

**LENGUAJE**

**Y LITERATURA IV**

**INICIACION LITERARIA**

\* carlos coello v.

\* mario frías i.

\* josé g. mendoza

\* osvaldo moreno v.

\* olga rivadeneira de moreno

*Sólo en mi semejante me trasciendo*  
Octavio Paz

1983 Es propiedad de los editores.  
Quedan reservados los derechos  
de acuerdo a Ley, bajo el Registro  
de propiedad D.L. - L.P. No. 4-1-21-84  
1983 PRIMERA EDICION

PORTADA: Pedro Shimose

IMPRESO EN BOLIVIA - PRINTED IN BOLIVIA

---

EDITOR: Editorial Don Bosco La Paz - Bolivia  
IMPRESOR: Talleres-Escuela de Artes Gráficas del Colegio "Don Bosco"



*A nuestros hijos.*

## NOTA DE PRESENTACION

*Existen dos criterios acerca de la metodología y de los objetivos del aprendizaje. El uno se apoya en la memoria para llegar al enciclopedismo. El otro busca despertar el sentido crítico con el fin de contribuir a la formación de la persona.*

*En este contexto, hemos elegido el segundo, considerando que precisamente la Literatura es uno de los instrumentos más eficientes para educar la juventud. En el mundo sui géneris de la obra de arte literaria, mundo ficticio construido sobre estructuras lingüísticas, el estudiante puede contemplar un modo de ser de lo humano, una idea de la realidad que se le ofrece rica y abierta a la confrontación.*

*Esto explica que en nuestro proceso metodológico partamos de la obra misma, considerada ella como un todo. Pretendemos, así, que se produzca un auténtico enfrentamiento del lector con la obra, lo cual supone un modo original de relación, un descubrimiento exclusivo. La obra literaria alcanza plenitud en manos del lector y, de algún modo, lo modifica, influye en él, lo "descentra", lo incita a "salirse de las huellas", como bien expresa J. Cortazar.*

*Tenemos como objetivo posibilitar esa transformación, permitir que la Literatura sea efectivamente una confrontación del mundo poético y del mundo personal del alumno. Pretendemos que nuestro libro sea un instrumento de aproximación, que contribuya a la preparación cultural y técnica del alumno para este enfrentamiento que, en el fondo, consistirá en un diálogo que solamente el propio alumno podrá realizar.*

*A este criterio responde que demos mayor importancia a los aspectos internos que a los externos. Perseguimos que el alumno aprenda a captar el tema de un cuento o de una novela; la estructura formal de una poesía o de un drama; la organización o plan de cualquier obra. Que aprenda fundamentalmente a estudiar los personajes, a analizar los problemas y a realizar otras investigaciones específicas.*

También tienen su lugar los aspectos propiamente externos, colocados, eso sí, en su verdadera perspectiva, utilizados solamente en la medida en que puedan contribuir al mejor conocimiento de la obra. No se puede prescindir, en torno a la obra literaria, de las cuestiones referentes al origen, fuentes, géneros e influencias, ni de la significación con respecto a corrientes y épocas, valoraciones de críticos etc., además de los datos biográficos y bibliográficos del autor.

Damos también paso a las oportunidades que brinda el estudio de la literatura para el perfeccionamiento de diversas habilidades del lenguaje. Colocamos al estudiante en la necesidad de leer, de expresarse por escrito y de comunicarse en forma oral (hablar y escuchar). Pretendemos adiestrarlo en el manejo seguro de algunos aspectos específicos de la ortografía y darle algunos conocimientos gramaticales directamente relacionados con el estudio de la literatura y con el uso diario del idioma. Ofrecemos, asimismo, algunas técnicas para el enriquecimiento del vocabulario que posibilitan cierta penetración en la realidad lexical de nuestra lengua.

Es característica esencial de nuestro libro la orientación específica hacia la investigación. A ello responde el sistema de fichas que se aplica en las diferentes secciones de la obra.

Incluimos una "guía didáctica" que servirá de orientación al profesor para la aplicación de la metodología propuesta.

Finalmente, juzgamos necesario anotar algo acerca de la flexibilidad con la que debe utilizarse este libro. La enseñanza de la Literatura exige un planteamiento específico en cada caso, acorde con el grupo de alumnos a los que va dirigida. Dependerá de la situación económico-social, circunstancias geográficas y culturales e intereses del grupo. Tomados en cuenta estos factores, el profesor decidirá el grado de profundidad y la extensión con que tratará los diferentes temas, así como la intensidad de la práctica relativa al vocabulario, la ortografía y la gramática que pedirá a los estudiantes. Le damos la posibilidad más amplia de omitir, ampliar o cambiar los trabajos propuestos, según las necesidades del grupo y los medios con que se cuente. En el uso de esta obra, debe tenerse presente en todo momento que ella es sólo un instrumento para esa gran tarea de "formación".

Los autores

## GUIA DIDACTICA

### RECOMENDACIONES GENERALES

- Iniciación literaria es una colección. Cada uno de los libros de la serie supone el conocimiento del precedente, porque los temas son tratados cada vez con mayor profundidad. La metodología que se utiliza está graduada de menor a mayor complejidad. En consecuencia, es conveniente que profesor y alumno vuelvan constantemente a los tomos anteriores.
- Esta serie de textos ha sido escrita para que sirva de instrumento de trabajo tanto para los alumnos como para el profesor. En este sentido no son textos que permitan un aprendizaje autodidáctico, sino que requieren de la guía del profesor. Este tendrá que asumir decisiones adecuadas sobre diversos aspectos pedagógicos como ser:

Dosificación del avance de materia, considerando las características socio-culturales del grupo con el cual trabaja.

Complementación y enriquecimiento de los contenidos teóricos que estén tratados sucintamente.

Ampliación de la parte práctica relativa a investigación y actividades.

- El profesor debe tener en cuenta los fundamentos pedagógicos del texto. (Cfr. *Nota de Presentación*) para la evaluación del aprendizaje. Así, pues, deberá evitar, en lo posible, que los alumnos sean evaluados por su capacidad para memorizar, buscando más bien la medición de su rendimiento en base a su habilidad analítica e interpretativa, su rigor y profundidad crítica y su calidad valorativa.

### LECTURA

- Para la Unidad 1

El profesor puede realizar la lectura comentada de uno o más capítulos de la novela, y asignar a los alumnos la lectura de 2 ó más capítulos de una a otra clase, según su criterio. El control de lectura puede ser sustituido por resú-

menes escritos u orales. No debe olvidarse que el análisis de la obra exige una lectura reiterada del texto.

● Para la Unidad 2

Esta Unidad está constituida por dos cuentos. El primero puede ser leído y analizado en clase; el segundo, encomendado a los alumnos para que realicen un trabajo de análisis e interpretación. La Guía Didáctica que acompaña al texto puede serles de gran utilidad.

● Para la Unidad 3

Después de leer y comentar la sección *Invitación a la lectura*, el profesor puede realizar el análisis de algún poema con la mayor profundidad y exhaustividad posible. Luego, puede formar grupos y asignarles un poema para que elaboren el estudio correspondiente. En esta Unidad, en la sección *Aproximación al poema* hemos incluido un nuevo aspecto: *Temas de investigación*. Estamos conscientes de que no siempre será posible realizar este trabajo porque el material bibliográfico de nuestras bibliotecas escolares y públicas es muy reducido y deficiente. Sin embargo, el profesor podrá suplir esta deficiencia, en algunos casos, recurriendo a su propia biblioteca o buscando temas más simples para que puedan ser abordados por el estudiante. No hemos querido prescindir de esta labor que viene a ser el nexo que une, a manera de puente, la educación media con la enseñanza superior.

● Para la Unidad 4

La lectura de cada uno de los ensayos debe procurar hacerse de una sola vez para que el alumno capte su unidad.

El objetivo del análisis es conseguir una interpretación coherente, que esté documentada en el propio texto. Aunque el procedimiento del análisis incluye diferentes etapas, hay que recordar que estas divisiones obedecen a un recurso didáctico y, que, por lo tanto, deben ser manejadas con mucha flexibilidad. Si los criterios relacionados con las exigencias de un trabajo de investigación (manejo del aparato crítico, presentación, claridad de estilo, extensión, etc.),

se explican inicialmente y se exigen después con regularidad, cada alumno estará, al finalizar la labor de fichaje, en posesión del material suficiente para la elaboración de una pequeña monografía, cuya evaluación puede sustituir ventajosamente a los exámenes. El sentido final del trabajo no está en la angustiosa presentación más o menos improvisada, sino en la elaboración sistemática y metódica de un trabajo serio.

● Para la Unidad 5

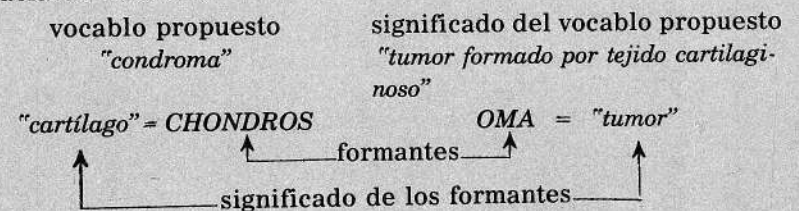
Realizar la lectura dramatizada del texto; es decir, asignar a dos alumnos la lectura de los dos papeles protagónicos.

## VOCABULARIO

En el cuarto y último volumen de Iniciación Literaria, ofrecemos una introducción al vocabulario técnico, en atención a que el estudiante, al término ya de su bachillerato, se halla en los umbrales de iniciar una carrera -académica o técnica-, en la cual deberá manejar un vocabulario específico.

El objetivo que perseguimos es que los alumnos descubran la estructura de este tipo de vocabulario, lo cual será para ellos de una invalorable utilidad en el proceso de adquisición de nuevas voces, porque echará luces sobre el significado de éstas y facilitará su comprensión y posterior uso adecuado.

Aconsejamos al profesor que inicie su trabajo en esta sección del libro, invitando a los alumnos a que hagan una minuciosa observación de cada vocablo propuesto, de los formantes o elementos etimológicos que lo conforman y del significado, tanto de los vocablos mismos como de los formantes en sí. Un ejemplo presentado en forma gráfica contribuirá a aclarar lo dicho:





Hechas las observaciones arriba indicadas, será conveniente que el alumno, ayudado por las relaciones existentes entre el significado de los vocablos y el significado de sus respectivos formantes, trate de retener estos últimos.

A continuación, deberá pedir el profesor que los alumnos pasen a hacer la observación de la parte final, hasta que caigan en cuenta de algunos aspectos característicos del léxico. (Estas observaciones se hallan al inicio de la sección en la primera unidad y al final, en las demás).

La etapa final consiste en la elaboración de las fichas de trabajo, siguiendo las instrucciones contenidas en las mismas.

#### INFORMACION GRAMATICAL Y ORTOGRAFIA

En la *Guía Didáctica del Volumen 1* se encuentran las sugerencias para estas secciones.

#### ESCRITURA

- En este volumen, el objetivo que esta actividad debe alcanzar es conseguir mayor precisión y rigor en el lenguaje. Para lograrlo, es necesario que los alumnos practiquen regularmente. Específicamente se puede pedir un trabajo monográfico sobre algún aspecto relativo a la literatura hispanoamericana del presente siglo. El profesor puede organizar a los alumnos en grupos para que investiguen, redacten y expongan el tema. Este y el esquema de trabajo deben ser previamente aprobados por el profesor. El texto del trabajo en borrador puede ser revisado también por el profesor.

En la evaluación, se tomarán en cuenta el trabajo escrito y la exposición oral, el aspecto polémico y la defensa de las hipótesis sustentadas por los estudiantes.

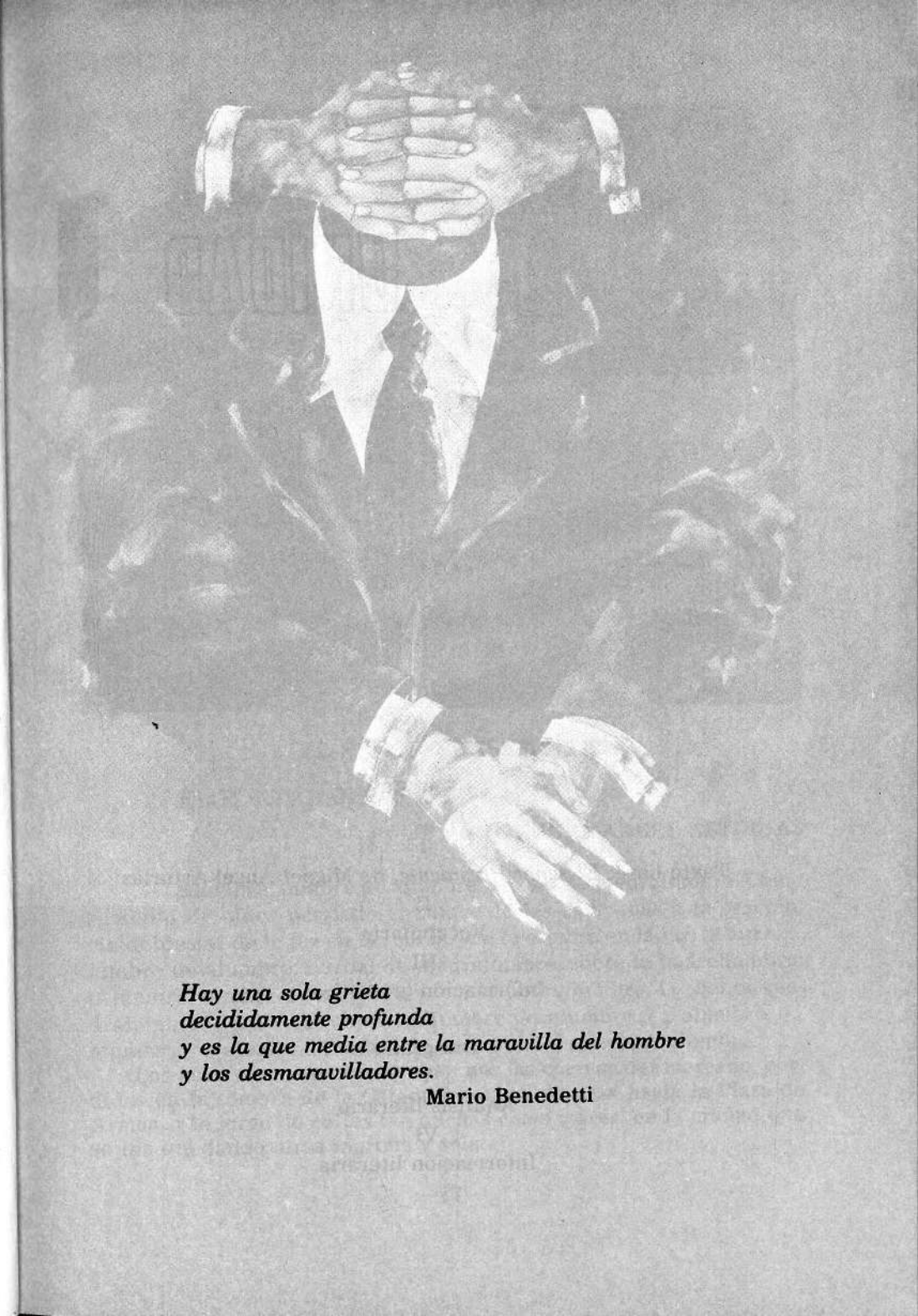
El profesor fijará el tiempo de exposición y el tiempo destinado al debate.

#### ANALISIS LITERARIO

- Se puede realizar simultáneamente el estudio de los aspectos externos e internos del texto.
- En este volumen, más que proporcionar modelos de análisis se ofrecen orientaciones y sugerencias para que el propio alumno realice el trabajo por su cuenta.

La Unidad 4 encara por primera vez el análisis del ensayo. En este sentido, conviene que el profesor ponga especial cuidado en el tratamiento del aspecto conceptual.

- Siempre que el análisis toque aspectos aparentemente marginales, el profesor debe relacionar estos aspectos con otros más generales para que no se pierda la visión de conjunto. No hay que olvidar que el análisis sólo se justifica si contribuye a profundizar en la comprensión del texto.
- En las *Fichas* y en las *Guías de Trabajo* encontrará el profesor múltiples sugerencias para asignar tareas a los alumnos. Estas tareas pueden realizarse en grupos o individualmente. Es indispensable la *puesta en común*. Así se da lugar a otras actividades del lenguaje: hablar y escuchar.
- Las exposiciones deben ser claras y breves. Los debates deben regirse por un reglamento sencillo y práctico. La mesa redonda debe estar bien planificada. La función del profesor debe ser de orientación a estas actividades.
- En este último curso del ciclo medio es conveniente que los alumnos tengan una visión general y panorámica del desarrollo de los diversos géneros literarios. Concretamente, en lo que se refiere a la literatura hispanoamericana contemporánea, el profesor debería procurarles esa visión por lo menos en lo que hace a nuestro siglo o a partir de la constitución de nuestras repúblicas americanas. Esta síntesis deberá ser necesariamente muy apretada y referirse sólo a las características, títulos y autores fundamentales. En este sentido se puede ampliar la información contenida en la sección *Localización Espacio-Temporal* o en la *Información Literaria*.



*Hay una sola grieta  
decididamente profunda  
y es la que media entre la maravilla del hombre  
y los desmaravilladores.*

**Mario Benedetti**

# UNIDAD



## ESQUEMA

### I

Texto base: *El señor Presidente*, de Miguel Angel Asturias

### II

Vocabulario

### III

Información gramatical

### IV

Ortografía

### V

Análisis literario

### VI

Información literaria



## EL SEÑOR PRESIDENTE

### EN EL PORTAL DEL SEÑOR

MIGUEL ANGEL ASTURIAS

... ¡Alumbra, lumbré de alumbra, Luzbel de piedralumbra! Como zumbido de oídos persistía el rumor de las campanas a la oración, maldoblestar de la luz en la sombra, de la sombra en la luz. ¡Alumbra, lumbré de alumbra, Luzbel de piedralumbra, sobre la podredumbra! ¡Alumbra, lumbré de alumbra, sobre la podredumbra, Luzbel de piedralumbra! ¡Alumbra, alumbra, lumbré de alumbra. . . , alumbra. . . , alumbra. . . , alumbra, lumbré de alumbra. . . , alumbra, alumbra. . .

Los pordioseros se arrastraban por las cocinas del mercado, perdidos en la sombra de la Catedral helada, de paso hacia la Plaza de Armas, a lo largo de calles tan anchas como mares, en la ciudad que se iba quedando atrás íngnima y sola.



La noche los reunía al mismo tiempo que a las estrellas. Se juntaban a dormir en el Portal del Señor sin más lazo común que la miseria, maldiciendo unos de otros, insultándose a regañadientes con tirria de enemigos que se buscan pleito, riñendo muchas veces a codazos y algunas con tierra y todo, revolcones en los que tras escupirse, rabiosos, se mordían. Ni almohada ni confianza halló jamás esta familia de parientes del basurero. Se acostaban separados, sin desvestirse, y dormían como ladrones, con la cabeza en el costal de sus riquezas: desperdicios de carne, zapatos rotos, cabos de candela, puños de arroz cocido envueltos en periódicos viejos, naranjas y guineos pasados.

En las gradas del Portal se les veía, vueltos a la pared, contar el dinero, morder las monedas de níquel para saber si eran falsas, hablar a solas, pasar revista a las provisiones de boca y de guerra, que de guerra andaban en la calle armados de piedras y escapularios, y engullirse a escondidas cachos de pan en seco. Nunca se supo que se socorrieran entre ellos; avaros de sus desperdicios, como todo mendigo, preferían darlos a los perros antes que a sus compañeros de infortunio.

Comidos y con el dinero bajo siete nudos en un pañuelo atado al ombligo, se tiraban al suelo y caían en sueños agitados, tristes; pesadillas por las que veían desfilar cerca de sus ojos cerdos con hambre, mujeres flacas, perros quebrados, ruedas de carruajes y fantasmas de Padres que entraban a la Catedral en orden de sepultura, precedidos por una tenia de luna crucificada en tibias heladas. A veces, en lo mejor del sueño, les despertaban los gritos de un idiota que se sentía perdido en la Plaza de Armas. A veces, el sollozar de una ciega que se soñaba cubierta de moscas, colgando de un clavo, como la carne en las carnicerías. A veces, los pasos de una patrulla que a golpes arrastraba a un prisionero político, seguido de mujeres que limpiaban las huellas de sangre con los pañuelos empapados en llanto. A veces, los ronquidos de un valetudinario tiñoso o la respiración de una sordomuda encinta que lloraba de miedo porque sentía un hijo en las entrañas. Pero el grito del idiota era el más triste. Partía el cielo. Era un grito largo, sonsacado sin acento humano.

Los domingos caía en medio de aquella sociedad extraña un borracho que, dormido, reclamaba a su madre llorando como un niño. Al oír el idiota la palabra madre que en boca del borracho era imprecación a la vez que lamento, se incorporaba, volvía a mirar a todos los lados de punta a punta del Portal, enfrente, y tras despertarse bien y

despertar a los compañeros con sus gritos, lloraba de miedo juntando su llanto al del borracho.

Ladraban perros, se oían voces, y los más retobados se alzaban del suelo a engordar el escándalo para que se callara. Que se callara o que viniera la policía. Pero la policía no se acercaba ni por gusto. Ninguno de ellos tenía para pagar la multa. “¡Viva Francia”, gritaba *Patahueca* en medio de los gritos y los saltos del idiota, que acabó siendo el hazmerreír de los mendigos por aquel cojo bribón y mal hablado que, entre semana, algunas noches remedaba al borracho. *Patahueca* remedaba al borracho y el *Pelele* —así apodaban al idiota—, que dormido daba la impresión de estar muerto, revivía a cada grito sin fijarse en los bultos arrebujados por el suelo en pedazos de manta que, al verle medio loco, rifaban palabritas de mal gusto y risas chillonas. Con los ojos lejos de las caras monstruosas de sus compañeros, sin ver nada, sin oír nada, sin sentir nada, fatigado por el llanto, se quedaba dormido; pero al dormirse, carretilla de todas las noches, la voz de *Patahueca* le despertaba:

—¡Madre! . . .

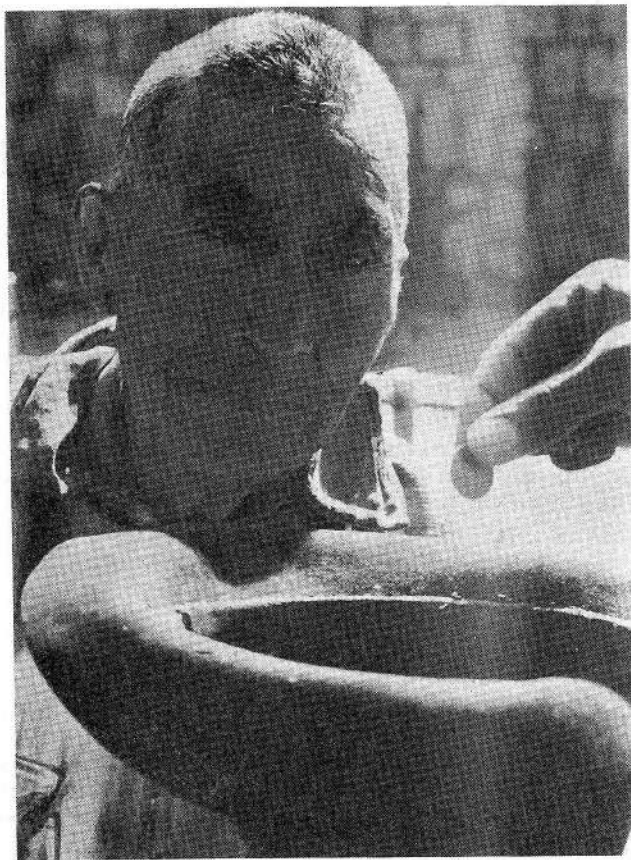
El *Pelele* abría los ojos de repente, como el que sueña que rueda en el vacío; dilataba las pupilas más y más, encogiéndose todo él, entraña herida cuando le empezaban a correr las lágrimas; luego se dormía poco a poco, vencido por el sueño, el cuerpo casi engrudo, con eco de bascas en la conciencia rota. Pero al dormirse, al no más dormirse, la voz de otra prenda con boca le despertaba:

—¡Madre! . . .

Era la voz de el *Viuda*, mulato degenerado que, entre risa y risa, con pucheros de vieja, continuaba:

— . . . madre de misericordia, esperanza nuestra, Dios te salve, a ti llamamos los desterrados que caímos de leva. . .

El idiota se despertaba riendo, parecía que a él también le daba risa su pena, hambre, corazón y lágrimas saltándole en los dientes, mientras los pordioseros arrebatában del aire la car-car-car-car-cajada, del aire, del aire. . . la car-car-car-car-cajada. . .; perdía el aliento un timbón con los bigotes sucios de revolcado, y de la risa se orinaba un tuerto que daba cabezazos de chivo en la pared, y protestaban los ciegos porque no se podía dormir con tanta bulla, y el *Mosco*, un ciego al que le faltaban las dos piernas, porque esa manera de divertirse era de amujerados.



A los ciegos los oían como oír barrer y al *Mosco* ni siquiera lo oían. ¡Quién iba a hacer caso de sus fanfarronadas!

“—¡Yo, que pasé la infancia en un cuartel de artillería, “onde” las patadas de las mulas y de los jefes me hicieron hombre con oficio de caballo, lo que me sirvió de joven para “jalar” por las calles la música de carreta! ¡Yo, que perdí los ojos en una borrachera sin saber cómo, la pierna derecha en otra borrachera sin saber cuándo, y la otra en otra borrachera, víctima de un automóvil, sin saber “onde”.

Contado por los mendigos, se regó entre la gente del pueblo que el *Pelete* se enloquecía al oír hablar de su madre. Calles, plazas, atrios y mercados recorría el infeliz en su afán de escapar al populacho que por aquí, que por allá, le gritaba a todas horas, como maldición del cielo, la palabra madre. Entraba a las casas en busca de asilo, pero de las casas le sacaban los perros o los criados. Lo echaban de los templos, de las tiendas, de todas partes, sin atender a su fatiga de bestia ni a sus ojos que, a pesar de su inconsciencia, suplicaban perdón con la mirada.

La ciudad grande, inmensamente grande para su fatiga, se fué haciendo pequeña para su congoja. A noches de espanto siguieron días de persecución, acosado por las gentes que, no contentas con gritarle: “*Peletito*, el domingo te “asás” con tu madre. . . , la vieja. . . , somato. . . , chicharrón y chaleco!” le golpeaban y arrancaban las ropas a pedazos. Seguido de chiquillos se refugiaba en los barrios pobres, pero allí su suerte era más dura; allí, donde todos andaban a las puertas de la miseria, no sólo lo insultaban, sino que, al verlo correr despavorido, le arrojaban piedras, ratas muertas y latas vacías.

