está preso -contestó.

No pude ocultar mi asombro. Morgan continuó:

-¿Cómo? ¿Lo ignoras?

Imaginó, sin duda, que yo ignoraba solamente ese detalle, pero, por gusto de hablar, refirió todo lo ocurrido. Creí perder el conocimiento: caer en un repentino precipicio; ahí también llegaba la voz ceremoniosa, implacable y nítida, que relataba hechos incomprensibles con la monstruosa y persuasiva convicción de que eran familiares.

Morgan me comunicó lo siguiente: Sospechando que Paulina me visitaría, Montero se ocultó en el jardín de casa. La vio salir, la siguió; la interpeló en la calle. Cuando se juntaron curiosos, la subió a un automóvil de alquiler. Anduvieron toda la noche por la Costanera y por los lagos y, a la madrugada, en un hotel del Tigre, la mató de un balazo. Esto no había ocurrido la noche anterior a esa mañana; había ocurrido la noche anterior a mi viaje a Europa; había ocurrido hacía dos años.

En los momentos más terribles de la vida solemos caer en una suerte de irresponsabilidad protectora y en vez de pensar en lo que nos ocurre dirigimos la atención a trivialidades. En ese momento yo le pregunté a Morgan:

-¿Te acuerdas de la última reunión, en casa, antes de mi viaje?

Morgan se acordaba. Continuó:

-Cuando notaste que yo estaba preocupado y fuiste a mi dormitorio a buscar a Paulina, ¿qué hacía Montero?

-Nada -contestó Morgan, con cierta vivacidad-. Nada. Sin embargo, ahora lo recuerdo: se miraba en el espejo.

Volví a casa. Me crucé, en la entrada, con el portero. Afectando indiferencia, le pregunté:

-¿Sabe que murió la señorita Paulina?

-¿Cómo no voy a saberlo? -respondió-. Todos los diarios hablaron del asesinato y yo acabé declarando en la policía.

El hombre me miró inquisitivamente.

-¿Le ocurre algo? -dijo, acercándose mucho-. ¿Quiere que lo acompañe?

Le di las gracias y me escapé hacia arriba. Tengo un vago recuerdo de haber forcejeado con una llave; de haber recogido unas cartas, del otro lado de la puerta; de estar con los ojos cerrados, tendido boca abajo, en la cama.

Después me encontré frente al espejo, pensando: “Lo cierto es que Paulina me visitó anoche. Murió sabiendo que el matrimonio con Montero había sido un equivocación -una equivocación atroz- y que nosotros éramos la verdad. Volvió desde la muerte, para completar su destino, nuestro destino”. Recordé una frase que Paulina escribió, hace años, en un libro: *Nuestras almas ya se reunieron*. Seguí pensando: “Anoche, por fin. En el momento en que la tomé de la mano”. Luego me dije: “Soy indigno de ella: he dudado, he sentido celos. Para quererme vino desde la muerte”.

Paulina me había perdonado. Nunca nos habíamos querido tanto. Nunca estuvimos tan cerca.

Yo me debatía en esta embriaguez de amor, victoriosa y triste, cuando me pregunté -mejor dicho, cuando mi cerebro, llevado por el simple hábito de proponer alternativas, se preguntó- si no habría otra explicación para la visita de anoche. Entonces, como una fulminación, me alcanzó la verdad.

Quisiera descubrir ahora que me equivoco de nuevo. Por desgracia, como siempre ocurre cuando surge la verdad, mi horrible explicación aclara los hechos que parecían misteriosos. Éstos, por su parte, la confirman.

Nuestro pobre amor no arrancó de la tumba a Paulina. No hubo fantasma de Paulina. Yo abracé un monstruoso fantasma de los celos de mi rival.

La clave de lo ocurrido está oculta en la visita que me hizo Paulina en la víspera de mi viaje. Montero la siguió y la esperó en el jardín. La riñó toda la noche y, porque no creyó en sus explicaciones -¿cómo ese hombre entendería la pureza de Paulina?- la mató a la madrugada.

Lo imaginé en su cárcel, cavilando sobre esa visita, representándosela con la cruel obstinación de los celos.

La imagen que entró en casa, lo que después ocurrió allí, fue una proyección de la horrenda fantasía de Montero. No lo descubrí entonces, porque estaba tan conmovido y tan feliz, que sólo tenía voluntad para obedecer a Paulina. Sin embargo, los indicios no faltaron. Por ejemplo, la lluvia. Durante la visita de la verdadera Paulina -en la víspera de mi viaje- no oí la lluvia. Montero, que estaba en el jardín, la sintió directamente sobre su cuerpo. Al imaginarnos, creyó que la habíamos oído. Por eso anoche oí llover. Después me encontré con que la calle estaba seca.

Otro indicio es la estatuita. Un solo día la tuve en casa: el día del recibo. Para Montero quedó como un símbolo del lugar. Por eso apareció anoche.

No me reconocí en el espejo, porque Montero no me imaginó claramente. Tampoco imaginó con precisión el dormitorio. Ni siquiera conoció a Paulina. La imagen proyectada por Montero se condujo de un modo que no es propio de Paulina. Además, hablaba como él.

Urdir esta fantasía es el tormento de Montero. El mío es más real. Es la convicción de que Paulina no volvió porque estuviera desengañada de su amor. Es la convicción de que nunca fui su amor. Es la convicción de que Montero no ignoraba aspectos de su vida que sólo he conocido indirectamente. Es la convicción de que al tomarla de la mano -en el supuesto momento de la reunión de nuestras almas- obedecí a un ruego de Paulina que ella nunca me dirigió y que mi rival oyó muchas veces.