De uno de esos barrios subió hacia el Portal del Señor un día como hoy a la oración, herido en la frente, sin sombrero, arrastrando la cola de un barrilete que de remeda remiendo le prendieron por detrás. Lo asustaban las sombras de los muros, los pasos de los perros, las hojas que caían de los árboles, el rodar desigual de los vehículos. . . Cuando llegó al Portal, casi de noche, los mendigos, vueltos a la pared, contaban y recontaban sus ganancias. *Patahueca* la tenía con el *Mosco* por alegar; la sordomuda se sobaba el vientre para ella inexplicablemente crecido, y la ciega se mecía en sueños colgada de un clavo, cubierta de moscas, como la carne en las carnicerías.

El idiota cayó medio muerto; llevaba noches y noches de no pegar los ojos, días y días de no sentar los pies. Los mendigos callaban y se rascaban las pulgas sin poder dormir, atentos a los pasos de los gendarmes que iban y venían por la plaza poco alumbrada y a los golpecitos de las armas de los centinelas, fantasmas envueltos en ponchos a rayas, que en las ventanas de los cuarteles vecinos velaban en pie de guerra, como todas las noches, al cuidado del Presidente de la República, cuyo domicilio se ignoraba porque habitaba en las afueras de la ciudad muchas casas a la vez, cómo dormía porque se contaba que al lado de un teléfono con un látigo en la mano, y a qué hora, porque sus amigos aseguraban que no dormía nunca.

Por el Portal del Señor avanzó un bulto. Los pordioseros se encogieron como gusanos. Al rechino de las botas militares respondía el graznido de un pájaro siniestro en la noche oscura, navegable, sin fondo. . .

*Patahueca* peló los ojos; en el aire pesaba la amenaza del fin del mundo, y dijo a la lechuza:

—¡Hualí, hualí, “toma” tu sal y tu chile. . . ; no te tengo mal ni dita y por si acaso, maldita!





El Mosco se buscaba la cara con los gestos. Dolía la atmósfera como cuando va a temblar. El Viuda hacía la cruz entre los ciegos. Sólo el Pelele dormía a pierna suelta, por una vez, roncando.

El bulto se detuvo —la risa le entorchaba la cara—, acercóse al idiota de puntapié y, en son de broma, le gritó:

—¡Madre!

No dijo más. Arrancado del suelo por el grito el Pelele se le fué encima y, sin darle tiempo a que hiciera uso de sus armas, le enterró los dedos en los ojos, le hizo pedazos la nariz a dentelladas y le golpeó las partes con las rodillas hasta dejarlo inerte.

Los mendigos cerraron los ojos horrorizados, la lechuza volvió a pasar y el Pelele escapó por las calles en tinieblas enloquecido bajo la acción de espantoso paroxismo.

Una fuerza ciega acababa de quitar la vida al coronel José Parrales Sonriente, alias *el hombre de la mulita*. Estaba amaneciendo.

## CONTROL DE LECTURA

### PRIMERA PARTE

¿Cuándo quedó inválido el Mosco?

¿Por qué estaba preso el sacristán?

¿Qué heridas tenía el Pelele cuando despertó en el basurero?

¿Quiénes ayudaron al Pelele?

¿Por qué ordenó el Señor Presidente que apalearan al Secretario?

¿Cómo concibió Miguel Cara de Angel la idea de fingir un rapto en casa del general Canales?

¿Qué hacía Vásquez antes de matar al Pelele?

¿Cómo logró el titiritero que sus muñecos lloraran?

¿Cómo se enteró Fedina que esa noche su comadre sería rapta?

¿Quiénes espiaban a Miguel Cara de Angel?

¿Por qué se derraman por el suelo los cubiertos de la gaveta?

### SEGUNDA PARTE

¿Qué cargos desempeñó Miguel Cara de Angel?

¿Qué perdió Camila la primera vez que fue al mar?

¿Qué siente Vásquez al observar la captura de Fedina Rodas?

¿Quiénes fueron apresados el día de la fuga de Canales?

¿Cuánto tiempo estuvo Fedina moliendo cal?

¿Qué motiva el llanto de Camila antes de salir a buscar a sus tíos?

¿Por qué necesitaba ayuda el cartero?

¿Cómo dictamina el Señor Presidente respecto a la culpabilidad o la inocencia de los inculcados por el Auditor de Guerra?

¿Qué sugerencia da el amanuense al Auditor?

¿En qué barcas son colocados Miguel Cara de Angel y Camila?

¿Quién es Manuela Calvario?

¿De qué fuentes provienen los partes al Señor Presidente?

¿Qué consejos da Miguel Cara de Angel a doña Chon para que recupere los 10.000 pesos?

¿Por qué el oficial de guardia no quiso llamar a Ismael Mijo?

¿Cómo le fue a la Masacuata en la penitenciaría?

¿Cómo se libra Canales del ataque de los lagartos?

### TERCERA PARTE

¿Quiénes son los presos de la celda en que está Abel Carvajal?

¿Qué esperanza sostenía a Lucio Vásquez en la prisión?

¿Por qué se casa Miguel Cara de Angel con Camila?

¿Quiénes son los centinelas del hielo?

¿Por qué apreciaba el Señor Presidente al "Hombre de la mulita"?

¿Qué papel firma Genaro Rodas?

¿Por qué Camila se siente amenazada por la selva?

¿Qué hace el poeta en el banquete que ofrece el Señor Presidente?

¿Cómo se entera Camila de la muerte de su padre?

¿A qué atribuye el Señor Presidente el odio que el Auditor de Guerra siente por Miguel Cara de Angel?

¿Qué ocurrió con Genaro Rodas?

¿Qué noticias de su marido obtuvo Camila cuando consultó con los espiritistas?

¿Cómo matan a Miguel Cara de Angel?

### EPILOGO

¿Quién logra salir de la cárcel?

## VOCABULARIO



En el cuarto y último volumen de la serie Lenguaje y Literatura, presentamos las bases del vocabulario técnico, que es parte muy importante del uso que en las diversas ciencias se hace del idioma. Realizaremos tal estudio recurriendo a las etimologías de los vocablos, con el fin de que el estudiante se habitúe a profundizar en el contenido de los términos empleados en las diferentes áreas del saber. Pretendemos, también, que, como fruto de este contacto con las etimologías, se capacite el educando para deducir con acierto el significado de numerosos tecnicismos que se le ofrezcan en el diario vivir.

*Etimología:* Entendemos por etimología el estudio del verdadero significado de las palabras, mediante el conocimiento de su origen, de su estructura léxica y de sus transformaciones y cambios.

El conocimiento de la etimología permite descubrir el origen de un vocablo y, partiendo de él, encontrar la explicación de las diversas acepciones adquiridas por el término, a través del tiempo. La etimología es un eficaz instrumento con que puede contar el hablante de una lengua, para ponerse al tanto de las relaciones significativas existentes entre numero-

sas voces que, aparentemente, nada tienen que ver entre sí. Es también muy útil para recordar y enunciar definiciones así como para retener la significación de un vocablo recién conocido.

**Griego y Latín.** El vocabulario técnico está conformado, casi exclusivamente, por elementos o "formantes" heredados de las lenguas griega y latina. Los pueblos a los que estos idiomas pertenecían, fueron, el uno más que el otro, los padres de la cultura, de la ciencia y de la técnica moderna. Así, por ejemplo, los griegos dieron a la plata el nombre de "árguiros", del término "argos", que en su lengua significaba "blanco". De "árguiros" salió el latín "argentum", de donde se tomó el símbolo "Ag". Igualmente los griegos designaban en su idioma con el término "molibdena" a sustancias de diversa naturaleza pero de color *plomizo*. Cuando en el año 1782 Hjelms aisló el metal que ahora conocemos también como plomo, lo llamó "molibdeno", siendo, por tal razón, su símbolo, Mo.

En la primera unidad, nos ocuparemos del vocabulario técnico correspondiente a ciencias químicas y biológicas.

|                                                            |                       |                                                                          |
|------------------------------------------------------------|-----------------------|--------------------------------------------------------------------------|
| <b>Artereurisma:</b><br>Eurino (gr.):                      | ensanchar.            | dilatación anormal de una arteria.                                       |
| <b>Bacteria:</b><br>Bacteria (gr.):                        | bastón.               | clase de microbio, llamado así por su forma de bastón.                   |
| <b>Terapéutica:</b><br>Therapeia (gr.):<br>- ica (II - 2). | curación              | parte de la medicina que trata de la curación de las enfermedades.       |
| <b>Botánica:</b><br>Botané (gr.):                          | planta, hierba.       | ciencia que estudia los vegetales.                                       |
| <b>Trombosis:</b><br>Thrombos (gr.):<br>- sis (gr.):       | coágulo<br>resultado. | enfermedad producida por un coágulo sanguíneo en el interior de un vaso. |
| <b>Histología:</b><br>Histós (gr.):                        | tejido.               | tratado que estudia los tejidos.                                         |
| <b>Estreptococo:</b>                                       |                       | bacteria cuyos elementos se agrupan en pequeñas cadenas                  |

|                                                                                    |                       |                                                                                      |
|------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------|--------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>Streptós (gr.):</b>                                                             | enroscado             | formadas de "cocos" o microbios que producen enfermedades funestas.                  |
| <b>Cocos (gr.):</b>                                                                | esfera.               | enfermedad de los ojos cuando éstos se encuentran ya con pus.                        |
| <b>Blenoftalmía:</b><br>Blénna: mucosidad<br>Oftalmós: (II - 1).                   |                       |                                                                                      |
| <b>Sitiología:</b><br>Sítos, sítios (gr.):                                         | alimento, trigo.      | tratado del valor nutritivo de los alimentos.                                        |
| <b>Toxemia:</b><br>Toxicón (gr.): veneno<br>aíma: (II - 2).                        |                       | estado infeccioso de la sangre.                                                      |
| <b>Farmacología:</b><br>Fármacon (gr.):                                            | medicamento, remedio. | tratado de los medicamentos.                                                         |
| <b>Espermatozoos:</b><br>Spérma, spérmatos (gr.):<br>se-milla                      |                       | pequeños cuerpos animados que sirven para la fecundación,                            |
| <b>Zoon (gr.):</b>                                                                 | animal.               |                                                                                      |
| <b>Traumatismo:</b><br>Trauma, traumatos (gr.):                                    | herida.               | lesión externa de los tejidos.                                                       |
| <b>Himen:</b><br>Hymen, hymenos (gr.):<br>membrana.                                |                       | membrana que cubre el orificio externo de la vagina mientras conserva su integridad. |
| <b>Anestesia:</b><br>An (gr.): negación<br>Aísthesis (gr.):                        | sensación.            | falta de sensación.                                                                  |
| <b>Angiodermatitis:</b><br>Angeion (gr.): vaso<br>Derma, dérmantos (gr.):<br>piel. |                       | inflamación de los vasos cutáneos.                                                   |
| <b>itis (gr.):</b>                                                                 | inflamación.          |                                                                                      |



**Condroma:**

Chondros (gr.): cartilago  
oma (gr.): tumor.

**Enzima:**

En (gr.): en  
Zyme (gr.): fermento.

**Zoonosis:**

Zoos (gr.): animal  
Nosos (gr.): enfermedad.

tumor formado por tejido cartilaginoso.

fermento soluble que hace asimilables las materias alimenticias.

toda enfermedad que sobreviene en un animal.

Ver fichas de trabajo V - 1 a V - 3

## INFORMACION GRAMATICAL



En esta sección vamos a revisar parte del conocimiento gramatical que has adquirido para poder practicar con mayor amplitud algunas estructuras que nos servirán de base para lograr la suficiente destreza en el manejo de las estructuras de *modificación*.

### ESTRUCTURAS DE EXPANSION

Las estructuras que deseamos revisar en esta unidad son frecuentemente usadas en la lengua para *ampliar* o *expandir* partes de la creación. Por esta razón las denominaremos *estructuras de expansión*. Debido a su frecuencia, estas estructuras son muy importantes en el uso oral y escrito puesto que te permiten añadir detalles o especificar situaciones sin necesidad de recurrir a otras oraciones. Este recurso es sumamente útil pues si lo empleamos adecuadamente nos permitirá expresarnos con mayor claridad y precisión. Por consiguiente, trata de lograr un buen dominio de estas *estructuras de expansión* para que puedas mejorar tu capacidad comunicativa.

Dos aclaraciones previas son necesarias. En primer lugar, indiquemos que entre las diferentes formas de expansión

posibles consideramos las más principales; es decir, las que se usan con más frecuencia.

En segundo lugar, también conviene aclarar que nos imponemos otra limitación: sólo tomaremos en cuenta las *estructuras de expansión* que te permitan practicar y conocer mejor la relación sintáctica de *modificación*.

Esta relación de *modificación* tanto de tipo *adjetival* como *adverbial* será expuesta con el detalle suficiente en las siguientes unidades.

Hechas las aclaraciones del caso, veamos a continuación algunas estructuras de expansión.

### 1. Sintagmas Preposicionales

Una estructura de expansión usada en forma repetida es el sintagma preposicional. Propongamos una definición práctica de sintagma preposicional:

*Se denomina sintagma preposicional a toda frase que empieza con preposición y que como unidad puede desempeñar una función sintáctica en una estructura mayor.*

En este sentido, las estructuras:

*en la biblioteca*

*sin consultar a nadie*

son sintagmas preposicionales porque ambas empiezan con preposición y además pueden, como conjunto, desempeñar una función sintáctica dentro de una oración. Propongamos dos oraciones a manera de ejemplo:

Juan está *en la biblioteca*

Lo hizo *sin consultar a nadie*

En estas oraciones, cada sintagma preposicional, como unidad, está relacionada con el verbo principal. Esta relación es de *modificación* de tipo *adverbial* en los dos casos.

Sin embargo también podemos tener sintagmas preposicionales que se relacionen con un *nombre o sustantivo*. Veamos por ejemplo:

*con más experiencia*  
*de vestido negro*

Propongamos, ahora, dos oraciones en las que estos sintagmas preposicionales cumplen una función modificadora de tipo *adjetival*:

Recomendaron al empleado *con más experiencia*  
La señora *de vestido negro* es su tía.

Puedes comprobar que en ambos casos el sintagma preposicional está modificando al nombre que lo antecede. Esta relación de modificación es de tipo *adjetival*. Otros detalles y ejemplos acerca de estas dos clases de modificación serán presentados a partir de la segunda unidad.

Volvamos, por el momento, al sintagma preposicional como estructura de expansión en los siguientes ejemplos tomados con algunas modificaciones de la novela de Asturias. Observa los sintagmas preposicionales destacados en color y trata de determinar el tipo de modificación.

Parecía el graznido *de un pájaro siniestro*.  
Miraba *a todos lados*  
Se quedaba dormido *sin sentir nada*.  
Era un grito *sin acento humano*.

Es frecuente, en este tipo de estructuras, tener sintagmas preposicionales que a su vez contengan otros sintagmas preposicionales con la misma función de modificación. Veamos el siguiente ejemplo:

*En las gradas del Portal* se les veía

En esta oración el sintagma preposicional *del Portal* está inserto dentro de la estructura mayor y como unidad modifica al nombre *gradas*. A su vez el sintagma preposicional mayor *en las gradas del Portal* también desempeña la función de modificación pero con relación al verbo *ver*. Intentaremos mostrar gráficamente esta doble relación de modificación que: repetimos, es muy común en nuestra lengua:

En las gradas del Portal se les veía.

Considera ahora el siguiente ejemplo donde se dan otros casos de inserción de estructuras dentro de otras mayores:

Dormía con los ojos lejos de las caras monstruosas de sus compañeros.

### 2. Sintagmas Verbales Impersonales

En este caso, con excepción de los infinitivos que siempre van anteceditos por preposición, consideraremos como sintagma verbal impersonal a toda frase que empiece con un verbo en su forma de participio.

Entonces podríamos caracterizar estos sintagmas de la siguiente manera:

Se denomina sintagma verbal impersonal a toda frase que empiece con un verbo en participio (presente o pasado) y que como unidad pueda desempeñar una función sintáctica dentro de una oración.

Consideremos, por ejemplo, el verbo *repetir* y sus formas de participio presente: *repitiendo* y participio pasado: *repetido*. Podemos construir con estas formas dos sintagmas verbales con función modificadora:

Memorizarás esos versos *repitiéndolos varias veces*.  
Las actividades *repetidas con exceso* se vuelven monótonas.

Volquemos ahora nuestra atención a los siguientes ejemplos extraídos de *El señor presidente*:

No veía los bultos *arrebujaados por el suelo*.  
Se dormía *vencido por el sueño*.  
Se soñaba *colgando de un clavo*.  
Reclamaba a su madre *llorando como un niño*.

### 3. Subordinación

Un tercer caso de estructuras de expansión es el de las oraciones *subordinadas* o *dependientes* que como los sintagmas preposicionales son empleados con mucha frecuencia en la relación de *modificación*. Las oraciones *subordinadas* o *dependientes* son estructuras que giran en torno a un verbo. Sin embargo, este verbo no es de forma impersonal; es decir, no está ni en infinitivo ni en participio. Por lo tanto, el verbo tiene o implica un sujeto. Para nuestro propósito, te proponemos la siguiente definición:

Se denomina oración subordinada o suboración a la estructura que tiene sujeto (presente o implicado) y verbo, además de otros constituyentes, y que como conjunto depende de otra estructura mayor pudiendo desempeñar una función sintáctica en la misma.

Examinemos a continuación algunos ejemplos de la novela:

Le alegraba separarse de aquel hombre *cuyos ojos negros despedían fosforescencias diabólicas*.  
El auditor, *mientras la sirvienta salía arrastrando los pies*, repasaba la cantidad del negocio en perspectiva.  
Mujeres *que limpiaban las huellas de sangre* seguían a la patrulla.



A ti llamamos los desterrados *que caímos de leva*.  
 La casa estaba vacía *cuando ella se presentó*.  
 Camila le suplicó *para que la llevara a las vistas*.

Observa que estas oraciones subordinadas o dependientes generalmente empiezan por una palabra que hace de *nexo* entre la subordinada y la estructura mayor. Estos *nexos* pueden variar de acuerdo al tipo de oración subordinada. Si tienes dudas al respecto, será conveniente que revises el empleo de los *nexos* en las secciones correspondientes de los volúmenes anteriores de esta serie.

Estas estructuras de expansión también pueden darse en diferentes combinaciones presentando varios casos de modificación. Examinemos el siguiente caso:

Eran los padres *que entraban a la Catedral en orden de sepultura*.

Observa que la oración subordinada modifica como totalidad al nombre *padres*. Sin embargo esta subordinada contiene a su vez dos sintagmas preposicionales *a la Catedral* y *en orden de sepultura* que como unidades modifican al verbo *entraban*. Asimismo, podemos comprobar que el segundo sintagma preposicional *en orden de sepultura* contiene también otra expansión: el sintagma *de sepultura* que modifica a su turno al nombre *orden*.

Mostremos gráficamente estas múltiples expansiones y modificaciones:

padres que entraban a la catedral en orden de sepultura.

La variedad y flexibilidad de combinación de las estructuras de expansión son elementos importantes para tu expresión en lengua oral o escrita y es necesario que te familiarices

con estos recursos y su diversidad de aplicaciones. Examinemos un ejemplo adicional también extraído de la novela de referencia:

Sollozaba una ciega *que se soñaba cubierta de moscas*.

En este caso podemos hablar de tres niveles de modificación. En un primer nivel tenemos a la oración subordinada *que se soñaba cubierta de moscas* que como conjunto modifica al nombre *ciega*. Luego, en un segundo nivel, si consideramos la subordinación, vemos que contiene el sintagma verbal impersonal *cubierta de moscas* que a su vez modifica al verbo *soñaba*. Finalmente, en un tercer nivel, comprobamos que dentro del sintagma verbal tenemos otra estructura de expansión *de moscas* que como sintagma preposicional modifica a la forma de participio verbal *cubierta*. Mostremos, una vez más, en forma gráfica estas expansiones y las modificaciones respectivas:

... una ciega que se soñaba cubierta de moscas

#### 4. Coordinación

Un cuarto caso de estructuras de expansión para nosotros representará la coordinación. Estas estructuras serán tomadas en cuenta en forma general y comprenderán desde la coordinación de simples palabras hasta la coordinación de oraciones. En este sentido, podemos ofrecer como definición operativa de coordinación la siguiente:

*Se denomina coordinación a la estructura que contiene dos o más constituyentes equivalentes sintácticamente e independientes entre sí y que como totalidad puede muchas veces desempeñar una función sintáctica dentro de una estructura mayor.*

La coordinación es una estructura de expansión diferente a las anteriores puesto que éstas pueden estar incluidas en la coordinación como constituyentes. Así, por ejemplo, podemos hablar de coordinación de sintagmas preposicionales en la siguiente oración:

Pasaban revista a las provisiones *de boca y de guerra*

Observa, asimismo, que la coordinación como conjunto modifica al nombre *provisiones*.

También es posible la coordinación de sintagmas verbales impersonales:

Se juntaban a dormir *maldiciendo unos de otros, insultándose a regañadientes y riendo muchas veces a codazos.*

Esta oración nos muestra una coordinación con tres constituyentes, cada uno, un sintagma con la forma verbal de participio presente. Esta coordinación tomada como totalidad cumple asimismo con la función de modificación con respecto a la expresión verbal *se juntaban a dormir*.

Veamos ahora un caso de coordinación de oraciones subordinadas:

Se portaban como enemigos *que se buscan pleito y que se riñen por todo.*

En este ejemplo tenemos dos oraciones subordinadas en coordinación y en este caso también la coordinación como conjunto modifica al nombre *enemigos*.

Estos son los tipos de coordinación que nos interesan como estructuras de expansión; es decir, estructuras que puedan también cumplir la función de modificación. Sin embargo, la coordinación puede también involucrar a oraciones enteras como constituyentes, en estos casos la coordinación como totalidad ya no cumple otra función sintáctica. Observemos:

La fondera no para ni un instante y ni así le rendía el tiempo.

El carruaje rodaba sin hacer ruido; o era que ella no oía bien o era que seguían parados.  
No estaba de luto y ya tenía tacto de murciélago.

Una vez explicados los cuatro tipos de expansión que vamos a tomar en cuenta, examinemos con detalle dos ejemplos un poco más complejos de la novela de Asturias.

Estos ejemplos nos muestran cómo el autor emplea repetidamente la modificación mediante diversos recursos de expansión. Examinemos un primer caso:

Los pordioseros se arrastraban por las cocinas del mercado, perdidos en la sombra de la Catedral helada, de paso hacia la Plaza de Armas, a lo largo de calles tan anchas como mares, en la ciudad que se iba quedando atrás ígrima y sola.

Este ejemplo es interesante porque nos muestra los constituyentes de la oración en un orden que podríamos llamar regular ya que en primer lugar se encuentra el sujeto *los pordioseros*, luego el verbo *se arrastraban* y seguidamente cinco estructuras de expansión, todas modificaciones de tipo adverbial: por las cocinas del mercado.

perdidos en la sombra de la Catedral helada  
de paso hacia la Plaza de Armas  
a lo largo de calles tan anchas como mares  
en la ciudad que se iba quedando atrás ígrima y sola

Observa que cada estructura de expansión contiene a su vez otras estructuras, igualmente de expansión, en diversas combinaciones. Analicemos un par de estas expansiones escogidas en base a su aparente complejidad. Veamos la segunda expansión:

perdidos en la sombra de la Catedral helada

Podemos verificar que este sintagma verbal está constituido por el participio *perdidos* y el sintagma preposicional que lo modifica *en la sombra de la Catedral helada*. Luego, en otro nivel. Comprobamos que este último sintagma contiene otra estructura de expansión *de la Catedral helada* que a su vez modifica al nombre *sombra*.

Examinemos seguidamente la última estructura de expansión:

en la ciudad que se iba quedando atrás *ínglima y sola*

Fijate que este sintagma preposicional contiene la oración subordinada *que se iba quedando atrás ínglima y sola* que como estructura de expansión modifica al nombre *ciudad*. Asimismo, en otro nivel, esta oración subordinada contiene la coordinación *ínglima y sola* que modifica al verbo *quedando* como estructura de expansión.

Examinemos finalmente un segundo ejemplo que también muestra alguna complejidad pero que además tiene sus constituyentes dispuestos en un orden diferente al regular.

Los domingos caía en medio de aquella sociedad extraña un borracho que, dormido, reclamaba a su madre llorando como un niño.

Observa que esta oración no empieza con el sujeto como ocurriría en un orden sintáctico regular. Este tipo de oraciones en los que se altera el orden de los constituyentes es muy frecuente y son precisamente las estructuras de expansión las que muy a menudo se prestan a estos cambios de lugar.

Consideremos primero la oración subordinada *que reclamaba a su madre llorando como un niño*. Esta subordinada modifica al nombre *borracho* pero internamente contiene otra estructura de expansión *llorando como un niño* que a su vez modifica al verbo *reclamaba*. Luego tenemos el sintagma preposicional *en medio de aquella sociedad extraña* que como conjunto modifica al verbo *caía* pero que internamente también contiene otro sintagma preposicional como expansión *de aquella sociedad extraña* que a su vez modifica al nombre *medio*.

Como habrás podido notar, estas cuatro clases de estructuras de expansión son muy útiles en la comunicación. Esperamos que las explicaciones y los ejemplos ofrecidos en esta unidad te sirvan para reconocer las estructuras de expansión en sus diferentes combinaciones. Estos recursos, reiteramos, son empleados una y otra vez especialmente con la función de modificación que nos permite dar otros detalles o precisar situaciones sin necesidad de recurrir a otras oraciones.

Ver fichas de trabajo G-1 y G-2



# ORTOGRAFIA



## ORTOGRAFIA SISTEMATICA

En el cuarto tomo de Lengua y Literatura nos ocuparemos de la ortografía grafemática, sistemáticamente tratada en algunos de sus casos.

Este tratamiento estará basado en los formantes de origen griego que se presentan en numerosísimas voces del castellano corriente. Conviene recordar, al hacer este estudio, que las letras empleadas en la escritura de los formantes se mantienen en todas las palabras que contienen tales formantes. Este hecho permite hacer un ahorro de esfuerzo en el aprendizaje y otorga seguridad en la práctica.

La palabra griega "HAIMA", que, a veces puede presentarse con la variante "HAIMATOS", significa SANGRE, ha pasado al castellano como formante de numerosos vocablos. En "hemorragia" tenemos un ejemplo. Desde el punto de vista fonético, hay que notar que el diptongo griego "ai" se transforma en "e" del castellano y la vocal "a" de la segunda sílaba pasa a "o" en muchos casos. La Observación importante orto-

gráfica es el empleo de la "h" en todas las palabras castellanas que contienen este vocablo en posición inicial.

Veamos otros términos griegos que dan "ha" en castellano:

| Término griego | Significado  | Ejemplo en castellano |
|----------------|--------------|-----------------------|
| Hex            | seis         | hexágono              |
| Hecatón        | cien         | hectárea              |
| Hemi           | medio        | hemisferio            |
| Homos          | igual        | homogéneo             |
| Héteros        | diferente    | heterogéneo           |
| Hyper          | sobre        | hipercrítico          |
| Hypo           | bajo         | hipótesis             |
| Hippos         | caballo      | hipódromo             |
| Helios         | sol          | heliotropo            |
| Hydor, hydros  | agua         | hidráulica            |
| Historia       | averiguación | historia              |

*Ver fichas de trabajo 0 - 1 a 0 - 3*

## ORTOGRAFIA ASISTEMATICA

Observa los siguientes ejemplos que te permitirán recordar algunos usos de la coma.

1. "Galeno llegó a ser en un tiempo el médico del emperador Marco Aurelio. Galeno era un médico griego".  
"Galeno, médico griego, llegó a ser en un tiempo médico del emperador Marco Aurelio".

Se emplea la coma para separar los elementos incidentales aclaratorios que se presentan en una oración.

2. "Aristóteles es el primer clasificador científico en las ramas de la zoología y de la botánica".  
"En las ramas de la zoología y de la botánica, Aristóteles es el primer clasificador científico".

Se usa la coma para marcar el cambio del ordenamiento sintáctico natural en las oraciones.

3. "Amigos, les aconsejo que lean obras trascendentales"  
"Les aconsejo, amigos, que lean obras trascendentales"  
"Les aconsejo que lean obras trascendentales, amigos".

Se usa la coma para separar el vocativo.

4. "Galeno escribió cientos de tratados sobre higiene, medicina, cirugía.

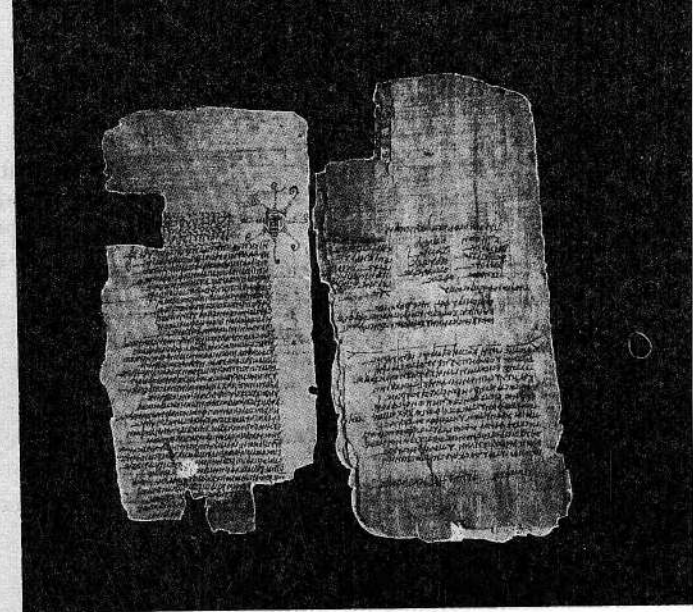
Se usa la coma para separar los miembros de una serie.

5. "En casa de herrero, cuchillo de palo".  
"Por la mañana, el desayuno".

Se emplea la coma para separar los miembros de una oración entre los cuales es posible incluir un verbo.

Ver fichas de trabajo 0 - 4 y 0 - 5

## ANÁLISIS LITERARIO



### ASUNTO

El *asunto* de una obra pertenece al universo *pre-textual*.

De este universo saca el autor el tema, los motivos –los contenidos– con los que configura la trama. La realidad reflejada en la obra es siempre una realidad percibida, tamizada y recompuesta en la conciencia del autor. De ahí que afirmemos que la literatura crea un nuevo universo. Este universo –*el texto*– es mera realidad y subjetividad, aunque tenga sus amarras en la realidad *pre-textual* o *asunto*.

#### EL SEÑOR PRESIDENTE

Asunto

El contexto más amplio es la presencia de regímenes dictatoriales en Latinoamérica.

El asunto inmediato es la dictadura de Estrada Cabrera en Guatemala entre 1898 y 1920.

Testimonio de Miguel Angel Asturias

Sobre el asunto que dio origen a esta novela contamos con el testimonio del autor que se refiere a su vivencia del asunto:

"De niño percibí el temor casi telúrico que producía la figura del Señor Presidente".

"... a través de mi piel se filtró el ambiente de miedo, de inseguridad, de pánico telúrico que se respira en la obra".

#### FICHA DE TRABAJO

Asunto

- A. Aunque el autor ha evitado las referencias geográficas, en su obra hay algunos datos (muy pocos) que permiten situar la acción en Guatemala. Trata de encontrar algunas de esas referencias.
- B. Elabora un pequeño comentario que explique por qué Asturias ha tratado de evitar las referencias a su propio país.
- C. Trata de establecer en qué capítulos hay mayor proporción de datos tomados de la historia frente a los datos meramente imaginativos.

#### TEMA

#### FICHA DE TRABAJO

Tema

Determina cuál es el tema de la obra que nos ocupa. Justifica tu criterio.

#### ARGUMENTO

Esta novela narra la muerte casual de uno de los hombres de confianza del Señor Presidente, centrandó el relato en las desventuras de los personajes que por cualquier circunstancia se encuentran relacionados con ese suceso.

El autor mantiene en la historia de Miguel Cara de Angel el hilo argumental más constante del relato.

Sin embargo, esta novela está estructurada en base a historias que mantienen una aparente independencia, pero que están condicionadas por la dictadura. Esto nos da la posibilidad de elaborar el argumento de cada historia.

#### FICHA DE TRABAJO

Argumento

Sobre la base de las especificaciones anteriores elabora el argumento de la obra.

#### RESUMEN

#### FICHA DE TRABAJO

Resumen

Resume:

- Las acciones que ocurren en el capítulo IV.
- El diálogo que se desarrolla en el capítulo VIII entre Benjamín y su mujer.
- La historia feliz de Camila en el capítulo XII.
- Los estados de ánimo del Auditor y de Fedina Rodas en el capítulo XVI, señalando cuáles pudieron ser las posibles actitudes de uno y otra.
- Las etapas que se advierten en el diálogo entre el Auditor de Guerra y Lucio Vásquez en el capítulo XX.
- Brevemente, el contenido de los informes del capítulo XXIII.
- La acción del capítulo XXVII.
- Los estados de ánimo por los que atraviesa Miguel Cara de Angel en el capítulo XXXII.
- Mediante la técnica del preciso, el párrafo que en el capítulo XXXVI se encuentra después de las coplas y que termina en: "¿su hija?".
- Las gestiones que hizo Camila para dar con su marido en el capítulo XL.



## ESTRUCTURA FORMAL

### FICHA DE TRABAJO

#### Estructura Formal

*Determina cuál es la estructura formal de El Señor Presidente y la relación que guarda con el contenido de la novela.*

### PLAN DE LA OBRA

Al estudiar la estructuración de la trama podríamos tener la engañosa impresión de que el autor, antes de comenzar su trabajo, ha planificado minuciosamente su obra; pero ocurre habitualmente que, a tiempo de comenzar a escribir, tiene una idea más bien vaga de lo que será la estructura final, o ignora por completo cuál será ésta. Lo primero que se determina suele ser el tema; pero inclusive puede ocurrir que éste se clarifique sólo cuando el autor haya avanzado en su trabajo. Entonces, episodios, capítulos y partes que se consideraban inicialmente como puntos centrales pueden pasar a ser detalles en la totalidad, adquirir independencia o eliminarse. Sería muy difícil, inclusive para el propio autor, reconstruir las etapas y las posibles circunstancias que pudieron ejercer influencia en la elaboración de la trama; ya que detrás de cualquier obra existe una historia cotidiana y olvidada compuesta no sólo por los caminos elegidos sino también por las alternativas rechazadas.

Por otra parte, estos aspectos corresponden a la etapa de la creación, y el lector se enfrenta a una obra ya concluida. La novela que estamos estudiando es un ejemplo de cómo la idea inicial de un novelista puede guardar poca relación con la trama final. *El Señor Presidente* tuvo como antecedente inmediato un relato que Asturias llamó *Los Mendigos Políticos* y que, no fue publicado en forma independiente. Más de diez años

después, cuando la novela estaba concluida, el relato inicial había quedado reducido a sólo una parte dentro de la novela. La trama se había ampliado y el tema, al precisarse, alcanzó niveles que Asturias no podía sospechar siquiera cuando comenzó a trabajar.

La estructuración de la trama cuando está bien lograda, da a la obra mayor verosimilitud.

En la literatura actual el concepto de verosimilitud se ha profundizado gracias a los hallazgos de la psicología, la frecuente irrupción de lo *inverosímil* en la vida cotidiana y la imposibilidad de fijar cuál es *la realidad* a la que los productos literarios deben parecerse.

Lo mismo que se dice de la verosimilitud puede decirse también de la causalidad: todo depende de los contextos variables que sirven como marco de referencia y éstos son siempre relativos.

El análisis de ambos componentes es válido para la comprensión de las obras, siempre que no se pierda de vista que la literatura crea ilusión de realidad al convertirse en una obra de arte, pero que no debe confundirse con las circunstancias que la originaron. Obedece, por tanto, a criterios de verosimilitud y causalidad intratextuales. Piénsese, por ejemplo –al analizar el episodio de la curación de Camila–, en la magia, que es el origen de muchas acciones en la novela, y compárese con la causalidad que podría atribuirse en la vida real a acontecimientos similares.

### EL SEÑOR PRESIDENTE

#### Plan de la Obra

Las tres partes tradicionales de la trama se encuentran claramente caracterizadas en la novela.

La presentación abarca los once capítulos iniciales que constituyen la primera de las tres partes en que Asturias estructuró esta obra.

Si observamos la presentación de los personajes en la primera parte, se advierte el siguiente orden de aparición.

|                |                                                       |
|----------------|-------------------------------------------------------|
| En el capítulo | Intervienen por primera vez                           |
| Primero        | El grupo de los Mendigos                              |
| Segundo        | El Auditor de Guerra<br>El Estudiante<br>El Sacristán |
| Cuarto         | Miguel Cara de Angel                                  |
| Quinto         | El Señor Presidente<br>Luis Barreño                   |
| Sexto          | Lucio Vásquez<br>Camila Canales<br>La Masacuata       |
| Séptimo        | Genaro Rodas                                          |
| Octavo         | Los titiriteros                                       |
| Noveno         | Fedina Rodas                                          |
| Décimo         | Eusebio Canales                                       |

#### FICHA DE TRABAJO

#### Plan de la Obra

- *La simple presentación de los personajes más importantes no basta para establecer que los once capítulos iniciales constituyen la presentación. Encuentra otros argumentos para confirmar o rechazar esta primera distribución de la trama.*
- *Establece el nudo y el desenlace de la novela.*
- *Determina cuántas y cuáles son las historias que integran la trama y clasifícalas por orden de importancia.*
- *Determina la presentación, el nudo y el desenlace de cada una de las historias.*
- *Estudia cómo consigue el autor la verosimilitud en la novela.*
- *Estudia la expectativa en las historias de Eusebio Canales, el Pelele, los presos políticos.*
- *Analiza la expectativa central de la obra.*
- *Realiza un gráfico de la expectativa de la historia de Fedina Rodas.*
- *Determina el clímax de la novela.*

- *Compara el capítulo VIII con los demás que componen la primera parte. Señala cuáles son las diferencias más importantes que tiene y trata de explicarlas.*

#### ASPECTO ESTRUCTURAL DOMINANTE

#### FICHA DE TRABAJO

#### Aspecto Estructural Dominante

*Determina qué elemento estructural predomina en la obra que estudiamos.*

#### ESTUDIO DE LA ACCION

En la narrativa, el valor de la acción, frente al de los personajes o al del espacio, puede ser muy variable.

Para intentar el estudio de la acción distinguiremos dos dimensiones: la acción general, que suele ser estudiada en la parte correspondiente al plan de la obra, y la acción parcial de algunos episodios o capítulos.

Para realizar un análisis particularizado de la acción es necesaria la comprensión del movimiento dentro de la obra.

Señalaremos algunos procedimientos que se han empleado para explicarlo.

- El movimiento se explica mediante la descripción de los estados intermedios por los que atraviesan una situación, un personaje o un problema hasta alcanzar otro estado.
- El movimiento se comprende por la presencia simultánea de fuerzas contrapuestas que constantemente van cambiando su correlación.
- El movimiento se explica como la transformación, modificación, desplazamiento o supresión de los puntos de refe-

rencia que se emplean para fijar los sucesos. En este caso, es la adecuación constante a situaciones nuevas.

Si adoptamos el primer criterio (A) buscaremos el encadenamiento de las acciones y haremos una descripción sucesiva de los distintos momentos.

Si adoptamos el segundo criterio (B) trataremos de precisar las fuerzas que actúan, los sujetos o situaciones que se presentan y las circunstancias en que se manifiestan.

El tercer criterio (C) es especialmente válido para estudiar el avance de la acción cuando ésta transcurre en la interioridad de los personajes.

Algunas otras observaciones pueden ayudar a flexibilizar el análisis de la acción. El movimiento puede considerarse: como un desarrollo absolutamente condicionado; en este caso, se buscará determinar los condicionamientos de un tipo y de otro.

El movimiento puede ser producto de la casualidad; en este caso, no es adecuada la búsqueda de causas o condicionantes.

Naturalmente, quedan, como posibilidades que pueden presentarse, todas las combinaciones sucesivas o simultáneas de los casos antes examinados.

Un recurso que puede ayudar a lograr una comprensión más profunda del desarrollo de la acción consiste en determinar los nexos de unión que relacionan una situación con otra.

Los nexos no son fuerzas que puedan generar acciones, sino situaciones, personajes o recursos lingüísticos que aparecen a lo largo de la obra y sirven para unir distintas situaciones.

#### FICHA DE TRABAJO

*Estudio de la Acción*

- Determina cómo se produce el encadenamiento de las acciones.
- Determina cuáles son los condicionantes que posibilitan las siguientes acciones:

*La salvación de Farfán.*  
*La fuga de Eusebio Canales.*  
*El amor de Cara de Angel.*

- Determina cuáles son los condicionantes que limitan las siguientes acciones:

*El amor de Cara de Angel.*  
*Las buenas intenciones del Dr. Barreño.*  
*La esperanza de los presos.*

- Determina cuáles son los nexos que relacionan en la línea de abajo las siguientes historias.

*La historia de Vásquez con la de Miguel Cara de Angel.*  
*La historia de Fedina Rodas con la de Miguel Cara de Angel.*  
*La historia del Auditor de Guerra con la de Doña Chon.*

- Estudia cuáles son los nexos que unen varias acciones.
- Determina qué repercusión puede tener una acción particular en el mundo de la dictadura.
- Estudia la tensión en los capítulos 38, 20 y 11.
- Determina en qué capítulos la falta de acción condiciona el comportamiento de los personajes.
- Estudia cómo logra el autor resolver la tensión en los capítulos 34, 40 y en el epílogo.
- Determina el clímax de cada una de las historias.

#### ESTUDIO DEL ESPACIO

#### FICHA DE TRABAJO

*Estudio del Espacio*

- ¿Cómo se presenta la naturaleza en cada una de las partes?
- Analiza la descripción de la ciudad.
- Elige algún ambiente de la primera parte para hacer un estudio.
- Compara el ambiente de la ciudad con el del campo que se muestra en el capítulo 27.
- Compara las descripciones del campo en los capítulos 27 y 34.



- *¿Cómo logra el autor dar la impresión de objetividad en su relato?*
- *Comenta el ambiente que se advierte al comenzar la novela con el ambiente que se presenta al final de la obra. Analiza si algunas de las características iniciales se mantienen también en los episodios finales.*
- *Busca algunos episodios en los que la ilusión del personaje choque con una realidad inmediata que destruya sus sueños.*

## ESTUDIO DEL TIEMPO

### FICHA DE TRABAJO

#### Estudio del Tiempo

- *Analiza en el capítulo 10 la modificación subjetiva del espacio y el tiempo que se produce en el general Canales.*
- *Realiza un análisis de la percepción del tiempo en el capítulo 31.*
- *Señala qué intención tienen los subtítulos de cada una de las tres partes de la novela.*
- *Haz un estudio del tiempo objetivo en la novela.*
- *Determina si existen distintos tipos de tiempos subjetivos y estúdialos.*
- *¿Qué función cumplen los instantes de serenidad comparándolos con los sucesos que les anteceden o preceden?*

## ESTUDIO DE LOS PERSONAJES

### FICHA DE TRABAJO

#### Estudio de los Personajes

- *Clasifica a los personajes según su frecuencia de aparición.*
- *Clasifica a los personajes según su importancia.*
- *Determina cuál es el personaje principal de la obra.*

- *¿Por qué la intervención de algunos personajes modifica el desarrollo de la acción?*
- *Analiza a dos de los protagonistas de las historias que componen la trama de la novela.*
- *Sitúa a quince de los personajes que intervienen en la novela en alguna de las siguientes categorías:*
  - Víctimas
  - Cómplices
  - Espectadores
  - Verdugos
- *Determina cuántos de los personajes pasan de una categoría a otra y por qué se produce este cambio.*
- *Compara cómo creen los personajes que un encuentro pueda afectar su vida posterior y cómo, cuando esto sucede, la modifica en realidad.*
- *Estudia cómo se origina el miedo en:*
  - Los mendigos
  - Luis Barreño
  - El General Eusebio Canales
  - El señor Presidente
- *Determina cuáles son los personajes simbólicos de la novela y analiza a uno de ellos.*
- *Determina cuáles son los personajes anecdóticos y analiza a uno.*
- *Determina cuáles son los personajes caricaturescos y analiza a uno de ellos.*
- *Haz una lista de los personajes reales y analiza al que te parezca más interesante.*
- *Analiza las reacciones de los personajes principales ante la amenaza.*
- *Analiza la caracterización de los personajes femeninos de la novela.*
- *Realiza el análisis de los personajes que carecen de identidad en la novela:*
  - Los presos
  - Los centinelas de hielo.
  - Los campesinos

– Los mendigos

- Analiza las características de los militares
- Analiza a los personajes como "emanaciones" del señor Presidente.
- Analiza a los personajes mágicos.
- Estudia la personalidad del señor Presidente.
- Determina cuál es la función que cumple el apodo en la novela.
- Interpreta esta afirmación: "Los personajes de esta novela están alejados del tratamiento costumbrista y su tremenda realidad proviene de haber superado el realismo".

## ANÁLISIS DE LOS PROBLEMAS

### FICHA DE TRABAJO

#### Análisis de los Problemas

Haz el análisis de uno o varios de los siguientes problemas que se presentan en la novela:

- El temor
- El maniqueísmo
- El amor
- El odio o la falta de odio
- La inocencia y la corrupción
- Tiranía y libertad
- Amor y tiranía
- Valores y antivalores
- Inversión de valores
- Degradación y deterioro
- La religión
- La política
- La cultura
- La tiranía
- Las clases sociales
- La sociedad frente a la tiranía

- Efectos de la tiranía en individuos y grupos
- Violencia y tiranía
- Familia y sociedad
- Las fuerzas del mal y del bien
- Las fuerzas mágicas

## APROXIMACIÓN ESTILÍSTICA

### FICHA DE TRABAJO

#### Aproximación Estilística

Determina qué funciones del lenguaje predominan en los siguientes fragmentos extraídos de la novela:

- "¡y poder gritar para aliviarse! . . ." (Cap. V)
- "los niños reían de ver llorar. . . los niños reían de ver pegar. . ." (Cap. VIII).
- "un amigo escapaba a veces del álbum de los retratos y se detenía a conversar con el general en la ventana. . ." (Cap. XII).
- "La llamita hizo movimiento de santiguada. . ." (Cap. XVIII)
- "¡Vaya una ocurrencia! –se interpuso el sacristán–; ¡hablar de libertad en la cárcel!–  
–y los enfermos, ¿no hablan de salud en el hospital? . . ." (Cap. XXVIII).
- "¡Qué río revuelto bajo el pellejo, qué comezón de cicatriz en el cuerpo!–"

Revisa para hacer este trabajo las siguientes secciones del Volumen III de esta colección:

- La información literaria y la aproximación estilística de la primera unidad.
- La información literaria de la segunda unidad.

Interpreta la invocación que inicia la novela.

Realiza un estudio de las jitanjáforas en el capítulo XXXIII.

Haz un estudio de las metáforas que señale tu profesor.

Busca algún episodio en el que se presente la descripción del ambiente como una manifestación psíquica de un personaje.





MANUEL ESTRADA CABRERA

## INVESTIGACIONES ESPECIFICAS

### FICHA DE TRABAJO

#### Investigaciones Específicas

Investiga uno de los siguientes aspectos:

- La historia de Guatemala durante la dictadura de Estrada Cabrera.
- Las más conocidas dictaduras de América Latina.
- La dictadura en la historia de Bolivia.
- El desarrollo de la literatura latinoamericana después de Miguel Angel Asturias.
- La influencia de Miguel Angel Asturias en la narrativa latinoamericana.
- La influencia del surrealismo en la narrativa latinoamericana.

## LOCALIZACION ESPACIO-TEMPORAL

### EL SEÑOR PRESIDENTE

#### Localización Espacio-Temporal

¿Qué ocurre con Asturias?

Cuando el joven Miguel Angel llega a París, había escrito muchos artículos periodísticos, un buen número de poemas, algunos cuentos y llevaba algunos capítulos de una novela inconclusa.

En París se puso en contacto con algunos grupos de nuevos escritores que radicaban en esa ciudad. París era entonces para muchos de los que llegaban a su ambiente, un mundo lleno de encuentros, una posibilidad muy amplia para que los nuevos escritores desarrollaran conversaciones inteligentes; era un lugar para estudiar algunas materias que no existían en América, y una ciudad para vivir nuevas corrientes del arte que no habían llegado todavía a las universidades. También era un lugar en el que se podía trabajar y sobrevivir. Cuando Asturias vivió en París, algunos vanguardistas buscaban en el Asia o en América "claves del arte verdadero". Asturias venía precisamente de una América que era mucho más grande, importante y sorprendente de lo que se sospechaba estando en suelo americano, viviendo y haciendo su historia.

En las universidades francesas desentrañó Asturias el lenguaje de su tierra natal; en los museos parisinos contempló objetos familiares rescatados del uso cotidiano y transportados a una condición de obras de arte. Tradujo el *Popol Vuh* y en el lenguaje mágico, en las formulaciones religiosas, en las imágenes sorprendentes que habían acuñado los antiguos abuelos de los actuales campesinos guatemaltecos, encontró una visión del mundo distinta, muy distinta, expresada en formas que algunos teóricos hubieran considerado vanguardistas, sólo que fueron escritas algunos siglos antes que este término se inventara. Lo que el vanguardismo dio a Asturias fue una libertad para encontrar la manera de expresar el mundo mágico y real que llevaba dentro.



Asturias es comienzo de una nueva etapa. Está situado, junto con Alejo Carpentier, Jorge Luis Borges, Pablo Neruda, Octavio Paz, entre los escritores que alcanzan niveles extraordinarios en la producción literaria de nuestro continente y a los que se ha señalado influencia surrealista.

Puede considerarse que en *El Señor Presidente* hay capítulos, episodios e imágenes que podrían considerarse *más* claramente influidos por esta corriente de la vanguardia literaria.

En la obra hay capítulos en los que se encuentra una explicación de la realidad a través del sueño. Sirva de ejemplo el delirio del Pelele, o las numerosas duermevelas que se presentan a lo largo de la obra. También se señala la aproximación a la realidad desde caminos que no corresponden a la razón. Piénsese en la inclusión de la magia en la novela. La deformación que conlleva la percepción de la realidad desde perspectivas distintas a las habituales puede ilustrarse en el capítulo que corresponde a la presentación del titiritero y su mujer. También pueden encontrarse ejemplos de escritura automática en numerosos episodios (balbuceos del Pelele, el viaje que Miguel Cara de Angel realiza en el tren, la acumulación de imágenes en el calabozo donde están encerradas Fedina Rodas y su hijo, etc.).

La influencia del surrealismo en Asturias es innegable, pero se corre el riesgo de exagerar su verdadera trascendencia, porque, tanto para él como para muchos de los más importantes escritores de este siglo que estuvieron en Europa, precisamente en los años en que se presentaba con más fuerza el vanguardismo o sus secuelas, la experiencia fue valiosa en tanto permitió encontrar alternativas de expresión para valores latinoamericanos.

Una de las características más importantes de la literatura actual en nuestro continente es la preocupación constante para comprender, valorar y nominar lo que se ha llamado la "identidad latinoamericana".

#### LOCALIZACION ESPACIO-TEMPORAL Testimonio del Autor

"En cuanto hispanoamericanos somos iconoclastas de nacimiento. La violencia telúrica de nuestro continente nos ha inculcado el encanto de la destrucción, ha dado a nuestra sed

juvenil de transformación una base para emprender nuevas conquistas. Por tanto yo creo que el surrealismo que se atribuye a algunas de mis obras, relieves más las influencias francesas que el espíritu que anima a las primitivas obras maya-quichés. . . Yo creo que el surrealismo francés es muy intelectual, mientras que en mis libros el surrealismo adquiere un carácter completamente mágico, completamente diferente. No es una actitud intelectual sino una actitud vital, existencial. Es aquella del indio que, con una mentalidad primitiva, infantil, mezcla la realidad y la imaginación, la realidad y el sueño".

#### FICHA DE TRABAJO Localización Espacio-Temporal

Sitúa a esta novela desde las siguientes perspectivas:

- Como obra que supera las corrientes criollistas.
- Como obra que se inserta en las corrientes novedosas de la literatura latinoamericana.

#### AUTOR

#### BIOGRAFIA

#### FICHA DE TRABAJO Biografía

Elabora la biografía de Miguel Angel Asturias.

#### BIBLIOGRAFIA

#### Narrativa:

El señor Presidente  
Hombres de Maíz  
Viento Fuerte  
El Papa Verde  
Los Ojos de los Enterrados  
Mulata de Tal  
El alhajadito

Maladrón  
Viernes de Dolores  
Tres de cuatro soles  
Leyendas de Guatemala  
El espejo de Lida Sal  
Week-end en Guatemala  
Libros para niños



MIGUEL ANGEL ASTURIAS

#### Ensayos y artículos periodísticos:

Arquitectura de la vida nueva (1928)  
 Carta a mis amigos de América (1952)  
 Rumania, su nueva imagen (1964)  
 Latinoamérica y otros ensayos (1968)  
 Comiendo en Hungría (1969) (escrito en colaboración con Pablo Neruda)  
 América, fábula de fábulas (1972)

#### FICHA DE TRABAJO

#### Bibliografía

- *Miguel Angel Asturias es uno de los mejores poetas que tiene América en este siglo. Investiga los títulos de la obra poética del autor y lee algunos de sus poemas.*
- *Asturias es también autor de algunas piezas teatrales. Investiga sus títulos.*
- *Determina los años de publicación de las obras.*

#### VALORIZACION

#### EL SEÑOR PRESIDENTE Valorización de Charles Minguet

“El señor *Presidente* es un libro profético y actual; sin dejar de ser novela política y social, en la tradición clásica de la novelística latinoamericana, ofrece rasgos de la óptica y de la nueva escritura que caracteriza al movimiento literario actual. El arte de Asturias aparece aquí con toda su modernidad, su universalidad, su presencia.

Asturias nos dice aquí con energía que los elementos destructores que amenazan al hombre y al mundo están siempre alertas, vigilantes e inmanentes. . .”

*Tradición y modernidad en El señor Presidente*, Charles Minguet, en edición crítica de las obras completas de Miguel Angel Asturias. El señor Presidente, Ed. Klink-sieck F.C.E., Madrid, 1978.



## FICHA DE TRABAJO

### Valorización

- Busca tres o cuatro valorizaciones breves acerca de la novela en publicaciones relacionadas con la literatura latinoamericana.
- Busca algunas valorizaciones acerca de la narrativa del autor.
- Emite tu propia opinión acerca de la novela, justificando tus afirmaciones.

## ACTIVIDADES

- Realiza una mesa redonda con el tema: "Origen del poder del tirano".
- Hacer, individualmente o por grupos, un collage con uno de los siguientes temas:

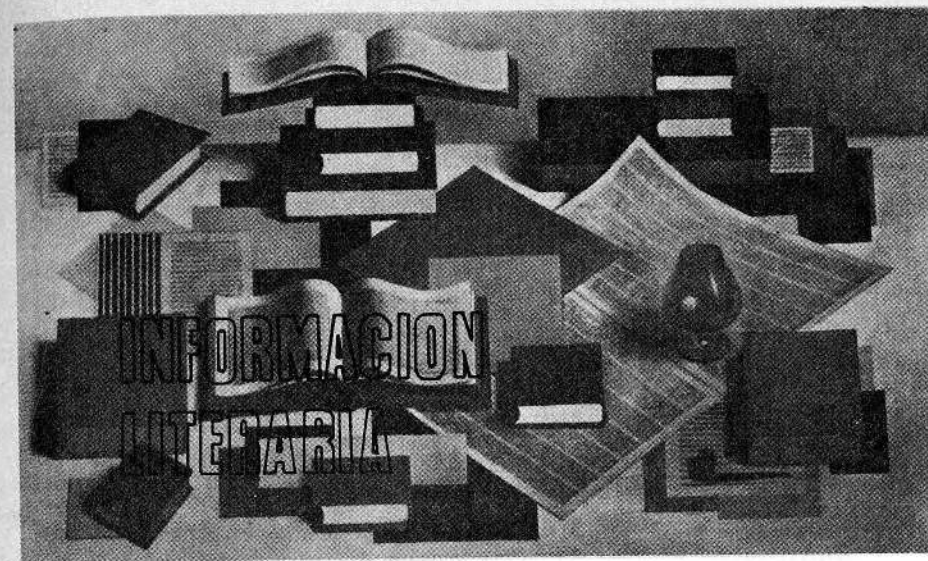
*Los personajes de la novela.*

*Las acciones en la novela.*

*Luces y sombras en la novela.*

*Cualquier tema sugerido por la lectura.*

- Organizar un debate con el tema: "Optimismo y pesimismo en la novela de Asturias".
- Organizar un concurso de poesía con el tema: "América Mágica".
- Organizar un debate sobre el tema: "El señor Presidente y su actualidad".



## EL SURREALISMO LITERARIO

La literatura de vanguardia, que tuvo su centro de irradiación en París después de la primera guerra mundial, ya ha sido estudiada en volúmenes anteriores de esta colección (\*).

En esta unidad volveremos sobre el surrealismo para encontrar algunos elementos que nos permitan situar mejor la literatura latinoamericana de los últimos años.

Como antecedentes históricos del surrealismo deben considerarse: la Primera Guerra Mundial, la ruptura de los valores tradicionalmente aceptados, la revolución rusa, el desarrollo de corrientes políticas distintas al liberalismo; en suma, las profundas modificaciones que se presentaron en los campos económico, político y cultural de post-guerra.

Notable importancia tienen también para el surrealismo, algunos autores y corrientes literarias precedentes. Pero sin duda sus características particulares se configuran en la confrontación de posiciones que mantienen los grupos y los integrantes de grupos entre sí. Muchas voces se oyeron durante esa época.



El movimiento que más influencia ejerció sobre el surrealismo fue el Dadaísmo. Grupo de tendencia nihilista que se organizó en 1916 en Zurich y que estaba representado por Tristan Tzara, Hans Arp y Richard Hulsenbeck. Este movimiento rechaza rotundamente todas las obras realizadas siguiendo procedimientos tradicionales. Un par de planteamientos dadaístas pueden ilustrar la caracterización del movimiento:

“Dadá se transforma, afirma, dice al mismo tiempo lo contrario, grita, pesca con caña. Dadá es el camaleón del cambio rápido e interesado. Dadá está contra lo futuro. Dadá ha muerto. Dadá es idiota ¡Viva Dadá! Dadá no es una escuela literaria.

“Asesinemos a la inteligencia si queremos comprender la belleza”.

El Dadaísmo lo niega todo y pretende iniciar una nueva etapa en la historia del arte. Aunque representa una posición extrema en la historia de la cultura occidental, su desconfianza radical en todo, su desprecio a la razón, y su búsqueda de nuevos recursos facilitaron el camino a corrientes que surgieron luego.

El Dadaísmo experimentó algunos procedimientos novedosos, especialmente en la recuperación del valor expresivo de los sonidos en la lengua. El Dadaísmo, gesto de protesta, no produjo obras literarias importantes. Su valor radica en su actitud inicial, estridente, llamativa. Es un preanuncio de las modificaciones que conmoverían la literatura de este siglo.

El surrealismo es un movimiento estético que ejerce su influencia en distintas ramas del arte. Exige ser comprendido como una actitud vital. Tiene por objeto liberar, moral e intelectualmente las fuerzas de la imaginación, superando la alienación impuesta por la sociedad burguesa de valores racionalistas. Coincide con el socialismo. En literatura buscó la autonomía esencial de la palabra expandiendo hacia el sueño y el delirio toda la gama de posibilidades expresivas. Busca trascender la realidad cotidiana al evidenciar lo insólito en las imágenes que elabora. Facilita la experimentación.

El término “surrealismo” se debe a Guillermo Apollinaire quien en 1917 tituló una pieza teatral llamada “Las Mameles de Tiresias” como “Drama surrealista”.

Este grupo comenzó a organizarse un par de años después de la finalización de la guerra. Los integrantes iniciales fueron: A. Breton, R. Crevel, R. Desnos, P. Eluard, M. Ernst, B. Perot, F. Picabia. En diciembre de 1924 se publica el primer número de la revista: “La Revolucion Surrealiste” en la que Breton formula el Primer Manifiesto.

En él se define al surrealismo como: “automatismo psíquico puro, en virtud del cual se propone expresar verbalmente o por escrito, o bien de otra manera, el funcionamiento real del pensamiento. Dictado del pensamiento con ausencia de todo control ejercido por la razón y al margen de toda preocupación estética o moral. El surrealismo reposa sobre la creencia en la realidad superior de ciertas formas desdeñadas hasta la fecha, en la omnipotencia del sueño y en el juego desinteresado del pensamiento”.

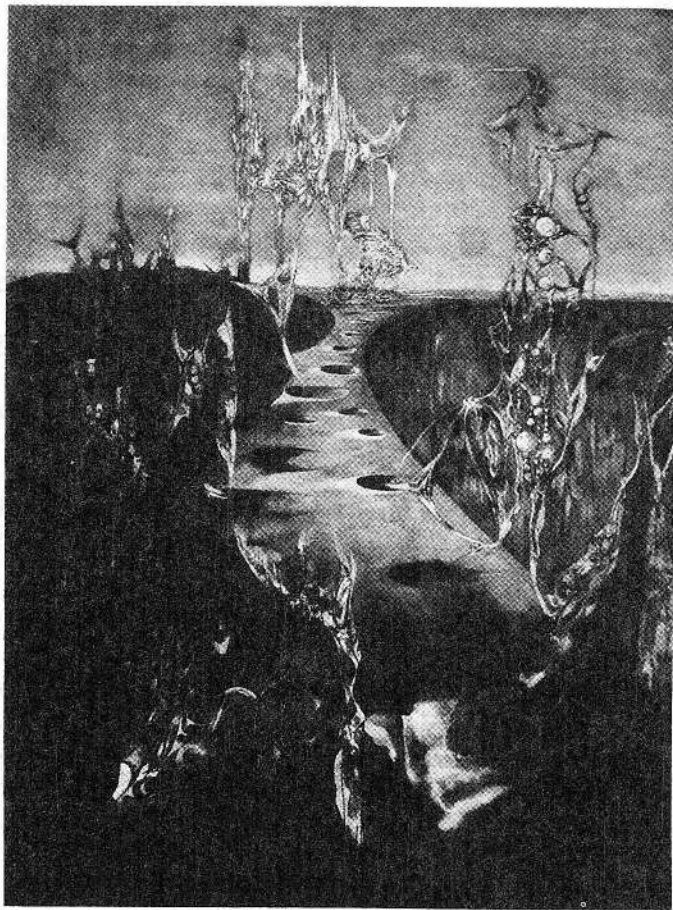
Breton expone la teoría de la escritura automática influenciado por su experiencia en el tratamiento de los trastornos mentales, ya que había servido en un hospital militar en el área de atenciones neuropsiquiátricas y conocía los métodos freudianos de exploración del inconsciente, la interpretación de los sueños, el sueño hipnótico, las técnicas proyectivas, etc. Más tarde interviene, juntamente con Luis Aragón y Philippe Soupault, en el movimiento dadaísta y encontró allí el ambiente favorable que le permitió adecuar sus experiencias clínicas en el campo de la literatura.

Los primeros “textos automáticos” aparecieron con el título de “Champs Magnetique 1921”.

El 15 de diciembre de 1929 se publicó el Segundo Manifiesto. En él se afirma que se había originado una profunda crisis de conciencia al revelar la existencia de “un cierto punto del espíritu donde la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, lo comunicable y lo incommunicable, lo alto y lo bajo dejan de ser percibidos contradictoriamente y que no debe buscarse en la actitud surrealista otro móvil que

no sea la esperanza de determinar este punto". Se buscaba mayor unión entre el sueño y la acción.

En este manifiesto se evidencia la crisis que dividió al movimiento en dos corrientes antagónicas. La primera encabezada por Breton, que sostiene que el surrealismo debía mantener la independencia irreductible frente a cualquier compromiso exterior y, la segunda, integrada por los que insisten en la necesidad de cambiar el mundo a través del compromiso social y político.



Suele considerarse que los autores más importantes, P. Eluard y L. Aragón, producen sus mejores obras sólo después de abandonar el movimiento surrealista para llegar a una situación de compromiso con la realidad humana y política. El Tercer Manifiesto, que aparece en 1942, proclama que el movimiento había cumplido su cometido.

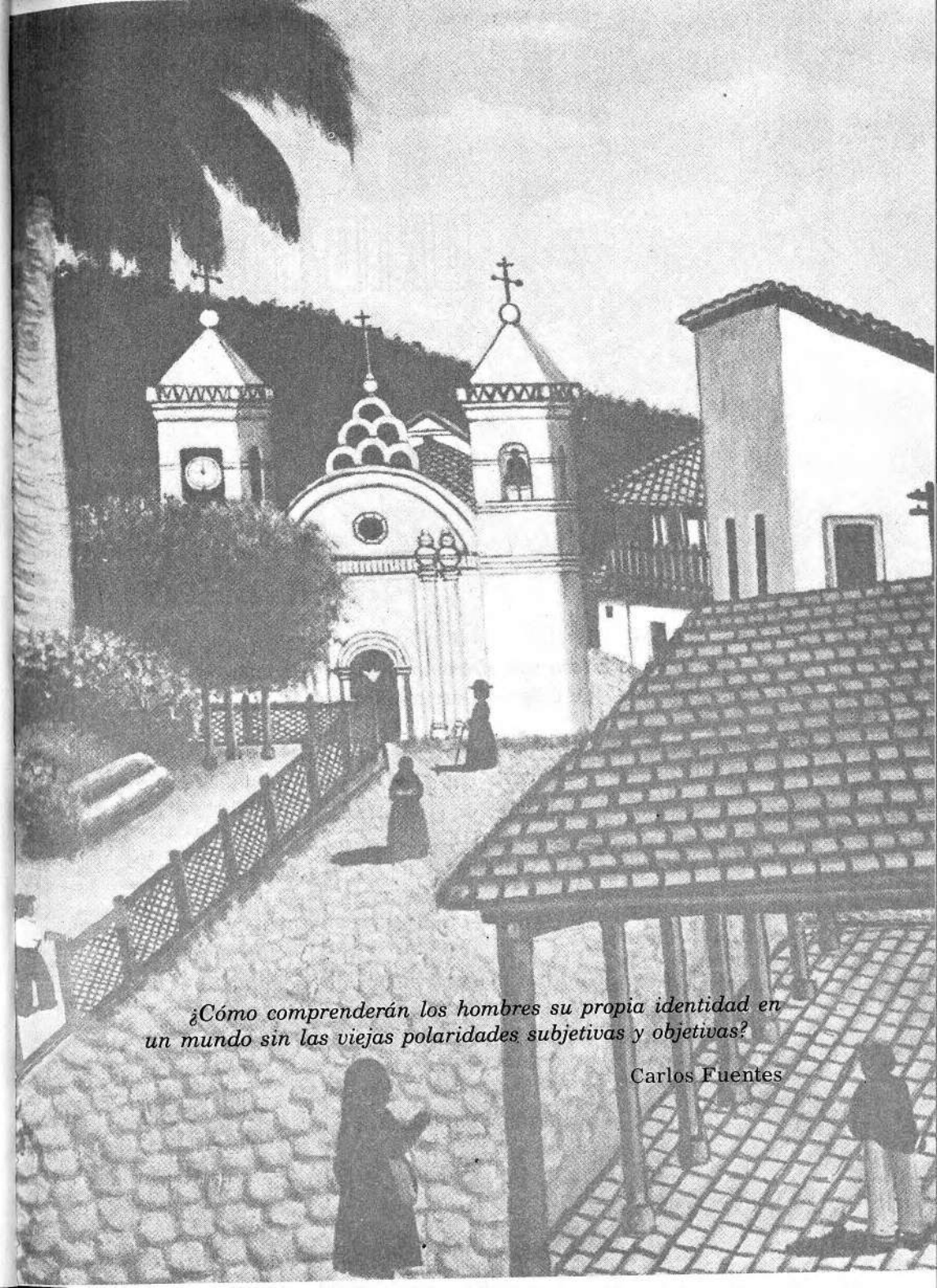
Después de la Segunda Guerra Mundial los poetas surrealistas van abandonando la actividad creativa. Muchos de ellos adquieren mayor renombre como críticos. El movimiento había sido seriamente cuestionado y corrientes posteriores lo fueron sustituyendo. La muerte de Breton hizo que el surrealismo literario, como una corriente organizada, se fuera desvaneciendo ante otras posteriores. Empero la teoría surrealista siguió alentando todavía la producción de muchos escritores.

Para comprender la dimensión del surrealismo en España es muy ilustrativa la siguiente afirmación:

"El primer surrealismo español adoptó del movimiento sólo la técnica, algunos de sus revulsivos y muy poco de su concepción del mundo (. . .). Jorge Guillén considera al surrealismo como "una invitación al riesgo de la libertad imaginativa". En esta opinión coincide Luis Cernuda. Y el surrealismo no se dio puro, sino entremezclado en el mar de los diversos y aún encontrados movimientos de vanguardia (. . .). Los poetas hacían surrealismo pero no eran surrealistas" (1).

Algo semejante ocurre en América Latina. El surrealismo literario, entendido en su más estricto sentido como un compromiso vital que intenta expresar una realidad más profunda mediante el recurso de la escritura automática, encuentra algunos partidarios en la poesía (por ejemplo Cesar Moro, poeta peruano que se integró plenamente), pero lo habitual es más bien que se encuentren etapas surrealistas en algunos poetas, o quizás sólo algunas de las páginas podrían considerarse como pertenecientes en plenitud al movimiento.

(1) *Muerte o resurrección del surrealismo en España*, Joaquín Marco en *Convergencias divergencias incidencias*, Ed. Tusquets Editor (Colección Textos en el Aire), Barcelona, 1973, pág. 255.



*¿Cómo comprenderán los hombres su propia identidad en  
un mundo sin las viejas polaridades subjetivas y objetivas?*

Carlos Fuentes



# UNIDAD 2

## ESQUEMA

### I

Texto base: *Blacamán el bueno vendedor de milagros*,  
de Gabriel García Márquez

### II

Vocabulario

### III

Información gramatical

### IV

Ortografía

### V

Análisis literario

### VI

Texto base: *El jardín de los senderos que se bifurcan*,  
de Jorge Luis Borges

### VII

Guía de trabajo

### VIII

Información literaria



## BLACAMAN EL BUENO VENDEDOR DE MILAGROS

GABRIEL GARCIA MARQUEZ

Desde el primer domingo que lo vi me pareció una mula de monosabio, con sus tirantes de terciopelo respuntados con filamentos de oro, sus sortijas con pedrerías de colores en todos los dedos y su trenza de cascabeles, trepado sobre una mesa en el puerto de Santa María del Darién, entre los frascos de específicos y las yerbas de consuelo que él mismo preparaba y vendía a grito herido por los pueblos del Caribe, sólo que entonces no estaba tratando de vender nada a aquella cochambre de indios, sino pidiendo que le llevaran una culebra de verdad para demostrar en carne propia un contraveneno de su invención, el único indeleble, señoras y señores, contra las picaduras de serpientes, tarántulas y escolopendras, y toda clase de mamíferos ponzoñosos. Alguien que parecía muy impresionado por su determinación consiguió nadie supo dónde y le llevó dentro de un frasco una mapaná de las peores, de esas que empiezan por envenenar la respiración, y él la destapó con tantas ganas que todos creímos que se la iba a comer, pero no bien se sintió libre el animal saltó fuera del

frasco y le dio un tijeretazo en el cuello que ahí mismo lo dejó sin aire para la oratoria, y apenas tuvo tiempo de tomarse el antídoto cuando el dispensario de pacotilla se desbarrumbó sobre la muchedumbre y él quedó revolviéndose en el suelo con el enorme cuerpo desbaratado como si no tuviera nada por dentro, pero sin dejarse de reír con todos sus dientes de oro. Cómo sería el estrépito, que un acorazado del norte que estaba en el muelle desde hacía como veinte años en visita de buena voluntad declaró la cuarentena para que no se subiera a bordo el veneno de la culebra, y la gente que estaba santificando el domingo de ramos se salió de la misa con sus palmas benditas, pues nadie quería perderse la función del emponzoñado que ya empezaba a inflarse con el aire de la muerte y estaba dos veces más gordo de lo que había sido, echando espuma de hiel por la boca y resollando por los poros, pero todavía riéndose con tanta vida que los cascabeles le cascabeleaban por todo el cuerpo. La hinchazón le reventó los cordones de las polainas y las costuras de la ropa, los dedos se le amorcillaron por la presión de las sortijas, se puso del color del venado en salmuera y se le salieron por la culata unos requiebros de postrimerías, así que todo el que había visto un picado de culebra sabía que se estaba pudriendo antes de morir y que iba a quedar tan desmigajado que tendrían que recogerlo con una pala para echarlo dentro de un saco, pero también pensaban que hasta en su estado de aserrín iba a seguirse riendo.

Aquello era tan increíble que los infantes de marina se encaramaron en los puentes del barco para tomarle retratos en colores con aparatos de larga distancia, pero las mujeres que se habían salido de misa les descompusieron las intenciones, pues taparon al moribundo con una manta y le pusieron encima las palmas benditas, unas porque no les gustaba que la infantería profanara el cuerpo con máquinas de adventistas, otras porque les daba miedo seguir viendo aquel ídolo que era capaz de morirse muerto de risa, y otras por si acaso conseguían con eso que por lo menos el alma se le desenvenenara. Todo el mundo lo daba por muerto, cuando se apartó los ramos de una brazada, todavía medio atarantado y todo desconvalecido por el mal rato, pero enderezó la mesa sin ayuda de nadie, se volvió a subir como un cangrejo, y ya estaba otra vez gritando que aquel contraveneno era sencillamente la mano de Dios en un frasquito, como todos lo habíamos visto con nuestros propios ojos, aunque sólo costaba dos cuartillos porque él no lo había inventado como negocio, sino por el bien de la humanidad, y a ver quién dijo uno, señoras y señores, no más que por favor no se me amontonen que para todos hay.

Por supuesto que se amontonaron, y que hicieron bien, porque al final no hubo para todos. Hasta el almirante del acorazado se llevó un frasquito, convencido por él de que también era bueno para los plomos envenenados de los anarquistas, y los tripulantes no se conformaron con tomarle subido en la mesa los retratos en colores que no pudieron tomarle muerto, sino que le hicieron firmar autógrafos hasta que los calambres le torcieron el brazo. Era casi de noche y sólo quedábamos en el puerto los más perplejos, cuando él buscó con la mirada a alguno que tuviera cara de bobo para que lo ayudara a guardar los frascos, y por supuesto se fijó en mí. Aquella fue como la mirada del destino, no sólo del mío, sino también del suyo, pues de eso hace más de un siglo y ambos nos acordamos todavía como si hubiera sido el domingo pasado. El caso es que estábamos metiendo su botica de circo en aquel baúl con vueltas de púrpura que más bien parecía el sepulcro de un erudito, cuando él debió verme por dentro alguna luz que no me había visto antes porque me preguntó de mala índole quién eres tú, y yo le contesté que era el único huérfano de padre y madre a quien todavía no se le había muerto el papá, y él soltó unas carcajadas más estrepitosas que las del veneno y me preguntó después qué haces en la vida, y yo le contesté que no hacía nada más que estar vivo porque todo lo demás no valía la pena, y todavía llorando de risa me preguntó cuál es la ciencia que más quisiera conocer en el mundo, y ésa fue la única vez en que le constesté sin burlas de verdad que quería ser adivino, y entonces no se volvió a reír, sino que me dijo como pensando de viva voz que para eso me faltaba poco, pues ya tenía lo más fácil de aprender, que era mi cara de bobo. Esa misma noche habló con mi padre, y por un real y dos cuartillos y una baraja de pronosticar adulterios, me compró para siempre.

Así era Blacamán, el malo, porque el bueno soy yo. Era capaz de convencer a un astrónomo de que el mes de febrero no era más que un rebaño de elefantes invisibles, pero cuando se le volteaba la suerte se volvía bruto del corazón. En sus tiempos de gloria había sido embalsamador de virreyes, y dicen que les componía una cara de tanta autoridad que durante muchos años seguían gobernando mejor que cuando estaban vivos, y que nadie se atrevía a enterrarlos mientras él no volviera a ponerles su semblante de muertos, pero el prestigio se le descalabró con la invención de un ajedrez de nunca acabar que volvió loco a un capellán y provocó dos suicidios ilustres, y así fue decayendo de intérprete de sueños en hipnotizador de cumpleaños, de sacador de muelas por sugestión en curandero de feria, de modo que por la época en que nos conocimos ya lo miraban de medio lado hasta los filibusteros. Andábamos a la deriva con nuestro tende-

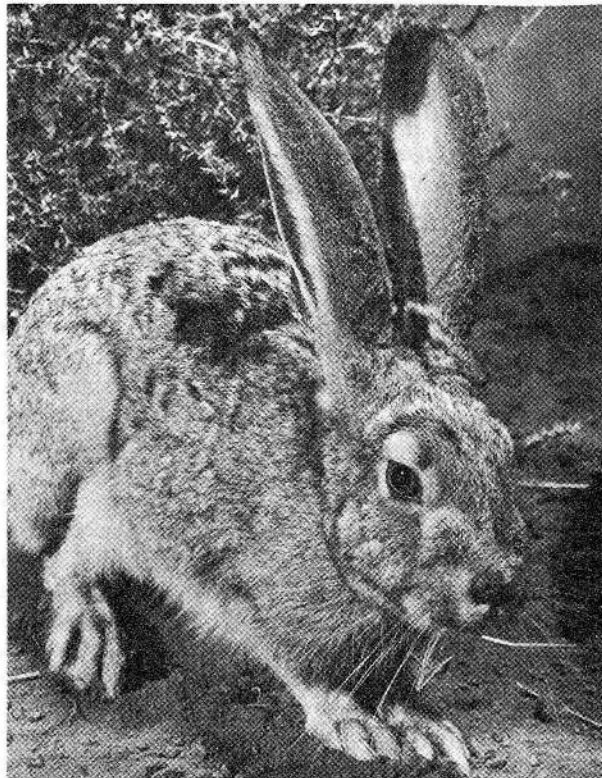
rete de chanchullos, y la vida era una eterna zozobra tratando de vender los supositorios de evasión que volvían transparentes a los contrabandistas, las gotas furtivas que las esposas bautizadas echaban en la sopa para infundir el temor de Dios en los maridos holandeses, y todo lo que ustedes quieran comprar por su propia voluntad, señoras y señores, porque esto no es una orden, sino un consejo, y al fin y al cabo, tampoco la felicidad es una obligación. Sin embargo, por mucho que nos muriéramos de risa de sus ocurrencias, la verdad es que a duras penas nos alcanzaban para comer, y su última esperanza se fundaba en mi vocación de adivino. Me encerraba en el baúl sepulcral disfrazado de japonés, y amarrado con cadenas de estribo para que tratara de adivinar lo que pudiera, mientras él destripaba la gramática buscando el mejor modo de convencer al mundo de su nueva ciencia, y aquí tienen, señoras y señores, a esta criatura atormentada por las luciérnagas de Ezequiel, y usted que se ha quedado ahí con esa cara de incrédulo vamos a ver si se atreve a preguntarle cuándo se va a morir, pero nunca conseguí adivinar ni la fecha en que estábamos, así que él me desahució como adivino porque el sopor de la digestión te trastorna la glándula de los presagios, y después de descalabrarme de un trancazo para componerse la buena suerte resolvió llevarme donde mi padre para que le devolviera la plata. Sin embargo, en esos tiempos le dio por encontrar aplicaciones prácticas para la electricidad del sufrimiento, y se puso a fabricar una máquina de coser que funcionara conectada mediante ventosas con la parte del cuerpo en que se tuviera un dolor. Como yo pasaba la noche quejándome de las palizas que él me daba para conjurar la desgracia, tuvo que quedarse conmigo como probador de su invento, y así el regreso se nos fue demorando y se le fue componiendo el humor, hasta que la máquina funcionó tan bien que no sólo cosía mejor que una novicia, sino que además bordaba pájaros y astromelias según la posición y la intensidad del dolor. En éstas estábamos, convencidos de nuestra victoria sobre la mala suerte, cuando nos alcanzó la noticia de que el comandante del acorazado había querido repetir en Filadelfia la prueba del contraveneno, y se convirtió en mermelada de almirante en presencia de su estado mayor.

No se volvió a reír en mucho tiempo. Nos fugamos por desfiladeros de indios, y mientras más perdidos nos encontrábamos más claras nos llegaban las voces de que los infantes de marina habían invadido la nación con el pretexto de exterminar la fiebre amarilla, y andaban descabezando a cuanto cacharrero inveterado o eventual encontraban a su paso, y no sólo a los nativos por precaución, sino también a los chinos por distracción, a los negros por costumbre y a los hindúes

por encantadores de serpientes y después arrasaron con la fauna y la flora y con lo que pudieron de reino mineral, porque sus especialistas en nuestros asuntos les habían enseñado que la gente del Caribe tenía la virtud de cambiar de naturaleza para embolatar a los gringos. Yo no entendía de dónde les había salido aquella rabia ni por qué nosotros teníamos tanto miedo, hasta que nos hallamos a salvo en los vientos eternos de la Guajira, y sólo allí tuvo ánimos para confesarme que su contraveneno no era más que ruibarbo con trementina, pero que le había pagado dos cuartillos a un calanchín para que le llevara aquella mapaná sin ponzoña. Nos quedamos en las ruinas de una misión colonial, engañados con la esperanza de que pasaran los contrabandistas, que eran hombres de fiar y los únicos capaces de aventurarse bajo el sol mercurial de aquellos yermos de salitre. Al principio comíamos salamandras ahumadas con flores de escombros, y aún nos quedaba espíritu para reírnos cuando tratamos de comernos sus polainas hervidas, pero al final nos comimos hasta las telarañas de agua de los aljibes, y sólo entonces nos dimos cuenta de la falta que nos hacía el mundo. Como yo no conocía en aquel tiempo ningún recurso contra la muerte, simplemente me acosté a esperarla donde me doliera menos, mientras él deliraba con el recuerdo de una mujer tan tierna que podía pasar suspirando a través de las paredes, pero también aquel recuerdo inventado era un artificio de su ingenio para burlar a la muerte con lástimas de amor. Sin embargo, a la hora en que debíamos habernos muerto se me acercó más vivo que nunca y estuvo la noche entera vigilándome la agonía, pensando con tanta fuerza que todavía no he logrado saber si lo que silbaba entre los escombros era el viento o su pensamiento, y antes de amanecer me dijo con la misma voz y la misma determinación de otra época que ahora conocía la verdad, y era que yo le había vuelto a torcer la suerte, de modo que amárrate bien los pantalones porque lo mismo que me la torciste me la vas a enderezar.

Ahí fue donde se echó a perder el poco cariño que le tenía. Me quitó los últimos trapos de encima, me enrolló en alambre de púas, me restregó piedras de salitre en las mataduras, me puso salmuera en mis propias aguas y me colgó por los tobillos para macerarme al sol, y todavía gritaba que aquella mortificación no era bastante para apaciguar a sus perseguidores. Por último me echó a pudrir en mis propias miserias dentro del calabozo de penitencia donde los misioneros coloniales regeneraban a los herejes, y con la perfidia de ventrílocuo que todavía le sobraba se puso a imitar las voces de los animales de comer, el rumor de las remolachas maduras y el ruido de los manantiales, para torturarme con la ilusión de que me estaba muriendo de



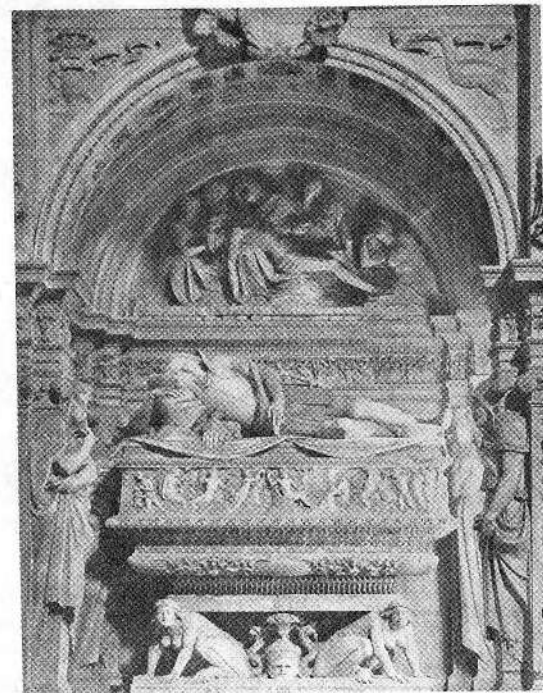


indigencia en el paraíso. Cuando por fin lo abastecieron los contrabandistas, bajaba al calabozo para darme de comer cualquier cosa que no me dejara morir, pero luego me hacía pagar la caridad arrancándome las uñas con tenazas y rebajándome los dientes con piedras de moler, y mi único consuelo era el deseo de que la vida me diera tiempo y fortuna para desquitarme de tanta infamia con otros martirios peores. Yo mismo me asombraba de que pudiera resistir la peste de mi propia putrefacción, y todavía me echaba encima las sobras de sus almuerzos y tiraba por los rincones pedazos de lagartos y gavilanes podridos para que el aire del calabozo se acabara de envenenar. No sé cuánto tiempo había pasado, cuando me llevó el cadáver de un conejo para mostrarme que prefería echarlo a pudrir en vez de dármele a comer, y hasta allí me alcanzó la paciencia y solamente me quedó el rencor, de modo que agarré el cuerpo del conejo por las orejas y lo mandé contra la pared con la ilusión de que era él y no el animal el que se iba a reventar, y entonces fue cuando sucedió como en un sueño, que el conejo no sólo resucitó con un chillido de espanto, sino que regresó a mis manos caminando por el aire.

Así fue como empezó mi vida grande. Desde entonces ando por el mundo desfiebrando a los palúdicos por dos pesos, visionando a los ciegos por cuatro con cincuenta, desaguando a los hidrónicos por dieciocho, completando a los mutilados por veinte pesos si lo son de nacimiento, por veintidos si lo son por accidentes o peloterías, por veinticinco si lo son por causa de guerras, terremotos, desembarcos de infantes o cualquier otro género de calamidades públicas, atendiendo a los enfermos comunes al por mayor mediante arreglo especial, a los locos según tema, a los niños por mitad de precio y a los bobos por gratitud, y a ver quién se atreve a decir que no soy filántropo, damas y caballeros, y ahora sí, señor comandante de la vigésima flota, ordene a sus muchachos que quiten las barricadas para que pase la humanidad doliente, los lazarinos a la izquierda, los epilépticos a la derecha, los tullidos donde no estorben y allá detrás los menos urgentes, no más que por favor no se me apelonan que después no respondo si se les confunden las enfermedades y queden curados de lo que no es, y que siga la música hasta que hierva el cobre, y los cohetes hasta que se quemen los ángeles y el aguardiente hasta matar la idea, y vengan las maritornes y los maromeros, los matarifes y los fotógrafos, y todo eso por cuenta mía, damas y caballeros, que aquí se acabó la mala fama de los Blacamanes y se armó el despolote universal. Así los voy adormeciendo, con técnicas de diputado, por si acaso me falla el criterio y algunos se me quedan peor de lo que estaban. Lo único que no hago es resucitar a los muertos, porque apenas abren los ojos contramatan de rabia al perturbador de su estado, y a fin de cuentas los que no se suicidan se vuelven a morir de desilusión. Al principio me perseguía un séquito de sabios para investigar la legalidad de mi industria, y cuando estuvieron convencidos me amenazaron con el infierno de Simón el Mago y me recomendaron una vida de penitencia para que llegara a ser santo, pero yo les contesté sin menosprecio de su autoridad que era precisamente por ahí por donde había empezado. La verdad es que yo no gano nada con ser santo después de muerto, yo lo que soy es un artista, y lo único que quiero es estar vivo para seguir a pura de flor de burro con este carrito convertible de seis cilindros que le compré al cónsul de los infantes, con este chofer trinitario que era barítono de la ópera de los piratas en Nueva Orleans, con mis camisas de gusano legítimo, mis lociones de oriente, mis dientes de topacio, mi sombrero de tartarita y mis botines de dos colores, durmiendo sin despertador, bailando con las reinas de la belleza y dejándolas como alucinadas con mi retórica de diccionario, y sin que me tiemble la pajarilla si un miércoles de ceniza se me marchitan las facultades, que para seguir con esta vida de ministro me basta con mi cara de bobo y me sobra con el tropel de

tiendas que tengo desde aquí hasta más allá del crepúsculo, donde los mismos turistas que nos andaban cobrando al almirante trastabillan ahora por los retratos con mi rúbrica, los almanaques con mis versos de amor, mis medallas de perfil, mis pulgadas de ropa, y todo eso sin la gloriosa conduerma de estar todo el día y toda la noche esculpido en mármol ecuestre y cagado de golondrinas como los padres de la patria.

Lástima que Blacamán el malo no puede repetir esta historia para que vean que no tiene nada de invención. La última vez que alguien lo vió en este mundo había perdido hasta los estoperoles de su antiguo esplendor, y tenía el alma desmantelada y los huesos en desorden por el rigor del desierto, pero todavía le sobró un buen par de cascabeles para reaparecer aquel domingo en el puerto de Santa María del Darién con el eterno baúl sepulcral, sólo que entonces no estaba tratando de vender ningún contraveneno, sino pidiendo con la voz agrietada por la emoción que los infantes de marina lo fusilaran en espectáculo público para demostrar en carne propia las facultades resucitadoras de esta criatura sobrenatural, señoras y señores, y aunque a ustedes les sobra derecho para no crearme después de haber padecido durante tanto tiempo mis malas mañas de embustero y falsificador, les juro por los huesos de mi madre que esta prueba de hoy no es nada del otro mundo, sino la humilde verdad, y por si les quedara alguna duda fíjense bien que ahora no me estoy riendo como antes, sino aguantando las ganas de llorar. Cómo sería de convincente, que se desabotonó la camisa con los ojos ahogados de lágrimas y se daba palmadas de mulo en el corazón para indicar el mejor sitio de la muerte, y sin embargo los infantes de marina no se atrevieron a disparar por temor de que las muchedumbres dominicales les conocieran el desprestigio. Alguien que quizá no olvidaba las blacabunderías de otra época consiguió nadie supo dónde y le llevó dentro de una lata unas raíces de barbasco que habrían alcanzado para sacar a flote a todas las corvinas del Caribe, y él las destapó con tantas ganas como si de verdad se las fuera a comer, y en efecto se las comió, señoras y señores, no más que por favor no se me conmuevan ni vayan a rezar por mi descanso, que esta muerte no es más que una visita. Aquella vez fue tan honrado que no incurrió en estertores de ópera, sino que se bajó de la mesa como un cangrejo, buscó en el suelo a través de las primeras dudas el lugar más digno para acostarse, y desde allí me miró como a una madre y exhaló el último suspiro entre sus propios brazos, todavía aguantando sus lágrimas de hombre y torcido al derecho y al revés por el tétano de la eternidad. Fue ésa la única vez, por supuesto, en que me fracasó la ciencia. Lo metí en aquel baúl de



tamaño premonitorio donde cupo de cuerpo entero, le hice cantar una misa de tinieblas que me costó cincuenta doblones de a cuatro porque el oficiante estaba vestido de oro y había además tres obispos sentados, le mandé a edificar un mausoleo de emperador sobre una colina expuesta a los mejores tiempos del mar, con una capilla para él solo y una lápida de hierro donde quedó escrito con mayúsculas góticas que aquí yace Blacamán el muerto, mal llamado el malo, burlador de los infantes y víctima de la ciencia, y cuando estas honras me bastaron para hacerle justicia por sus virtudes empecé a desquitarme de sus infamias, y entonces lo resucité dentro del sepulcro blindado, y allí lo dejé revolcándose en el horror. Eso fue mucho antes de que a Santa María del Darién se la tragara la marabunta, pero el mausoleo sigue intacto en la colina, a la sombra de los dragones que suben a dormir en los vientos atlánticos, y cada vez que paso por estos rumbos le llevo un automóvil cargado de rosas y el corazón me duele de lástima por sus virtudes, pero después pongo el oído en la lápida para sentirlo llorar entre los escombros del baúl desbaratado y si acaso se ha vuelto a morir lo vuelvo a resucitar, pues la gracia del escarmiento es que siga viviendo en la sepultura mientras yo esté vivo, es decir, para siempre.

# VOCABULARIO



En la segunda unidad nos ocuparemos de algunos vocablos que pertenecen al área de las ciencias sociales.

|                                                                           |                                                                  |
|---------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------|
| <b>Cosmopolita:</b><br>Cosmos (gr.): (II - 3)<br>Polites (gr.): (II - 3). | el que considera todo el mundo como patria: ciudadano del mundo. |
| <b>Monogamia:</b><br>Monos (gr.): II - 5<br>Gamos (gr.): (II - 4).        | casamiento con una sola persona.                                 |
| <b>Etnología:</b><br>Etnos (gr.): pueblo<br>Logía: (II - 1).              | ciencia que trata de los pueblos de la tierra.                   |
| <b>Metrópolis:</b><br>Metrós (gr.): madre<br>Polis (gr.): ciudad, estado. | ciudad madre.                                                    |
| <b>Plebiscito:</b><br>Plebs (lt): pueblo, plebe                           | resolución tomada por los habitantes de un país, por mayoría     |

Scitum (lt): decreto, ordenanza.  
de votos.

**Fideicomiso:**

disposición testamentaria por la cual el testador deja encomendados sus bienes a la fe de una persona, para que dé cumplimiento a su voluntad: "confiado a la fe o fidelidad de alguien".

Fides (lt): lealtad, fe, confianza.

Comissum (lt): confiado.

**Emancipar:**

E, ex (lt): fuera

Mancipium (lt): esclavo, prisionero.

libertar de la patria potestad, de la tutela o de la servidumbre

**Ilegal:**

I, in (lt): (III - 2)

Lex, legis (lt): ley.

opuesto a la ley, no legal.

**Jurisperito:**

Jus, Juris (lt): derecho

Peritus (lt): perito.

perito en derecho.

**Despotismo:**

Despotes (gr): dueño.

ismo (gr.): perteneciente o relativo a un sistema.

Sistema de autoridad absoluta y arbitraria.

**Reivindicar:**

Res, rei (lt): cosa, asunto

vindicare (lt): reclamar.

reclamar lo que es propio.

**Unanimidad:**

Unus (lt): (III - 4)

Anima: (lt): (III - 1).

conformidad, consentimiento, unidad de parecer.

**Formación de términos técnicos:** En esta unidad de Lengua y Literatura IV, expondremos, de una manera breve, el procedimiento práctico para elaborar neologismos técnicos de origen griego.



1. Hay que buscar las raíces o palabras griegas que correspondan a los conceptos que deban relacionarse en el término que se va crear.

Ejemplo:

|          |           |                |
|----------|-----------|----------------|
| "cratos" | significa | fuerza, poder, |
| "demos"  |           | pueblo         |

2. Se conservan solamente los radicales:

|      |     |
|------|-----|
| crat | dem |
|------|-----|

3. Se invierte el orden de los términos:

|     |      |
|-----|------|
| dem | crat |
|-----|------|

4. Se colocan la vocal de unión y el sufijo correspondiente:

democracia

5. Hay que tener en cuenta los cambios de algunos sonidos consonánticos:

La "th" del griego pasa a "t" castellana:

|            |          |
|------------|----------|
| "Theatrón" | "teatro" |
|------------|----------|

La "k" (káppa) del griego pasa a "c" castellana:

|          |          |
|----------|----------|
| "Kósmos" | "cosmos" |
|----------|----------|

La "t" (tau) griega pasa a "c" castellana en los grupos "tia" y "teía".

|                |               |
|----------------|---------------|
| "necromanteia" | "necromancia" |
| "democratia"   | "democracia"  |

La "ch" (ji) griega suele pasar a "c" (qu) castellana:

|            |           |
|------------|-----------|
| "techniké" | "técnica" |
| "chymiké"  | "química" |

Ver fichas de trabajo V - 4 a V - 6

## INFORMACION GRAMATICAL



En esta unidad vamos a practicar el reconocimiento y empleo de dos estructuras de expansión: los *sintagmas preposicionales* y los *sintagmas verbales impersonales*. Vamos a aprender a manejar estas estructuras como modificadores de tipo adjetival; por lo tanto, la relación de modificación siempre estará referida a un *nombre* o *sustantivo*.

### SINTAGMAS PREPOSICIONALES

A. Consideremos en principio la siguiente oración:

1. Un alumno apareció en la puerta.

Observa que podemos precisar un poco nuestra comunicación mediante el uso de un sintagma preposicional:

2. Un alumno *del ciclo básico* apareció en la puerta.

En esta oración el sintagma preposicional *del ciclo básico* se refiere al nombre *alumno* modificándolo. Si comparamos estas dos oraciones, comprobaremos que la oración (2) resulta más precisa al haberse expandido el sujeto con un sintagma preposicional con función adjetival.

Podemos intentar una segunda expansión por medio de otro sintagma preposicional. Esta vez la modificación se referirá al nombre *puerta*:

3. Un alumno apareció en la puerta *de la Dirección*.

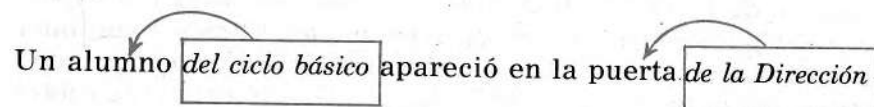
Esta última oración gana también en precisión al añadirse el sintagma preposicional *de la Dirección*. En este sentido, es más comunicativa que la oración (1).

Veamos qué ocurre si expandimos la primera oración simultáneamente con los dos sintagmas preposicionales:

4. Un alumno *del ciclo básico* apareció en la puerta *de la Dirección*.

Observa que las dos expansiones tienen función adjetival y modifican a los nombres *alumno* y *puerta* respectivamente. De esta manera, la oración (4) contiene más información que cualquiera de las oraciones anteriores.

Se puede mostrar las modificaciones de tipo adjetival en forma gráfica de la siguiente manera:



Este mayor poder comunicativo se ha conseguido aumentando dos sintagmas preposicionales como estructuras de expansión. De ahí entonces que los sintagmas preposicionales son muy importantes en nuestro lenguaje pues nos permiten precisar mejor nuestras expresiones aportando detalles que le dan mayor fuerza comunicativa a las oraciones que empleamos.

B. Como ya vimos en la primera unidad, a veces puede darse más de una relación de modificación con estas estructuras de expansión. Es decir, podemos tener un sintagma preposicional dentro de otro sintagma preposicional y en ambos casos la modificación es de tipo adjetival. Veamos un ejemplo:

5. Llevaba puesto un saco.

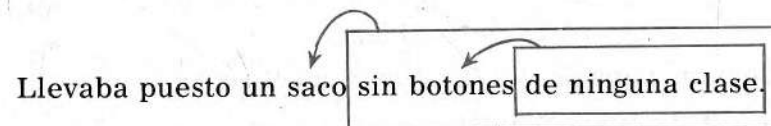
A esta oración podemos añadir el sintagma preposicional *sin botones*, modificando al nombre *saco*, y tenemos:

6. Llevaba puesto un saco *sin botones*.

Luego expandimos la oración con otro sintagma preposicional que modifique al nombre *botones*:

7. Llevaba puesto un saco *sin botones de ninguna clase*.

Entonces como resultado tenemos una doble modificación de tipo adjetival con las expansiones en base a sintagmas preposicionales. Estas modificaciones se pueden mostrar gráficamente de la siguiente manera:



Muchas veces estas modificaciones se dan en diferentes combinaciones.

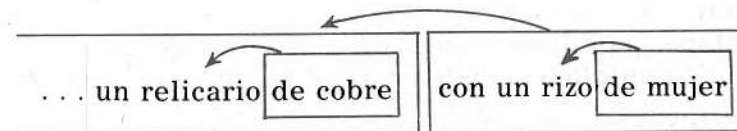
Analicemos el siguiente ejemplo:

8. Llevaba colgado en el cuello un relicario *de cobre* *con un rizo de mujer*.

En esta oración tenemos tres sintagmas preposicionales con función adjetival.

El sintagma preposicional *de cobre* modifica al nombre *relicario*. Luego el sintagma preposicional *de mujer* modifica al nombre *rizo*. Pero a su vez, el sintagma preposicional compuesto *con un rizo de mujer* modifica a todo el sintagma nominal anterior: *un relicario de cobre*.

Mostremos, a continuación, esta triple relación de modificación con sintagmas preposicionales:



C. Así como los sintagmas preposicionales pueden ocurrir en diferentes combinaciones, estas estructuras de expansión también pueden formar parte de estructuras con diversas funciones. Es decir, pueden estar en el sujeto y en los diferentes complementos de la oración.

Veamos algunos ejemplos extractados de la novela *Cien años de Soledad* de García Márquez:

Como expansión del sujeto:

9. Una familia *de gitanos desarraigados* plantaba su carpa cerca de la aldea.

Como expansión del Complemento Directo:

10. Logró componer un manual *de una asombrosa didáctica*.

Como expansión del Complemento Indirecto:

11. Entregaron la armadura a los cuatro hombres *de su expedición*.

Como expansión del Complemento Circunstancial:

12. Le prendieron fuego mediante la concentración *de los rayos solares*.

Por supuesto que con frecuencia podemos emplear simultáneamente varios sintagmas preposicionales expandiendo estructuras con diferentes funciones. Propongamos el siguiente ejemplo:

13. El gitano *de barba montaraz* usó aquella invención *de los sabios* para desentrañar el oro *de la tierra*.

En esta última oración tenemos tres sintagmas preposicionales empleados como estructuras de expansión en el sujeto y en los dos complementos.

Conviene, entonces, que te familiarices en el manejo de los sintagmas preposicionales en función adjetival por su frecuencia e importancia en la expresión tanto oral como escrita.

Ver fichas de trabajo G-7, G-8 y G-9

## SINTAGMAS VERBALES IMPERSONALES

A. Como ya se explicó en la primera unidad, los sintagmas verbales impersonales se refieren a construcciones en las que intervienen las formas verbales de *gerundio* y *participio pasado* como elemento principal del sintagma. En esta sección vamos a considerar el empleo de estos sintagmas como estructuras de expansión con función adjetival; es decir, como modificadores de nombres.

Procedamos como en la sección anterior proponiendo una oración sin expansiones:

14. Juan era un hombre.

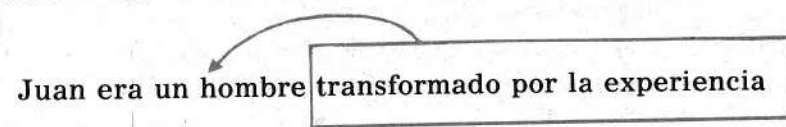
A esta oración podemos añadir, como estructura de expansión, el sintagma verbal impersonal *transformado por la experiencia* y tenemos:

15. Juan era un hombre *transformado por la experiencia*.

Observa que la oración resultante no sólo gana en claridad sino también en riqueza comunicativa; es decir, dice mucho más que la oración anterior.

Mostremos gráficamente la relación de modificación:

Juan era un hombre transformado por la experiencia

A diagram illustrating the modification of a noun by a verbal phrase. The sentence "Juan era un hombre" is shown, followed by a box containing the phrase "transformado por la experiencia". A curved arrow points from the box back to the word "hombre", indicating that the phrase modifies the noun.

Veamos otro caso:

16. No podíamos imaginar a la niña.

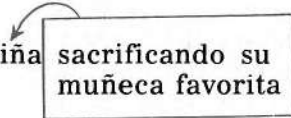
Expandimos esta oración por medio de un sintagma verbal impersonal con función adjetival y como resultado tenemos:

17. No podíamos imaginar a la niña *sacrificando su muñeca favorita*.

Si comparamos estas dos últimas oraciones, podemos comprobar que la oración (17) nos proporciona una mayor información. En ese sentido, la estructura de expansión añadida nos permite precisar más.



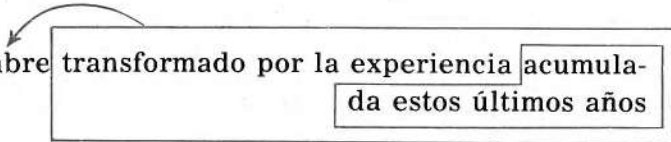
Podemos mostrar gráficamente esta modificación de la siguiente manera:

No podíamos imaginar a la niña  sacrificando su muñeca favorita

B. En forma similar a los sintagmas preposicionales que podían concurrir en diferentes combinaciones, los sintagmas verbales impersonales, aunque con menor frecuencia, también se dan en combinaciones diversas. Podemos, por ejemplo expandir aún más la oración (15) con otro sintagma verbal impersonal:

18. Juan era un hombre *transformado por la experiencia acumulada estos últimos años*

La oración resultante contiene una doble modificación. En primer lugar tenemos al sintagma verbal impersonal *transformado por la experiencia* que modifica al nombre *hombre*. Luego este mismo sintagma verbal se halla expandido por otro sintagma verbal impersonal también en función adjetival. Es decir tenemos al sintagma *acumulada estos últimos años* modificando al nombre *experiencia*. Podemos mostrar esta doble modificación adjetival de la siguiente manera:

... hombre  transformado por la experiencia acumulada estos últimos años

C. Los sintagmas verbales impersonales también pueden darse como modificadores adjetivales en estructuras con diferentes funciones. Es decir, puede formar parte del sujeto o de cualquiera de los complementos de la oración. Veamos algunos casos:

Como expansión del sujeto:

19. La mujer *destrozada por la terrible noticia* prorrumpió a llorar.

Como expansión del Complemento Directo:

20. Registraron las casas *saqueadas durante la revolución*.

Como expansión del Complemento Indirecto:

21. Entregaron los premios a los estudiantes *considerados los mejores deportistas*.

Como expansión de un Complemento Circunstancial:

22. Estaba sentado con la barba *apoyada en un bastón*.

Asimismo pueden darse simultáneamente varios sintagmas verbales impersonales en función adjetival. Consideremos el siguiente caso:

23. El muchacho *envuelto en el aura de loción barata* parecía un novio *aflictivamente arreglado* en ese ambiente *desprovisto de cordura*.

En esta oración, por ejemplo, tenemos tres sintagmas verbales impersonales con función adjetival en el sujeto y en los complementos.

De los diferentes ejemplos expuestos, habrás podido notar que la mayoría de los sintagmas verbales impersonales tienen el elemento principal en forma de participio pasado. Por lo tanto, es importante tener en cuenta la frecuencia de esta forma verbal en estas estructuras de expansión.

D. Para terminar esta sección, digamos que muchas veces se dan combinaciones de sintagmas preposicionales y sintagmas verbales impersonales como estructuras de expansión con función adjetival. Propongamos una vez más una oración sin expansiones adjetivales:

24. Me parecía triste su presencia en un pueblo.

Fíjate que podemos enriquecer esta oración ganando en claridad y precisión por medio de la incorporación de dos estructuras de expansión: un sintagma verbal impersonal y un sintagma preposicional.

25. Me parecía triste su presencia *recargada de accesorios urbanos en un pueblo de aspecto desolador*.

En esta oración el sintagma verbal impersonal *recargada de accesorios urbanos* modifica al nombre *presencia* y el sintagma preposicional *de aspecto desolador* modifica al nombre *pueblo*.

Por lo tanto el dominio de estas estructuras de expansión como modificadores adjetivales es muy importante para tu comunicación puesto que de esta manera se puede lograr un lenguaje más expresivo y más preciso.

Ver fichas G-10, G-11, G-12 y G-13

Considera ahora las siguientes oraciones que contienen tanto sintagmas preposicionales como sintagmas verbales impersonales en función de modificadores de tipo adjetival. Examina las diversas estructuras de expansión para una posterior revisión conjunta con tu profesor (a).

26. Macondo era entonces una aldea de veinte casas de barro y caña brava construidas a la orilla de un río de aguas diáfanas que se precipitaban por un lecho de piedras pulidas, blancas y enormes como huevos prehistóricos.  
G. García Márquez, *Cien Años de Soledad*.
27. Todos los años, por el mes de marzo, una familia de gitanos desarrapados plantaba su carpa cerca de la aldea, y con un grande alboroto de pitos y timbales daban a conocer los nuevos inventos.  
G. García Márquez, *Cien Años de Soledad*.
28. Lo único que logró desenterrar fue una armadura del siglo XV con todas sus partes soldadas por un casco de óxido.  
G. García Márquez, *Cien Años de Soledad*.
29. Yo los conocía a todos pero ahora los veía transformados y nuevos, los hombres vestidos de paño y las

mujeres hablando, con los sombreros puestos, llenando la casa con el vapor denso enervante de sus palabras.

G. García Márquez, *La Hojarasca*.

30. Una música aguda y como silábica se aproximaba y se alejaba en el vaivén del viento, empañada de hojas y de distancia.  
J. L. Borges, *El Jardín de senderos que se bifurcan*.
31. Pero del fondo de la íntima casa un farol se acercaba.  
J. L. Borges, *El jardín de senderos que se bifurcan*.
32. Reconocí el nombre de uno de nuestros cónsules y repetí desconcertado.  
J. L. Borges, *El jardín de senderos que se bifurcan*.
33. El jardín de mi antepasado Ts'ui Pen.  
J. L. Borges, *El jardín de senderos que se bifurcan*.
34. Reconocí, encuadrados en seda amarilla, algunos tomos de la Enciclopedia Perdida.  
J. L. Borges, *El jardín de senderos que se bifurcan*.

## APLICACION ESTILISTICA

### ELISION

Con frecuencia usamos en la lengua expresiones que sin estar completas tienen sentido cabal. En estos casos, los elementos ausentes generalmente son deducibles del contexto lo que hace posible la comprensión del significado de estas oraciones. La ausencia de uno o varios elementos de la estructura de las oraciones se conoce con el nombre de *elisión*.

El fenómeno de *elisión* es muy común en todas las lenguas del mundo. En castellano es bastante frecuente y su uso está condicionado a diversas restricciones. En esta sección vamos a explicar y practicar algunos de estos usos.

A. Tenemos, por ejemplo, el caso del llamado "sujeto sobreentendido". En castellano muchas veces no es necesario

expresar el sujeto puesto que la terminación verbal nos proporciona esta información. Entonces, si decimos:

35. Veo que tienes prisa.

Es evidente que no hay necesidad de mencionar expresamente a los sujetos de ninguno de los verbos ya que es posible determinarlos tomando en cuenta la terminación de cada verbo. Por lo tanto será innecesario precisar el sujeto correspondiente.

En casos como éste, la presencia del sujeto sirve en realidad para destacarlo sobre los demás elementos de la oración. Veamos cómo se produce esto en las siguientes oraciones:

36. Yo veo que tienes prisa.

37. Veo que tú tienes prisa.

En la oración (36) podemos advertir claramente que se expresa un determinado grado de énfasis en el sujeto *yo*. Por otro lado, en el ejemplo (37), comprobamos que el énfasis recae sobre el sujeto *tú*. Podemos también proponer una oración donde aparecen ambos sujetos destacados:

38. Yo veo que tú tienes prisa.

Esta oración sólo se justifica si se desea dar énfasis a cada sujeto. Por consiguiente, en los casos en que la terminación verbal identifica claramente al sujeto, la presencia de éste servirá para expresar cierto énfasis en el contexto de la oración.

B. Por otra parte, cuando la terminación verbal no indica claramente el sujeto de la oración, entonces la presencia del sujeto se hace necesaria para evitar la ambigüedad; es decir, el doble sentido. Consideremos el siguiente ejemplo:

39. Sabe que tiene que cumplir

En este caso, ninguno de los verbos conjugados (es decir: ni *sabe* ni *tiene*) lleva sujeto expreso. Además la terminación de estos verbos no identifican a un sujeto como en el caso de la oración (35). Vemos que el verbo *sabe* puede tener como sujetos a *él*, *ella* y *usted*. Otro tanto ocurre con el verbo *tiene* que también puede admitir varios sujetos. Este hecho hace que la

oración (39) tenga una ambigüedad potencial múltiple pues estaría relacionada con todas las oraciones implicadas a continuación.



Es decir que la oración (39) tiene 9 interpretaciones posibles. Por lo tanto será muy importante precisar la oración indicando expresamente los sujetos correspondientes. Procedamos de esta manera con el siguiente par de ejemplos:

40. El sabe que usted tiene que cumplir.

41. Usted sabe que ella tiene que cumplir.

En casos como estos, entonces, la presencia del sujeto es imprescindible y no se lo puede dejar de mencionar. Por lo tanto, la elisión de sujeto no es posible.

C. Veamos ahora otros casos donde el contexto de la oración nos ayuda a determinar el sujeto aunque la terminación del verbo en cuestión permita la ambigüedad potencial. Consideremos el siguiente ejemplo:

42. María es muy respetada porque es una estudiante responsable.

En este caso, podemos comprobar que el sujeto del segundo verbo es también María a pesar de que la terminación de este verbo no lo especifica. En base al contexto de la oración (42) se puede determinar el sujeto sin que haya ninguna posibilidad de ambigüedad.

Al similar ocurre con el siguiente ejemplo extraído del cuento *El jardín de senderos que se bifurcan* de J. L. Borges:

43. En el tercer capítulo muere el héroe, en el cuarto está vivo.

Por el contexto comprobamos que el sujeto elidido del verbo *está* es el *héroe*. Es decir, no hay necesidad de expresar



el sujeto para el segundo verbo puesto que el contexto lo implica claramente.

Es importante, entonces, saber cuando es posible la elisión de sujeto para evitar oraciones con información redundante donde el sujeto no es necesario o para no caer en el error de las oraciones ambiguas por emisión indebida del sujeto.

En este sentido es útil familiarizarse con la información que proporcionan las terminaciones verbales y especialmente con la información que se pueda obtener en el contexto de la oración.

D. En forma aparte consideremos las estructuras de coordinación en las que la elisión ocurre con mucha frecuencia y obedece a motivaciones diferentes.

El principio básico para la elisión en las estructuras de coordinación es el de los elementos comunes. Si tenemos una coordinación donde se comparte uno o más elementos, por lo general se tiende a evitar la repetición de los elementos comunes. Por ejemplo, si tenemos las siguientes oraciones.

44. Juan dijo que te llamaría por teléfono.

45. Juan dijo que te convencería para ir a la fiesta.

Podemos combinar ambas oraciones en una estructura de coordinación evitando la repetición de los elementos comunes:

46. Juan dijo que te llamaría por teléfono y te convencería para ir a la fiesta.

Comprobamos que en esta coordinación se eliden el sujeto *Juan*, el verbo *dijo* y la conjunción *que* por ser los tres elementos comunes en las oraciones (44) y (45). Por lo tanto, la elisión en las estructuras de coordinación es motivada por la tendencia de evitar la redundancia. Por consiguiente, habrá mayor flexibilidad para la elisión puesto que la única condición es que haya elementos comunes en las coordinaciones. Pueden darse varios casos de elisión en estructuras de coordinación, veamos algunos:

Elisión de sujeto:

47. María trabaja en la Universidad y por las noches estudia inglés.

Elisión de verbo:

48. Queremos más horas de práctica y menos horas de clase teórica.

Elisión de complemento directo:

49. Recibiré y estudiaré todas las sugerencias.

Elisión de complemento indirecto:

50. Lo pedimos y lo recomendamos para nuestro profesor.

Elisión de complemento circunstancial:

51. Llegó y se fue por la Avenida principal

Elisión de modificador adjetival:

52. Se trata de revistas y libros usados.

Elisión de modificador adjetival:

53. Lee y escribe correctamente.

A veces la elisión en las estructuras de coordinación puede originar ambigüedad. Esto se puede ver en los dos últimos casos; es decir, cuando se eliden modificadores adjetivales o adverbiales. Revisemos el ejemplo (52). En esta oración hay más de un sentido puesto que la modificación puede referirse sólo a *libros* o a *revistas y libros*. De la misma manera en (53) uno puede interpretar que sólo *escribe correctamente* o que se trata de que *lee correctamente y escribe correctamente*.

En estos casos será aconsejable despejar cualquier posibilidad de ambigüedad precisando convenientemente el contexto de la oración o simplemente evitando la elisión.

Ver fichas G-14 y G-15

Entre las letras de empleo dudoso del sistema gráfico del castellano se halla la “b”, debido a que representa el mismo sonido que la “v”. Son diversas las razones que han determinado que en unas palabras se utilice “b” y en otras “v”, pero, sin lugar a dudas, en la mayoría de los casos hay una base etimológica o histórica, como puede observarse en determinadas reglas que, aparentemente mantienen total independencia de la etimología. Así la norma relativa a “los infinitivos con los sonidos *bir* y todas las voces de estos verbos”. La razón no está en la naturaleza de la secuencia sonora *bir* sino en que tales verbos provienen de infinitivos latinos (razón etimológica) que llevan “b” o “p”. Por eso esta regla de la ortografía castellana va complementada con tres excepciones: los verbos *hervir*, *vivir* *servir*, los cuales tienen su origen en otros latinos que llevan “v”. Otra regla, la referente a “las terminaciones “ba, bas. . .” de los pretéritos imperfectos de indicativo se debe a que el verbo latino lleva “b” en el tiempo que dió origen a las formas castellanas. Los múltiples ejemplos que podrían aducirse constituyen motivo suficiente para afirmar que la grafemática

TERMINO EN  
GRIEGO

## EJEMPLOS EN CASTELLANO

|         |         |                                                                                                                        |
|---------|---------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Bállo   | arrojar | ballesta<br>bala<br>balón<br>bola<br>anfibología<br>émbolo<br>hipérbole<br>metabolismo<br>parábola<br>símbolo<br>baile |
| Biblion | libro   | biblia<br>bibliófilo<br>bibliófilo<br>bibliografía<br>biblioteca                                                       |
| Bíos    | vida    | biología<br>biografía<br>biodinámica<br>anfibio<br>microbio<br>simbiosis                                               |

Ver fichas de trabajo 0 - 6 a 0 - 8

Conviene recordar que la puntuación está íntimamente ligada con la sintaxis del idioma. Mediante estos signos se

separan las oraciones y se diferencian entre sí diversos elementos de las oraciones. Gracias a ellos es posible hacer resaltar unívocamente determinadas funciones de unidades idiomáticas. Sin los signos de puntuación sería imposible dejar establecidas en la lengua escrita las relaciones en que entran los componentes de las estructuras. En la unidad anterior quedó planteado el repaso del uso de la coma. En la presente haremos una revisión de las funciones del punto y coma.

1. Se separan con punto y coma las unidades que internamente llevan coma:  
 “Nada de eso, chacha; viene a ser como una especie de pernales, con una tarima”.  
 “Llegaron los celtas, rubios y ágiles; después los iberos, morenos y recios”.
2. Antes de las conjunciones adversativas “mas”, “pero”, “sino”, “aunque”, cuando los períodos sean de alguna extensión:  
 “Todo vino abajo en menos de un minuto; aunque bien pudiera haberse evitado la ruina”.
3. Cuando juegan oraciones contrapuestas y paralelas entre sí:  
 “Yo lloro mientras tú cantas; yo vigilo mientras tú duermes; yo trabajo mientras tú te diviertes”.
4. Cuando a una oración larga sigue otra lejanamente relacionada con las primeras:  
 “Días atrás llegó a nuestro pueblo para descansar; y luego dirán que sólo se está bien en las grandes ciudades”.
5. Después de la expresión “ahora bien” cuando le sigue un período de alguna extensión:  
 “Ahora bien; debe entenderse que es muy grave estar fuera de la ley”.

Ver fichas de trabajo 0 - 9 y 0 - 10

## ANÁLISIS LITERARIO



### ARGUMENTO

#### BLACAMAN EL BUENO, VENDEDOR DE MILAGROS

##### Argumento

En este relato se narra el encuentro de Blacamán, el malo, vendedor ambulante, con un muchacho y discípulo, que luego de ser adoptado y maltratado por su maestro se independiza y enriquece en el oficio de curalotodo y después de la muerte de su maestro se venga de él devolviéndole la vida.

### ESTRUCTURA FORMAL

#### BLACAMAN EL BUENO, VENDEDOR AMBULANTE

##### Estructura Formal

Este cuento está compuesto por siete párrafos de aproximadamente la misma extensión. Cuatro de ellos constan de seis



oraciones (el primero, el segundo, el quinto y el sexto), uno de siete (el cuarto) y dos de ocho (el tercero y el séptimo).

Las oraciones iniciales de los párrafos, exceptuando la del primero, son breves.

## PLAN DE LA OBRA

### BLACAMAN EL BUENO, VENDEDOR DE MILAGROS

#### Plan de la Obra

Este es un cuento simétricamente estructurado, ya que a la presentación y al desenlace les corresponden dos párrafos respectivamente. El nudo está integrado por los tres párrafos centrales.

## GUÍA DE TRABAJO

### A. Asunto

Determina el asunto de este cuento.

### B. Tema

Señala y justifica el tema del cuento.

### C. Plan de la Obra

1. Estudia y analiza la presentación, el nudo y el desenlace.
2. Haz un gráfico de la tensión del cuento.

### D. Aspecto estructural dominante.

Determina si este cuento es de personajes, espacio o acción.

### E. Estudio de la acción.

Estudia la concatenación de las acciones y su importancia en la estructura total.

### F. Estudio del espacio

Describe los escenarios en los que transcurre la acción del cuento.

### G. Estudio de los personajes

1. Analiza la personalidad de Blacamán el malo.
2. Analiza la personalidad de Blacamán el bueno.
3. Analiza a los espectadores como el tercer personaje del cuento.

### H. Análisis de los problemas

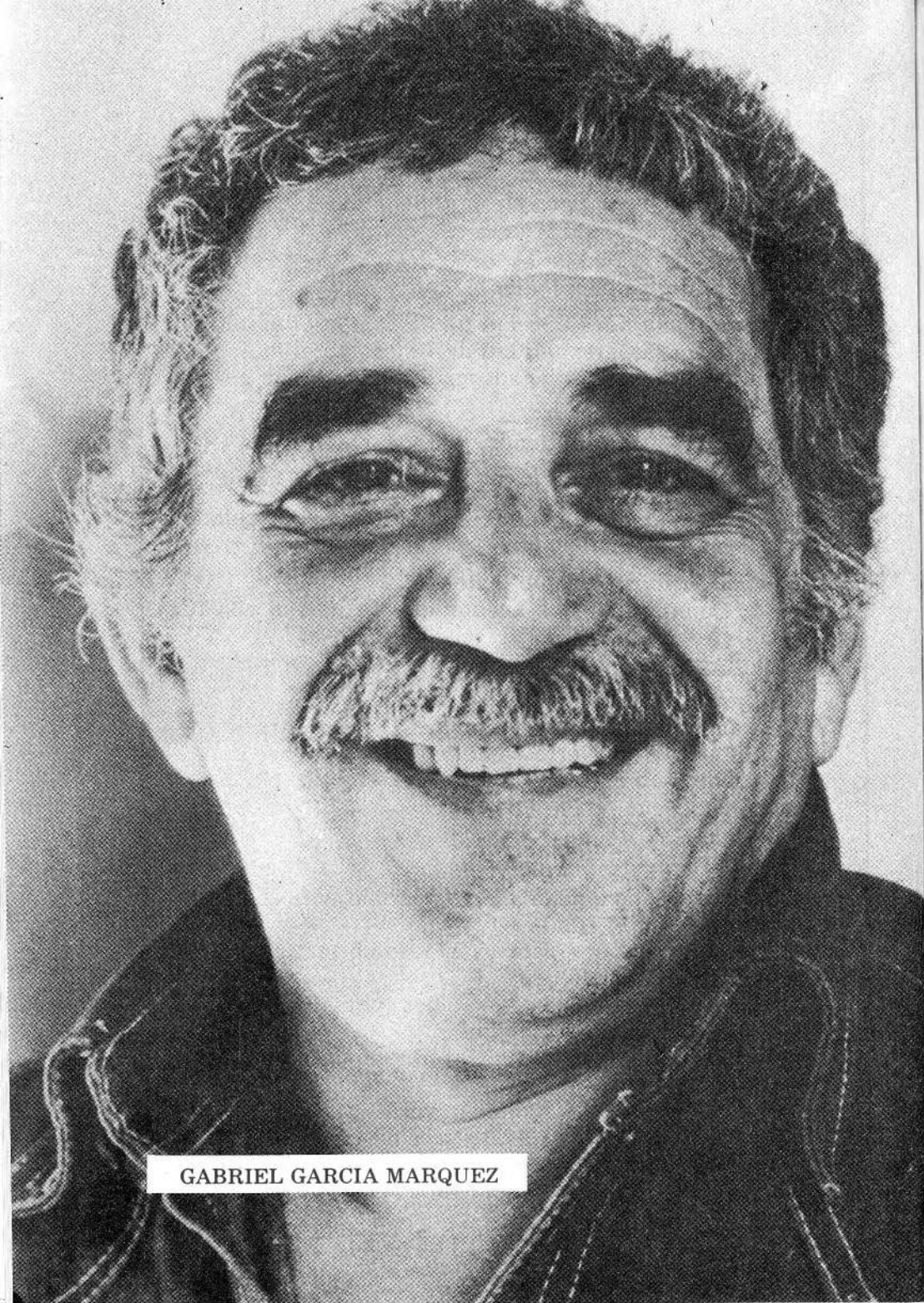
Estudia y analiza:

1. La verdad, la falsedad y la apariencia en el relato, bajo dos criterios:
  - a. Dentro del propio texto
  - b. Comparando los hechos que se narran con tu propia experiencia.
2. La exageración
3. La realidad social que se muestra
4. Dónde, cuándo y de qué manera se muestra la influencia del "Norte" en el cuento.
5. La intencionalidad política en el relato

### I. Aproximación estilística

Estudia y analiza:

1. La ausencia de adjetivación
2. La acumulación de elementos maravillosos y su función en el relato
3. La función de las frases idiomáticas (lugares comunes)
4. La descripción de situaciones, personajes, obsesiones, espacio y acciones
5. ¿Cómo logra Blacamán el Bueno fascinar a su auditorio?
6. ¿Cómo consigue el autor la verosimilitud?
7. Analiza los efectos estilísticos de las oraciones



GABRIEL GARCIA MARQUEZ

- largas y cortas en el cuento.
8. ¿Cómo sugiere el autor la ignorancia de Blacamán?
  9. El punto de vista del narrador en el relato
- J. Investigaciones específicas
1. Medicina y charlatanería (curación y sugestión)
  2. Psicología del vendedor ambulante
- K. Autor
- Elabora las fichas biográfica y bibliográfica de Gabriel García Márquez.
- L. Valorización
1. Opiniones ajenas  
Elabora fichas valorativas sobre el autor
  2. Emite tu opinión sobre este relato

#### LOCALIZACION ESPACIO - TEMPORAL

##### BLACAMAN EL BUENO, VENDEDOR DE MILAGROS

Localización Espacio Temporal

Este cuento se publicó simultáneamente en Barcelona, México, Caracas y Buenos Aires el año 1972 en un volumen de cuentos titulado "*La Increíble y Triste Historia de la Cándida Eréndira y su Abuela Desalmada*".

Literariamente, la obra de García Márquez pertenece a la corriente de lo *real maravilloso*.

El *realismo mágico* o lo *real maravilloso* surgió en América en la segunda mitad del siglo XX como un nuevo intento de ir más allá de las novelas regionalistas y de denuncia.

Ahora, el compromiso para el escritor latinoamericano consiste en mostrar nuevas facetas en la realidad americana.

Los nuevos novelistas fijan su atención en la riqueza cultural, psicológica y ambiental que ha escapado a la pluma de sus antecesores y que va más allá de la mera denuncia política. Por

lo demás, descubren que muchas veces se consigue trascender la realidad simplemente narrando un hecho, sin necesidad de plantearse un mensaje, como se hacía en los primeros años de ese siglo.

El *realismo mágico* logra su objetivo, introduciendo al lector en un ambiente cotidiano en el cual sin embargo, todo es posible. Lo más maravilloso no causa sorpresa ni a los protagonistas ni a los espectadores.

El error fundamental de la literatura precedente radica en haber confundido lo folklórico con los elementos fundamentales que subyacen en las culturas nativas y que son los que participan del ámbito universal. El *realismo mágico* quiere asir esta universalidad y expresarla con la óptica americana.

Según Alejo Carpentier, la veta del nuevo novelista está en los contextos que encierran la esencia de la cultura y del hombre americano. Estos contextos son:

1. *Raciales*: Discriminaciones y tendencias que ya no existen en Europa.
2. *Económicos*: La inestabilidad política lleva consigo la inestabilidad económica, y sucede que un país pobre se convierte en rico, o viceversa, en corto tiempo.
3. *Ctónicos*: Fenómenos que ayudan a comprender el comportamiento y la psicología del hombre americano porque lo relacionan con esencias culturales remotas, enlazadas con la tradición universal.
4. *Político-militares*: En muchos países el ejército no cumple la función de defender al país de potencias extranjeras, sino que realiza una labor de represión interna porque se erige en una fuerza política que defiende sus privilegios e intereses.
5. *Burgueses*: Los vaivenes de la política determinan que un burgués se vea de pronto en bancarrota y pase abruptamente a otra categoría social.
6. *De distancia y proporción*: Una de las características de América es la inmensidad y la gran distancia que suele separar entre sí a los centros poblados, situados en medio de la naturaleza todavía no domada.
7. *De desajuste cronológico*: Las tendencias artísticas, culturales y políticas llegan al continente cuando ya han perdido su actualidad en el Viejo Mundo.

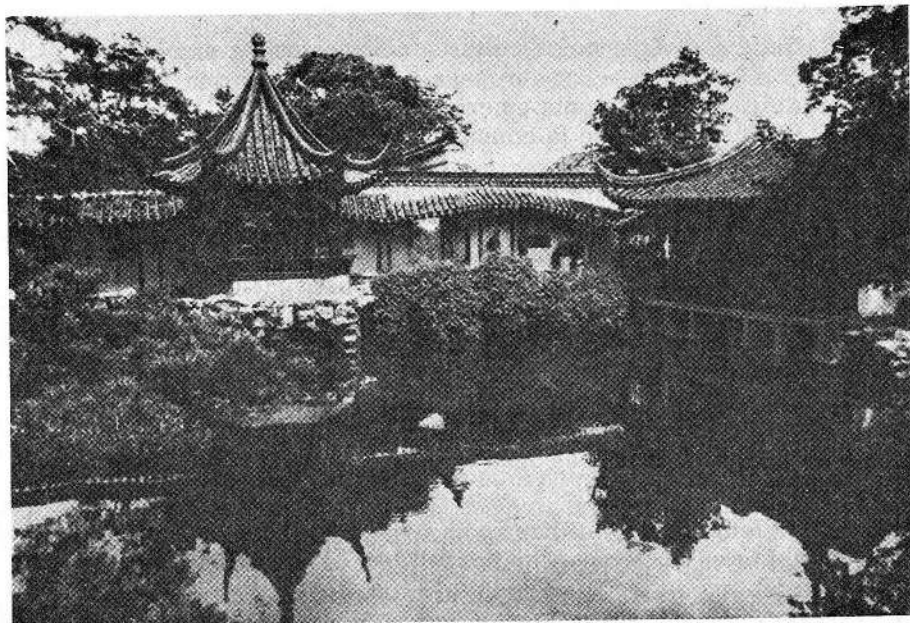
8. *Culturales*: Las viejas culturas americanas se entrecruzan con las tendencias europeas y surge una forma nueva y diferente, netamente americana.

Los desniveles de la educación son muy grandes. Hay países que poseen, a la vez, gran cantidad de analfabetos como también poetas de primera categoría.

9. *Culinarios*: Es necesario mostrar lo original y variado de la ancestral cocina americana.
10. *De iluminación*: En las ciudades y en los espacios abiertos, la luz es diferente y ocasiona fenómenos ópticos diversos y únicos, que todavía no han sido descritos en la literatura.
11. *Ideológicos*: Las acciones humanas llevan siempre implícita una posición política. Por esta razón, basta mostrar los hechos reales para que el lector pueda deducir el mensaje que en muchas ocasiones va más lejos de la simple denuncia.

El lenguaje que utiliza la mayoría de los novelistas de esta corriente es *barroco* porque la realidad, desconocida y complicada, obliga a elegir un modo de expresión rico en detalles, y así permite que el escritor cumpla su misión de definir, fijar, criticar y mostrar su mundo.





## EL JARDIN DE SENDEROS QUE SE BIFURCAN

JORGE LUIS BORGES

En la página 252 de la *Historia de la guerra europea* de Liddel Hart, se lee que una ofensiva de trece divisiones británicas (apoyadas por mil cuatrocientas piezas de artillería) contra la línea Serre-Montauban había sido planeada para el veinticuatro de julio de 1916 y debió postergarse hasta la mañana del día veintinueve. Las lluvias torrenciales (anota el capitán Liddel Hart) provocaron esa demora, nada significativa, por cierto. La siguiente declaración, dictada, releída y firmada por el doctor Yu Tsun, antiguo catedrático de inglés en la *Hochschule* de Tsingtao, arroja una insospechada luz sobre el caso. Faltan las dos páginas iniciales.

“... y colgué el tubo. Inmediatamente después, reconocí la voz que había contestado en alemán. Era la del capitán Richard Madden. Madden, en el departamento de Viktor Runeberg, quería decir el fin de nuestros afanes y —pero eso parecía muy secundario, o *debía parecerme*— también de nuestras vidas. Quería decir que Runeberg había sido arrestado, o asesinado. Antes que declinara el sol de ese día, yo correría la misma suerte. Madden era implacable. Mejor dicho, estaba

obligado a ser implacable. Irlandés a las órdenes de Inglaterra, hombre acusado de tibieza y tal vez de traición, ¿cómo no iba a abrazar y agradecer este milagroso favor: el descubrimiento, la captura, quizá la muerte, de dos agentes del Imperio Alemán? Subí a mi cuarto; absurdamente cerré la puerta con llave y me tiré de espaldas en la estrecha cama de hierro. En la ventana estaban los tejados de siempre y el sol nublado de las seis. Me pareció increíble que ese día sin premoniciones ni símbolos fuera el de mi muerte implacable. A pesar de mi padre muerto, a pesar de haber sido un niño en un simétrico jardín de Hai Feng ¿yo, ahora, iba a morir? Después reflexioné que todas las cosas le suceden a uno precisamente, precisamente ahora. Siglos de siglos y sólo en el presente ocurren los hechos; innumerables hombres en el aire, en la tierra y el mar, y todo lo que realmente pasa me pasa a mí... El casi intolerable recuerdo del rostro acaballado de Madden abolió esas divagaciones. En mitad de mi odio y de mi terror (ahora no me importa hablar de terror: ahora que he burlado a Richard Madden, ahora que mi garganta anhela la cuerda) pensé que ese guerrero tumultuoso y sin duda feliz no sospechaba que yo poseía el Secreto. El nombre del preciso lugar del nuevo parque de artillería británico sobre el Ancre. Un pájaro rayó el cielo gris y ciegamente lo traduje en un aeroplano y a ese aeroplano en muchos (en el cielo francés) aniquilando el parque de artillería con bombas verticales. Si mi boca, antes que la deshiciera un balazo, pudiera gritar ese nombre de modo que lo oyeran en Alemania... Mi voz humana era pobre. ¿Cómo hacerla llegar al oído del Jefe? Al oído de aquel hombre enfermo y odioso, que no sabía de Runeberg y de mi sino que estábamos en Staffordshire y que en vano esperaba noticias nuestras en su árida oficina de Berlín, examinando infinitamente periódicos... Dije en voz alta: *Debo huir*. Me incorporé sin ruido, en una inútil perfección de silencio, como si Madden ya estuviera acechándome. Algo —tal vez la mera ostentación de probar que mis recursos eran nulos— me hizo revisar mis bolsillos. Encontré lo que sabía que iba a encontrar. El reloj norteamericano, la cadena de níquel y la moneda cuadrangular, el llavero con las comprometedoras llaves inútiles del departamento de Runeberg, la libreta, una carta que resolví destruir inmediatamente (y que no destruí), una corona, dos chelines y unos peniques, el lápiz rojo-azul, el pañuelo, el revólver con una bala. Absurdamente lo empuñé y sopesé para darme valor. Vagamente pensé que un pistoletazo puede oírse muy lejos. En diez minutos mi plan estaba maduro. La guía telefónica me dió el nombre de la única persona capaz de transmitir la noticia: vivía en un suburbio de Fenton, a menos de media hora de tren.

Soy un hombre cobarde. Ahora lo digo, ahora que he llevado a término un plan que nadie no calificará de arriesgado. Yo sé que fue terrible su ejecución. No lo hice por Alemania, no. Nada me importa un país bárbaro, que me ha obligado a la abyección de ser un espía. Además, yo sé de un hombre de Inglaterra —un hombre modesto— que para mí no es menos que Goethe. Arriba de una hora no hablé con él, pero durante una hora fue Goethe. . . Lo hice, porque yo sentía que el Jefe tenía en poco a los de mi raza —a los innumerables antepasados que confluyen en mí. Yo quería probarle que un amarillo podía salvar a sus ejércitos. Además, yo debía huir del capitán. Sus manos y su voz podían golpear en cualquier momento a mi puerta. Me vestí sin ruido, me dije adiós en el espejo, bajé, escudriñé la calle tranquila y salí. La estación no estaba mucho de casa, pero juzgué preferible tomar un coche. Arguí que así corría menos peligro de ser reconocido; el hecho es que en la calle desierta me sentía visible y vulnerable, infinitamente. Recuerdo que le dije al cochero que se detuviera un poco antes de la entrada central. Bajé con lentitud voluntaria y casi penosa; iba a la aldea de Ashgrove, pero saqué un pasaje para una estación más lejana. El tren salía dentro de muy pocos minutos, a las ocho y cincuenta. Me apresuré; el próximo saldría a las nueve y media. No había casi nadie en el andén. Recorrí los coches: recuerdo unos labradores, una enlutada, un joven que leía con fervor los *Anales* de Tácito, un soldado herido y feliz. Los coches arrancaron al fin. Un hombre que reconocí corrió en vano hasta el límite del andén. Era el capitán Richard Madden. Aniquilado, trémulo, me encogí en la otra punta del sillón, lejos del temido cristal.

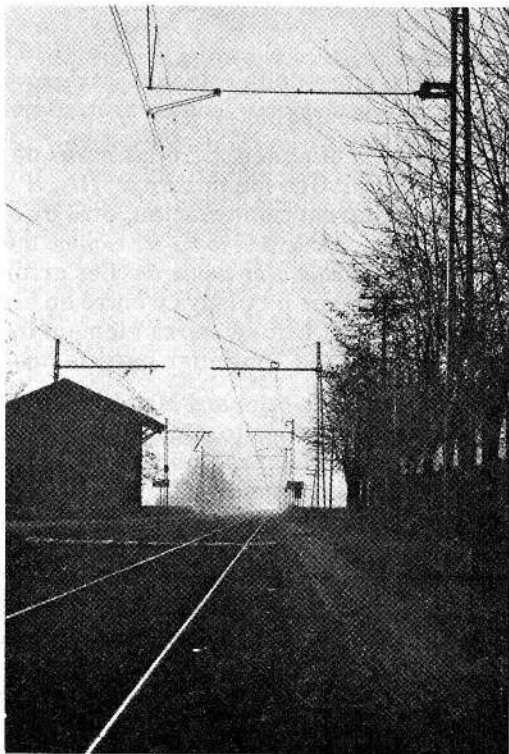
De esa aniquilación pasé a una felicidad casi abyecta. Me dije que ya estaba empeñado mi duelo y que yo había ganado el primer asalto al burlar, siquiera por cuarenta minutos, siquiera por un favor del azar, el ataque de mi adversario. Arguí que esa victoria mínima prefiguraba la victoria total. Arguí que no era mínima, ya que sin esa diferencia preciosa que el horario de trenes me deparaba, yo estaría en la cárcel o muerto. Arguí (no menos sofisticadamente) que mi felicidad cobarde probaba que yo era hombre capaz de llevar a buen término la aventura. De esa debilidad saqué fuerzas que no me abandonaron. Preveo que el hombre se resignará cada día a empresas más atroces; pronto no habrá sino guerreros y bandoleros; les doy este consejo: *El ejecutor de una empresa atroz debe imaginar que ya la ha cumplido, debe imponerse un porvenir que sea irrevocable como el pasado.* Así procedí yo, mientras mis ojos de hombre ya muerto registraban la fluencia de aquel día que era tal vez el último, y la difusión de la noche. El tren corría con dulzura, entre fresnos. Se detuvo, casi en medio del

campo. Nadie gritó el nombre de la estación. ¿Ashgrove?, les pregunté a unos chicos en el andén. Ashgrove, contestaron. Bajé.

Una lámpara ilustraba el andén, pero las caras de los niños quedaban en la zona de sombra. Uno me interrogó: ¿Usted va a casa del doctor Stephen Albert? Sin aguardar contestación, otro dijo: *La casa queda lejos de aquí, pero usted no se perderá si toma ese camino a la izquierda y en cada encrucijada del camino dobla a la izquierda.* Les arrojé una moneda (la última), bajé unos escalones de piedra y entré en el solitario camino. Este, lentamente, bajaba. Era de tierra elemental, arriba se confundían las ramas, la luna baja y circular parecía acompañarme.

Por un instante, pensé que Richard Madden había penetrado de algún modo mi desesperado propósito. Muy pronto comprendí que eso era imposible. El consejo de siempre doblar a la izquierda me recordó que tal era el procedimiento común para descubrir el patio central de ciertos laberintos. Algo entiendo de laberintos: no en vano soy bisnieto de aquel Ts'ui Pên, que fue gobernador de Yunnan y que renunció al poder temporal para escribir una novela que fuera todavía más populosa que el *Hung Lu Meng* y para edificar un laberinto en el que se perdieran todos los hombres. Trece años dedicó a esas heterogéneas fatigas, pero la mano de un forastero lo asesinó y su novela era insensata y nadie encontró el laberinto. Bajo árboles ingleses medité en ese laberinto perdido: lo imaginé inviolado y perfecto en la cumbre secreta de una montaña, lo imaginé borracho por arrozales o debajo del agua, lo imaginé infinito, no ya de quioscos ochavados y de sendas que vuelven, sino de ríos y provincias y reinos. . . Pensé en un laberinto de laberintos, en un sinuoso laberinto creciente que abarcara el pasado y el porvenir y que implicara de algún modo los astros. Absorto en esas ilusorias imágenes, olvidé mi destino de perseguido. Me sentí, por un tiempo indeterminado, percibidor abstracto del mundo. El vago y vivo campo, la luna, los restos de la tarde, obraron en mí; asimismo el declive que eliminaba cualquier posibilidad de cansancio. La tarde era íntima, infinita. El camino bajaba y se bifurcaba, entre las ya confusas praderas. Una música aguda y como silábica se aproximaba y se alejaba en el vaivén del viento, empañada de hojas y de distancia. Pensé que un hombre puede ser enemigo de otros hombres, de otros momentos de otros hombres, pero no de un país: no de luciérnagas, palabras, jardines, cursos de agua, ponientes. Llegué, así, a un alto portón herrumbrado. Entre las rejas descifré una alameda y una especie de pabellón. Comprendí, de pronto, dos cosas, la primera trivial, la segunda casi increíble: la música venía del pabellón, la música era china. Por eso yo la había aceptado con plenitud, sin prestarle atención. No recuerdo si había una campana o





un timbre o si llamé golpeando las manos. El chisporroteo de la música prosiguió.

Pero del fondo de la íntima casa un farol se acercaba: un farol que rayaban y a ratos anulaban los troncos, un farol de papel que tenía la forma de los tambores y el color de la luna. Lo traía un hombre alto. No vi su rostro, porque me cegaba la luz. Abrió el portón y dijo lentamente en mi idioma:

—Veo que el piadoso Hsi P'êng se empeña en corregir mi soledad. ¿Usted sin duda querrá ver el jardín?

Reconocí el nombre de uno de nuestros cónsules y repetí desconcertado:

—¿El jardín?

—El jardín de senderos que se bifurcan.

Algo se agitó en mi recuerdo y pronuncié con incomprensible seguridad:

—El jardín de mi antepasado Ts'ui Pên.

—¿Su antepasado? ¿Su ilustre antepasado? Adelante.

El húmedo sendero zigzagueaba como los de mi infancia. Llegamos a una biblioteca de libros orientales y occidentales. Reconocí, encuadernados en seda amarilla, algunos tomos de la Enciclopedia Perdida que dirigió el Tercer Emperador de la Dinastía Luminosa y que no se dió nunca a la imprenta. El disco del gramófono giraba junto a un fénix de bronce. Recuerdo también un jarrón de la familia rosa y otro, anterior de muchos siglos, de ese color azul que nuestros artífices copiaron de los alfareros de Persia. . .

Stephen Albert me observaba, sonriente. Era (ya lo dije) muy alto, de rasgos afilados, de ojos grises y barba gris. Algo de sacerdote había en él y también de marino; después me refirió que había sido misionero en Tientsin “antes de aspirar a sinólogo”.

Nos sentamos; yo en un largo y bajo diván; él de espaldas a la ventana y a un alto reloj circular. Computé que antes de una hora no llegaría mi perseguidor, Richard Madden. Mi determinación irrevocable podía esperar.

—Asombroso destino el de Ts'ui Pên —dijo Stephen Albert—. Gobernador de su provincia natal, docto en astronomía, en astrología y en la interpretación infatigable de los libros canónicos, ajedrecista, famoso poeta y calígrafo: todo lo abandonó para componer un libro y un laberinto. Renunció a los placeres de la opresión, de la justicia, del numeroso lecho, de los banquetes y aun de la erudición y se enclaustró durante trece años en el Pabellón de la Límpida Soledad. A su muerte, los herederos no encontraron sino manuscritos caóticos. La familia, como usted acaso no ignora, quiso adjudicarlos al fuego, pero su albacea —un monje taoísta o budista— insistió en la publicación.

—Los de la sangre de Ts'ui Pên —repliqué—, seguimos execrando a ese monje. Esa publicación fue insensata. El libro es un acervo indeciso de borradores contradictorios. Lo he examinado alguna vez: en el tercer capítulo muere el héroe, en el cuarto está vivo. En cuanto a la otra empresa de Ts'ui Pên, a su Laberinto. . .

—Aquí está el Laberinto —dijo indicándome un alto escritorio laqueado.

—¡Un laberinto de marfil! —exclamé—. Un laberinto mínimo.

—Un laberinto de símbolos —corrigió—. Un invisible laberinto de tiempo. A mí, bárbaro inglés, me ha sido deparado revelar ese misterio diáfano. Al cabo de más de cien años, los pormenores son irre recuperables, pero no es difícil conjeturar lo que sucedió. Ts'ui Pên diría una vez: *Me retiro a escribir un libro*. Y otra: *Me retiro a construir un labe-*



rinto. Todos imaginaron dos obras; nadie pensó que libro y laberinto eran un solo objeto. El Pabellón de la Límpida Soledad se erguía en el centro de un jardín tal vez intrincado; el hecho puede haber sugerido a los hombres un laberinto físico: Ts'ui Pên murió; nadie, en las dilatadas tierras que fueron suyas, dió con el laberinto; la confusión de la novela me sugirió que ése era el laberinto. Dos circunstancias me dieron la recta solución del problema. Una: la curiosa leyenda de que Ts'ui Pên se había propuesto un laberinto que fuera estrictamente infinito. Otra: un fragmento de una carta que descubrí.

Albert se levantó. Me dio, por unos instantes, la espalda; abrió un cajón del áureo y renegrido escritorio. Volvió con un papel antes carmesí; ahora rosado y tenue y cuadriculado. Era justo el renombre caligráfico de Ts'ui Pên. Leí con incompreensión y fervor estas palabras que con minucioso pincel redactó un hombre de mi sangre: *Dejo a los varios porvenires (no a todos) mi jardín de senderos que se bifurcan*. Devolví en silencio la hoja. Albert prosiguió:

—Antes de exhumar esta carta, yo me había preguntado de qué manera un libro puede ser infinito. No conjeturé otro procedimiento que el de un volumen cíclico, circular. Un volumen cuya última página fuera idéntica a la primera, con posibilidad de continuar indefinidamente. Recordé también esa noche que está en el centro de las 1001 Noches, cuando la reina Shahrazad (por una mágica distracción del copista) se pone a referir textualmente la historia de las 1001 Noches, con riesgo de llegar otra vez a la noche en que la refiere, y así hasta lo infinito. Imaginé también una obra platónica, hereditaria, transmitida de padre a hijo, en la que cada nuevo individuo agregara un capítulo o corrigiera con piadoso cuidado la página de los mayores. Esas conjeturas me distrajerón; pero ninguna parecía corresponder, siquiera de un modo remoto, a los contradictorios capítulos de Ts'ui Pên. En esa perplejidad, me remitieron de Oxford el manuscrito que usted ha examinado. Me detuve, como es natural, en la frase: *Dejo a los varios porvenires (no a todos) mi jardín de senderos que se bifurcan*. Casi en el acto comprendí; *el jardín de senderos que se bifurcan* era la novela caótica; la frase *varios porvenires (no a todos)* me sugirió la imagen de la bifurcación en el tiempo, no en el espacio. La relectura general de la obra confirmó esa teoría. En todas las ficciones, cada vez que un hombre se enfrenta con diversas alternativas, opta por una y elimina las otras; en la del casi inextricable Ts'ui Pên, opta —simultáneamente— por todas. *Crea*, así, diversos porvenires, diversos tiempos, que también proliferan y se bifurcan. De ahí, las contradicciones de la novela. Fang, digamos, tiene un secreto; un desconocido llama a su puerta; Fang resuelve matarlo. Naturalmente, hay varios desenlaces posibles;

Fang puede matar al intruso, el intruso puede matar a Fang, ambos pueden salvarse, ambos pueden morir, etcétera. En la obra de Ts'ui Pên, todos los desenlaces ocurren; cada uno es el punto de partida de otras bifurcaciones. Alguna vez, los senderos de ese laberinto convergen: por ejemplo, usted llega a esta casa, pero en uno de los pasados posibles usted es mi enemigo, en otro mi amigo. Si se resigna usted a mi pronunciación incurable, leeremos unas páginas.

Su rostro, en el vívido círculo de la lámpara, era sin duda el de un anciano, pero con algo inquebrantable y aún inmortal. Leyó con lenta precisión dos redacciones de un mismo capítulo épico. En la primera, un ejército marcha hacia una batalla a través de una montaña desierta; el horror de las piedras y de la sombra le hace menospreciar la vida y logra con facilidad la victoria; en la segunda, el mismo ejército atraviesa un palacio en el que hay una fiesta; la resplandeciente batalla les parece una continuación de la fiesta y logran la victoria. Yo oía con decente veneración esas viejas ficciones, acaso menos admirables que el hecho de que las hubiera ideado mi sangre y de que un hombre de un imperio remoto me las restituyera, en el curso de una desesperada aventura, en una isla occidental. Recuerdo las palabras finales, repetidas en cada redacción como un mandamiento secreto: *Así combatieron los héroes, tranquilo el admirable corazón, violenta la espada, resignados a matar y a morir*.

Desde ese instante, sentí a mi alrededor y en mi oscuro cuerpo una invisible, intangible pululación. No la pululación de los divergentes, paralelos y finalmente coalescentes ejércitos, sino una agitación más inaccesible, más íntima y que ellos de algún modo prefiguraban. Stephen Albert prosiguió:

—No creo que su ilustre antepasado jugara ociosamente a las variaciones. No juzgo verosímil que sacrificara trece años a la infinita ejecución de un experimento retórico. En su país, la novela es un género despreciable. Ts'ui Pên fue un novelista genial, pero también fue un hombre de letras que sin duda no se consideró un mero novelista. El testimonio de sus contemporáneos proclama —y harto lo confirma su vida— sus aficiones metafísicas, místicas. La controversia filosófica usurpa buena parte de su novela. Sé que de todos los problemas, ninguno lo inquietó y lo trabajó como el abismal problema del tiempo. Ahora bien, éste es el *único* problema que no figura en las páginas del *Jardín*. Ni siquiera usa la palabra que quiere decir *tiempo*. ¿Cómo se explica usted esa voluntaria omisión?

Propuse varias soluciones; todas, insuficientes. Las discutimos; al fin, Stephen Albert me dijo:



—En una adivinanza cuyo tema es el ajedrez, ¿cuál es la única palabra prohibida?

Reflexioné un momento y repuse:

—La palabra *ajedrez*.

—Precisamente —dijo Albert— *El jardín de senderos que se bifurcan* es una enorme adivinanza, o parábola, cuyo tema es el tiempo; esa causa recóndita le prohíbe la mención de su nombre. Omitir *siempre* una palabra, recurrir a metáforas ineptas y a perífrasis evidentes, es quizá el modo más enfático de indicarla. Es el modo tortuoso que prefirió, en cada uno de los meandros de su infatigable novela, el oblicuo Ts'ui Pên. He confrontado centenares de manuscritos, he corregido los errores que la negligencia de los copistas ha introducido, he conjeturado el plan de ese caos, he restablecido, he creído restablecer, el orden primordial, he traducido la obra entera: me consta que no emplea una sola vez la palabra *tiempo*. La explicación es obvia: *El jardín de senderos que se bifurcan* es una imagen incompleta, pero no falsa del universo tal como lo concebía Ts'ui Pên. A diferencia de Newton y de Schopenhauer, su antepasado no creía en un tiempo uniforme, abso-

luto. Creía en infinitas series de tiempo, en una red creciente y vertiginosa de tiempos divergentes, convergentes y paralelos. Esa trama de tiempos que se aproximan, se bifurcan, se cortan o que secularmente se ignoran, abarca *todas* las posibilidades. No existimos en la mayoría de esos tiempos; en algunos existe usted y no yo; en otros, yo, no usted; en otros, los dos. En éste, que un favorable azar me depara, usted ha llegado a mi casa; en otro, usted, al atravesar el jardín, me ha encontrado muerto; en otro, yo digo estas mismas palabras, pero soy un error, un fantasma.

—En todos —articulé no sin un temblor—, yo agradezco y venero su recreación del jardín de Ts'ui Pên.

—No en todos —murmuró con una sonrisa—. El tiempo se bifurca perpetuamente hacia innumerables futuros. En uno de ellos soy su enemigo.

Volví a sentir esa pululación de que hablé. Me pareció que el húmedo jardín que rodeaba la casa estaba saturado hasta lo infinito de invisibles personas. Esas personas eran Albert y yo, secretos, atareados y multiformes en otras dimensiones de tiempo. Alcé los ojos y la tenue pesadilla se disipó. En el amarillo y negro jardín había un solo hombre; pero ese hombre avanzaba por el sendero y era el capitán Richard Madden.

—El porvenir ya existe —respondí—, pero yo soy su amigo. ¿Puedo examinar de nuevo la carta?

Albert se levantó. Alto, abrió el cajón del alto escritorio; me dio por un momento la espalda. Yo había preparado el revólver. Disparé con sumo cuidado: Albert se desplomó sin una queja, inmediatamente. Yo juro que su muerte fue instantánea: una fulminación.

Lo demás es irreal, insignificante. Madden irrumpió, me arrestó. He sido condenado a la horca. Abominablemente he vencido: he comunicado a Berlín el secreto nombre de la ciudad que deben atacar. Ayer la bombardearon; lo leí en los mismos periódicos que propusieron a Inglaterra el enigma de que el sabio sinólogo Stephen Albert muriera asesinado por un desconocido, Yu Tsun. El Jefe ha descifrado ese enigma. Sabe que mi problema era indicar (a través del estrépito de la guerra) la ciudad que se llama Albert y que no hallé otro medio que matar a una persona de ese nombre. No sabe (nadie puede saber) mi innumerable contrición y cansancio.



A. Asunto

La determinación del espionaje como asunto de este cuento es sólo parcialmente útil, ya que abarca tan sólo la historia exterior y menos importante del relato.

Discute con tus compañeros si es posible encontrar algún asunto que abarque la parte central del cuento

B. Tema

Determina el tema

C. Argumento

Elabora el argumento

D. Resumen

1. Haz un resumen de lo que Madden informaría a sus superiores en el caso del espionaje que investiga.
2. Resume la conversación de Yu Tsun con Stephen Albert.

E. Plan de la obra

1. La trama de este cuento está formada por dos subtramas. Determina cuál es la principal y cuál la secundaria.
2. Estudia la presentación, el nudo y el desenlace.
3. ¿Cuál es el momento más importante en el encuentro entre Albert y Yu Tsun?
4. Determina el clímax del cuento
5. Refleja gráficamente la trama

F. Aspecto estructural dominante.

1. ¿Domina la acción, los personajes o el espacio?
2. ¿Qué relación hay entre personajes y acción?

G. Estudio de la acción

1. ¿Qué relación hay entre el espionaje y las acciones que se desarrollan?
2. Determina qué acciones producen un cambio en el relato.

H. Estudio del espacio

1. Determina las localizaciones geográficas y explica su valor.
2. Caracteriza la ambientación oriental.

I. Estudio de los personajes

1. Analiza la función de cada uno de los personajes.
2. Compara al protagonista con Richard Madden.
3. Analiza el fatalismo de Ts'ui Pên.
4. Estudia la opinión que cada personaje tiene de los demás.

J. Análisis de los problemas

1. Compara las concepciones del mundo que se muestran
2. Analiza la importancia del pasado
3. Estudia la concepción del deber
4. Tiempo y laberinto
5. ¿Cómo se comprueba la validez de la teoría de Ts'ui Pên en la vida de su descendiente?
6. ¿Cómo se manifiesta la casualidad y la causalidad?
7. La importancia del individuo dentro de la historia

K. Aproximación estilística

1. Determina el número de narradores
2. ¿Qué función cumple el primer narrador y cómo se caracteriza su estilo?
3. En este cuento aparecen relatos que corresponden a diferentes circunstancias. Estudia si estos relatos se muestran como hechos aislados, se encadenan linealmente, se encierran como círculos concéntricos o si adoptan otras particularidades. Justifica tus afirmaciones.
4. Analiza la adjetivación del relato.

L. Investigaciones específicas

1. Diferentes concepciones filosóficas del tiempo.
2. Consecuencias del deber asumido.
3. ¿Tiene este cuento características de novela policial?

M. Autor

1. Elabora la biografía de Jorge Luis Borges
2. Busca la bibliografía publicada por él y los años de la primera edición.





JORGE LUIS BORGES

## LOCALIZACION ESPACIO - TEMPORAL

### EL JARDIN DE LOS SENDEROS QUE SE BIFURCAN

Localización Espacio-Temporal

Este cuento fue publicado en el año 1942, en un volumen con otras narraciones que tenían por título "El Jardín de los Senderos que se Bifurcan".

Jorge Luis Borges es uno de los escritores más cultos de nuestro tiempo. Por eso sus fuentes de inspiración son más eruditas que vivenciales y sus temas salen de la realidad americana.

## VALORIZACION

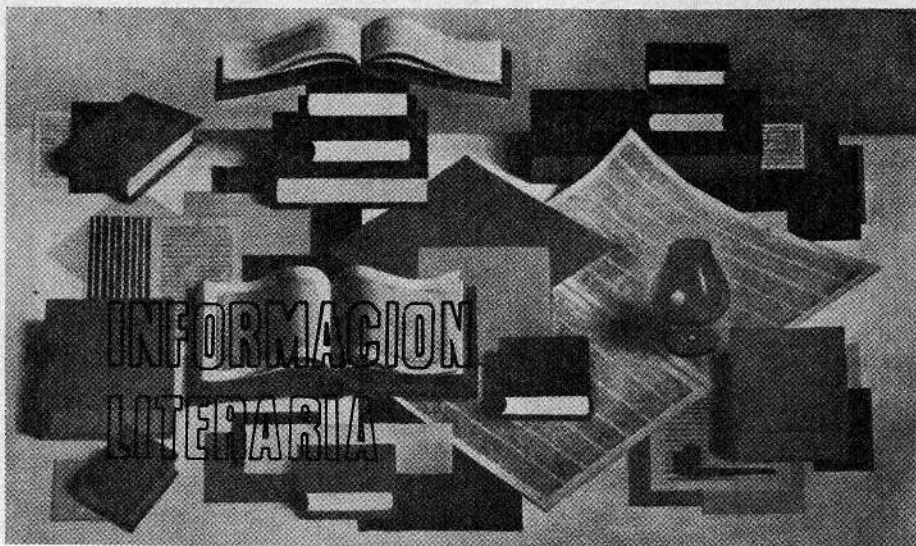
### FICHA DE TRABAJO

Valorización

1. Busca valorizaciones sobre Jorge Luis Borges y el relato "El Jardín de los Senderos que se Bifurcan".
2. Emite tu opinión sobre el cuento que nos ocupa

## ACTIVIDADES

1. Siguiendo el sistema de la "novela caótica" busca tres finales diferentes para el cuento "El Jardín de los Senderos que se Bifurcan".
2. Organiza un debate sobre el tema: "¿Es válida la noción del tiempo de Ts'ui Pên?"
3. Invita al profesor de filosofía para que dicte una charla sobre "El Sofisma".
4. Haz un collage con el tema: "Blacamán".
5. Compara la adjetivación en los dos cuentos que forman esta unidad.



## LA NARRATIVA LATINOAMERICANA ACTUAL

Creemos que la perspectiva más válida para aproximarse a la literatura del Nuevo Mundo es considerar la cultura americana como una totalidad. Junto a las razones lingüísticas, históricas y económicas que dan consistencia a esta visión, descubriremos un asombroso parecido entre ciertas manifestaciones que anteriormente habían sido consideradas particularidades regionales, y que ahora las hallaremos repetidas, con carácter continental, en países que no tienen fronteras en común. Las similitudes y las diferencias constituyen una pluralidad que se manifiesta también en la literatura.

En efecto, la literatura hispanoamericana, a lo largo de la mayor parte de su historia, ha estado influida de modo determinante por autores de cultura europea. Cuando predominan el afán imitativo los resultados son generalmente de calidad muy discutible.

El imitador —sea en arte, ciencia o técnica— irá a la zaga y en desventaja en relación con el imitado. Las deficiencias resultan aún mayores si se juzgan los resultados con criterios establecidos fuera del continente, que toman como primer término de la comparación las obras que sirvieron de modelo.

A partir del descubrimiento y la conquista de América, España ejerció influencia no sólo en el campo político y social, sino también en el cultural. Después de la independencia de los países americanos, la atención se dirigió a diferentes países europeos, especialmente a Francia.

La influencia cultural fue cambiando de signo a medida que los intereses económicos norteamericanos sustituían a los europeos y, simultáneamente, se iba afianzando más la conciencia de la identidad latinoamericana.

A su vez, la cultura surgida en suelo americano, con características distintas y particulares, comenzó a influir en la del viejo continente.

A lo largo de este siglo, la literatura producida en los diferentes países americanos fue encontrando un equilibrio más adecuado entre la utilización de recursos “novedosos”, la fuerza de la temática y el establecimiento de criterios valorativos que tienen su centro principal en la realidad americana.

En una rápida revisión de los autores extranjeros que fueron decantando su influencia sobre los escritores latinoamericanos, hallamos prestigiosos nombres de las letras europeas y norteamericanas.

Mencionaremos, entre otros, a James Joyce, escritor irlandés, autor de la novela *“Ulises”*, una de las obras más importantes de este siglo, que llevó a la culminación el uso de la técnica llamada del “fluir de la conciencia”, que es la versión literaria de los que en psicología representa el psicoanálisis freudiano.

Marcel Proust, novelista francés, autor de *“En busca del tiempo perdido”*, logra en su novela formas que evitan el desconcertante fluir de conciencia y conservan la expresión del mundo interior.

El virtuosismo técnico de la nueva novela francesa dota a los escritores de recursos adecuados cuando se intenta conseguir mayor precisión en la descripción objetiva de lo que se quiere narrar.



Entre los escritores norteamericanos de mayor y reconocida influencia están William Faulkner, John Dos Passos y Ernest Hemingway, que enseñaron el poder de la síntesis argumental, la creación de ambientes, nuevas posibilidades de adjetivación, el uso preciso y conciso del lenguaje, además de señalar una forma de construir el reflejo mítico de la realidad subjetiva.

En la década del 60, las letras de nuestro continente muestran extraordinario auge.

Se conoce este período como el del *Boom*, la *Nueva Narrativa Hispanoamericana* o la *Nueva Narrativa Latinoamericana*.

Estos nombres llevan distintas connotaciones: El primero (*Boom*) obedece a un recurso propagandístico utilizado por las editoriales. Tiene el grave inconveniente de sugerir que la producción que se difundía, surgió de una manera súbita, casi milagrosa, y enmascara por tanto, la lenta y constante labor de los diferentes autores. El año del *Boom* es el 1964, "aquel en el que el público, y a su servicio las editoriales, se habían abalanzado sobre las obras literarias —novelas y cuentos— que se habían venido acumulando en un par de decenios anteriores" (1). Crea la engañosa ilusión de que la extraordinaria difusión de esta literatura se debió especialmente a un manejo comercial.

La segunda denominación remarca el soporte lingüístico (la lengua española), que une esta producción. Sólo desde esta perspectiva es un nombre adecuado. Tiene el inconveniente de excluir parte de la producción escrita en portugués.

La tercera denominación: *Nueva Narrativa Latinoamericana* hace énfasis en la unidad continental y se carga de sentido político cuando analiza la posición americana en el contexto económico mundial.

Sea cual fuere el término que se elija para enfocar a la nueva narrativa, su calidad es incuestionable.

(1) *Novísimos Narradores Hispanoamericanos en Marcha*, Angel Rama, Marcha Editores, S.A. México, 1981, pág. 12

Algunas de sus características son: la abundancia de obras de calidad excepcional por el contenido, por el admirable dominio técnico que evidencian, por las originales aproximaciones sobre las multiformes realidades que configuran la realidad americana, y porque representan una nueva actitud crítica que postula una estética.

Es fundamental, en esta caracterización, el encuentro con un ámbito de resonancia ubicado en el propio continente.

El antecedente más inmediato que suele indicarse dentro del propio ámbito lingüístico lo constituyen las novelas regionalistas, que pese a sus deficiencias permiten comprender, al ser comparadas con las obras más recientes, cuáles son los verdaderos avances logrados. Es de la comparación con esa novelística que surge precisamente el apelativo de *Nueva*.

Al hablar de los autores del *Boom* surgen inmediatamente los nombres de sus más conocidos representantes: Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa, Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Cabrera Infante. Junto a ellos se alzan también otros autores fundamentales: Jorge Luis Borges, Juan Rulfo, Miguel Ángel Asturias, Juan Carlos Onetti, Alejo Carpentier, cuya obra, aunque escrita antes, fue mayormente difundida a partir de 1964.

Pocos años después del entusiasmo inicial pareció que "el sedicente *Boom* iba en camino de constituirse en una restringidísima fortaleza que pretendía detener el tiempo, contener lo que es más importante que todo: la fuerza creadora de la pujante sociedad latinoamericana" (2).

Sin embargo, muchas voces nuevas se van sumando a las ya consagradas y entre los nombres que más fuerza van adquiriendo pueden citarse a Manuel Puig, Antonio Skarmeta, Mario Benedetti, Eduardo Galeano, Manuel Scorsia, Alfredo Bryce y muchos otros.

En todo caso, sigue siendo válida la afirmación de Carlos Fuentes, cuando a fines de la década del sesenta sostenía:

(2) Op. cit. *Novísimos Narradores Hispanoamericanos*. . . Pág. 12



“El fin del regionalismo latinoamericano coincide con el fin del universalismo europeo: todos somos centrales en la medida en que todos somos excéntricos. Un físico nuclear británico se parece a un campesino indígena tzotzil en que ambos han sido marginalizados por el avance astronómico, inalcanzable, de la tecnología norteamericana; ambos ignoran —el campesino mexicano todo, el físico británico mucho— los secretos que hacen posible un alunizaje. Pero ambos representan y centralizan las aspiraciones que no pueden ser colmadas por la simple tecnología. Ese carácter inalcanzable de la vanguardia tecnológica nos obliga a revisar nuestras nociones sobre el “progreso” y concluir que lo que hoy pasa por tal —el modelo norteamericano— no es, no será ya, no será nunca —como el agua y las frutas de Tántalo— nuestro. En la imposible carrera hacia un imposible miraje, incluso nuestra lengua se vuelve prescindible, no será el castellano el habla de ese “progreso”, ante él, nuestro idioma sólo es una montaña más de chatarra a la vera de la supercarretera, un cementerio de automóviles inservibles.

Pero si los hispanoamericanos somos capaces de crear nuestro propio modelo del progreso, entonces nuestra lengua es el único vehículo capaz de dar forma, de proponer metas, de establecer prioridades, de elaborar críticas para un estilo de vida determinado: de decir todo lo que no pueda decirse de otra manera. Creo que se escriben y se seguirán escribiendo novelas en Hispanoamérica para que, en el momento de ganar esa conciencia, contemos con las armas indispensables para beber el agua y comer los frutos de nuestra verdadera identidad. Entonces esas obras, esos *Pasos perdidos*, esas *Rayuelas*, esos *Cien años de soledad*, esas *Casas Verdes*, esas *Señas de identidad*, esos *Jardines de senderos que se bifurcan*, esos *Laberintos de la soledad*, esos *Cantos generales*, aparecerán como las mitologías sin nombre. . . anuncio de nuestro porvenir”.

(3).

(3) *La nueva novela hispanoamericana*, Carlos Fuentes, Ed. Joaquín Mortiz, S.A., México, 1972, pág. 97-98.



*¿Quién es el ignorante que mantiene que la poesía no es indispensable a los pueblos? Hay gentes de tan corta vista mental que creen que toda la fruta acaba en la cáscara. La poesía, que congrega o disgrega, que fortifica o angustia, que apunta o derriba las almas, que da o quita a los hombres la fe y el aliento, es más necesaria a los pueblos que la industria misma, pues ésta les proporciona el modo de subsistir, mientras aquella les da el deseo y la fuerza de la vida.*

José Martí

## ESQUEMA

### I

#### Invitación a la Lectura

### II

Texto base: *Antología de poesía latinoamericana contemporánea*

#### A. Poemas

1. *Futuro* de Porfirio Barba Jacob
2. *A mi ciudad nativa* de Luis Carlos López
3. *Tres árboles* de Gabriela Mistral
4. *El niño y la luna* de Mariano Brull
5. *Cuadrados y ángulos* de Alfonsina Storni
6. *Hoy me gusta la vida mucho menos* César Vallejo
7. *Arte poética* de Vicente Huidobro
8. *Relato de Sergio Stepanisky* de León Greiff
9. *Elegía* de Ricardo Molinari
10. *Danza negra* de Luis Palés Matos
11. *Arte poética* de Jorge Luis Borges
12. *Segador* de Carlos Pellicer
13. *Muerte sin fin* de José Gorostiza
14. *Son número 6* de Nicolás Guillén
15. *Juan sin cielo* de Jorge Carrera Andrade
16. *Walking around* de Pablo Neruda
17. *Aire durando* de Manuel del Cabral
18. *Retrato* de Emilio Ballagas
19. *A mi espalda* de Juan Cunha
20. *La noche es una mujer desconocida* de Pablo Antonio Cuadra
21. *Piedra de sol* de Octavio Paz
22. *Epitafio* de Nicanor Parra
23. *Dios va en los días* de José Ramón Medina
24. *Oración por Marilyn Monroe* de Ernesto Cardenal
25. *Caminos* de Elvio Romero

#### B. Actividades

#### C. Localización espacio-temporal

### III

#### Vocabulario

### IV

#### Información gramatical

### V

#### Ortografía

### VI

#### Información literaria

## INVITACION A LA LECTURA



Esta unidad está constituida por un conjunto de poemas de autores latinoamericanos contemporáneos. Hemos realizado una apretada selección de autores entre lo que cada país ofrece de más representativo. Figuran venticinco nombres y el mismo número de poemas. Los poemas han sido elegidos con un riguroso criterio estético y de preferencia personal. Esto ha determinado que la temática sea muy variada, como variada y compleja es la realidad geográfica, étnica, social, cultural y espiritual de nuestra América.

Conviene señalar que la presente antología -que no incluye autores bolivianos porque figuran en el volumen anterior de esta colección- corresponde a la poesía hispanoamericana posterior al modernismo. Los poetas aquí antologados son representantes del postmodernismo, del vanguardismo, del postvanguardismo y de las últimas tendencias de nuestra lírica. Curiosamente, son poetas nacidos en el último siglo, ya que el mayor de todos data de 1883 y el más joven, de 1926. Los que aún viven han pasado los cincuenta años, pero muchos de ellos continúan desarrollando fecunda labor creadora, como es el caso del ya octogenario Jorge Luis Borges.

Te invitamos, pues, a que los leas. Tu lectura debe ser no solamente crítica, sino también creadora. Ojalá que este abigarrado abanico de poemas sirva para que se ahonde el conocimiento y el amor que exige de nosotros nuestra gran patria americana. No es posible olvidar que por la boca de sus poetas destila -quintaesenciada- su más verdadera realidad.

## FUTURO

*Porfirio Barba Jacob*

Decid cuando yo muera. . . (¡y el día esté lejano!):  
soberbio y desdenoso, pródigo y turbulento,  
en el vital deliquio por siempre insaciado,  
era una llama al viento. . .

Vagó, sensual y triste, por islas de su América;  
en un pinar de Honduras vigorizó su aliento;  
la tierra mexicana le dio su rebeldía,  
su libertad, sus ímpetus. . . Y era una llama al viento.

De simas no sondadas subía a las estrellas:  
un gran dolor incógnito vibraba por su acento;  
fue sabio en sus abismos —y humilde, humilde, humilde—,  
porque no es nada una llamita al viento. . .

Y supo cosas lúgubres, tan hondas y letales,  
que nunca humana lira jamás esclareció,  
y nadie ha comprendido su trémulo lamento. . .  
Era una llama al viento y el viento la apagó.

(De *Antorchas contra el viento*, 1944)

## APROXIMACION AL POEMA

### FUTURO

#### A. Aspectos relativos a la expresión

1. ¿Cuántas estrofas tiene este poema y cuántos versos cada estrofa? ¿Qué tipo de combinación estrófica utilizó el poeta?
2. ¿Cuántas sílabas tiene cada verso? ¿Son versos de arte menor o de arte mayor?
3. ¿Cómo riman los versos? ¿Con qué tipo de rima?
4. ¿Qué papel desempeñan los puntos suspensivos que aparecen varias veces en el poema?

#### B. Aspectos relativos al contenido

1. ¿De dónde está tomado el asunto o pre-texto del poema?
2. Explica el contenido estrofa por estrofa.
3. ¿Qué connotaciones aporta la comparación con "una llama al viento"?
4. ¿Cuántas partes tiene el poema desde el punto de vista del contenido?
5. ¿El título es totalizador del contenido?

#### C. Aspectos interpretativos

1. ¿En el poema predomina lo emotivo, lo imaginativo o lo racional?
2. ¿El poema traduce alguna concepción de la vida? ¿Cuál es ésta?
3. ¿Hay optimismo o pesimismo?

#### D. Temas de investigación

1. Romanticismo y modernismo en la poesía de B. J.
2. La preocupación existencial en la poesía de B. J.
3. El dolor, el desengaño y el desasosiego en la obra de B. J.
4. El destino o la muerte como tema central de la obra de B. J.



5. *La influencia de los "poetas malditos": Baudelaire, Rimbaud, Verlaine, en B.J.*
6. *Otros temas en la poesía de B.J. que están vinculados con la paz, el campo y la niñez.*

## VALORIZACION

OSORIO, Miguel Angel

Valorización de E. Florit y  
J. O. Jiménez

"Aquel cansado de su nombre –como lo estuvo una vez el andaluz universal Juan Ramón Jiménez– que se llamó sucesivamente Miguel Angel Osorio, Maín Ximénez, Ricardo Arenales y últimamente Porfirio Barba Jacob, es uno de los poetas de mayor temperamento que ha tenido el postmodernismo.

Es el suyo, al decir de Alfredo Cardona Peña, "un asombroso caso de enfermizo vital, que dentro del dolor humano expresa otro dolor con voces incomparables." De vida errante y atormentada por tierras de las Antillas, Centroamérica, los Estados Unidos y México, llevó siempre consigo un tremendo desasosiego de raíces románticas al que dio salida en versos elocuentes o íntimos, demoníacos o infantiles, sensuales o nostálgicos. Los cambiantes estados emocionales que se suceden en su *Canción de la vida profunda*: movilidad, fertilidad, placidez, sordidez, lubricidad, tenebrocidad, parecen retratar, como en resumen, la cambiante existencia de Barba Jacob y los diferentes aspectos de su obra. Muestra en ella una actitud desesperada ante el misterio de la vida y de la muerte ("nunca sabremos nada"); el lamentable paso del tiempo que nos deja con las manos vacías ("Pero la vida está llamando y ya no es hora de aprender"); la conciencia de ser "soberbio y desdeñoso, pródigo y turbulento, esclavo de los placeres de la carne o de los momentáneos olvidos que hallaba en los paraísos artificiales. Y todo ello materializado en versos casi siempre nobles y musicales –aunque no exentos de cierto retoricismo–; amorosos del campo, inquietos como aquella llama al viento de uno de sus poemas más hermosos".

*La poesía hispanoamericana desde el modernismo.* Eugenio Florit y José Olivio Jiménez. Copyright Meredith Corporation, New York, 1968, pág. 166.

## AUTOR

### BIOGRAFIA

Colombiano (1883-1942). Nació en la región de Antioquia. De ascendencia judía. Viajero empedernido. Recorrió sobre todo los países centroamericanos sin permanecer mucho tiempo en ninguno. Estuvo más tiempo en México de donde salió expulsado. Espíritu romántico, vivió exaltada, dolorosa y libremente. Sus poesías fueron reunidas y publicadas en Guatemala. Aunque figuró con diversos nombres, el más conocido es el de Porfirio Barba Jacob.

### BIBLIOGRAFIA

Poesía: *Rosas negras*.

## A MI CIUDAD NATIVA

Luis Carlos López

Noble rincón de mis abuelos: nada  
como evocar, cruzando callejuelas,  
los tiempos de la cruz y de la espada,  
del ahumado candil y las pajuelas. . .

Pues ya pasó, ciudad amurallada,  
tu edad de folletín. . . Las carabelas  
se fueron para siempre de tu rada. . .  
¡Ya no viene el aceite en botijuelas! . .

Fuiste heroica en los años coloniales,  
cuando tus hijos, águilas caudales,  
no eran una caterva de vencejos.

Mas hoy, con tu tristeza y desaliño,  
bien puedes inspirar ese cariño  
que uno le tiene a sus zapatos viejos. . .

## APROXIMACION AL POEMA

### A MI CIUDAD NATIVA

#### A. Aspectos relativos a la expresión

1. *¿Cómo se llama este tipo de composición? ¿Cuáles son sus características?*
2. *¿Qué papel desempeñan los puntos suspensivos en el poema?*

#### B. Aspectos relativos al contenido

1. *¿A qué ciudad se refiere el poeta? ¿Cómo es ésta?*
2. *¿Cuál es su historia? ¿Cómo era? ¿Cómo es actualmente?*

#### C. Aspectos interpretativos

1. *Examinar el vocabulario utilizado por el poeta para establecer si el lenguaje es prosaico o poético.*
2. *¿Con qué sentido se aprecia mejor el poema?*
3. *¿Hay predominio de imaginación o realismo en el poema?*

#### D. Temas de investigación

1. *Lo satírico en la poesía de L. C. L.*
2. *La carga de romanticismo en la poesía de L. C. L.*
3. *Lo antimodernista de la poesía de L. C. L.*
4. *Temática criollista y paisajista en su obra poética.*

## VALORIZACION

LOPEZ, Luis Carlos

Valorización de Federico de Onís

“Leyendo sus obras no le imaginamos más que en Cartage-  
na, en el medio provinciano, fosilizado y dormido donde él y su

poesía debieron ser la única estridencia. Ha tardado en ser reconocido como uno de los poetas más originales y valiosos de América en su género, y en su momento, el primero. El elogio de Unamuno, certero descubridor de valores americanos; de Díez Canedo y del más autorizado crítico de Colombia, Sanín Cano, han salvado definitivamente a López de la regocijada popularidad que disfruta entre los que sólo veían en sus obras una sátira grosera y audaz. Su actitud poética. . . es la más propia y típicamente post-modernista, porque es el modernismo visto del revés, el modernismo que se burla de sí mismo, que se perfecciona al deshacerse en la ironía; actitud correspondiente a la de los post-románticos respecto del romanticismo. En ellos se ha pretendido encontrar la fuente de la poesía de López, siendo así que la sentimentalidad oculta bajo su sarcasmo y las formas difíciles que le place ver quebrarse de puro sutiles, no son otras que las del modernismo esencial de su ser en el que ya no cree”.

*Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932).* Federico de Onís. Las Américas Publishing Company, New York, 1961, pág. 851.

## AUTOR

### BIOGRAFIA

Nacido en Cartagena, Colombia (1883-1951). Pasó buena parte de su vida en ese medio provinciano, del cual tomó los motivos para su obra poética. De genio bromista y satírico. Se le conocía familiarmente como “El tuerto López”.

### BIBLIOGRAFIA

Poesías: *De mi villorrio*, Madrid, 1908. *Posturas difíciles*, 1909. *Por el atajo*, Cartagena, 1920 (?). *Cuadernillos de poesía colombiana*, 1951

## TRES ARBOLES

*Gabriela Mistral*

Tres árboles caídos  
quedaron a la orilla del sendero.  
El leñador los olvidó, y conversan  
apretados de amor, como tres ciegos.

El sol de ocaso pone  
su sangre viva en los hendidos leños  
¡y se llevan los vientos la fragancia  
de su costado abierto!

Uno, torcido, tiende  
su brazo inmenso y de follaje trémulo  
hacia otro, y sus heridas  
como dos ojos son, llenos de ruego.

El leñador los olvidó. La noche  
vendrá. Estaré con ellos.

Recibiré en mi corazón sus mansas  
resinas. Me serán como de fuego.  
¡Y mudos y ceñidos,  
nos halle el día en un montón de duelo!

(De “Naturaleza”, en el libro *Desolación*)



### TRES ARBOLES

#### A. Aspectos relativos a la expresión

1. *¿Cuál es la estructura formal del poema?*
2. *¿Hay rima? ¿De qué clase?*
3. *¿Los versos están medidos o son libres?*
4. *¿Qué figuras literarias aparecen?*

#### B. Aspectos relativos al contenido

1. *Desde el punto de vista del contenido, cuántas partes tiene el poema?*
2. *¿Dentro de qué temática se puede inscribir este poema?*

#### C. Aspectos interpretativos

1. *¿En el poema predomina lo emotivo, lo imaginativo o lo racional?*
2. *¿Dónde se aprecia la sensibilidad de la autora?*
3. *¿Con qué sentido apreciamos mejor la belleza del poema?*

#### D. Temas de investigación

1. *El tema del amor y la fatalidad en la poesía de G. M.*
2. *La visión del mundo de G. M.*
4. *El tema de los niños en la obra literaria de G. M.*
4. *El paisaje en la obra de G. M.*
5. *La religiosidad en la poesía de G. M.*
6. *El carácter humano de la poesía de G. M.*
7. *El léxico en la obra de G. M.*
8. *Lenguaje poético y prosaismo en la poesía de G. M.*
9. *Localismo y universalidad de su poesía.*

“Por su poesía, áspera, desaliñada, con ‘prosaismos voluntarios’ –son sus palabras– Gabriela Mistral no parece pariente de los virtuosos del modernismo; sin embargo, sus metáforas tienen esa costumbre de la familia simbolista que consiste en saltar al abismo con una antorcha en la mano y en iluminar en la caída las anfractuosidades de la vida interior. Metáfora para lectores avezados en el emocionante espectáculo de esos ejercicios de locura; metáforas antiintelectuales que no demuestran con la lentitud de la frase lógica, sino que muestran con la rapidez del gesto y que por eso exigen un público preparado. Aunque diferente de los modernistas, Gabriela Mistral aprendió de ellos: de Magallanes Maure, de Carlos R. Mondaca, de Max Jara. De todos modos escribió para quienes habían leído a los modernistas. Nunca se destacó como una revolucionaria de la poesía (a la manera de Huidobro, Rokha y Neruda); sin embargo, también contribuyó a la poesía de vanguardia. Su influencia no fue visible, pero, como un río subterráneo, regó la poesía contemporánea. Su gran tema es el amor; y todas sus poesías variaciones a este tema. Poesía amorosa, amatoria, pero no erótica. El primer grupo de esas variaciones contrapuntean dos tristes episodios en la vida de Gabriela. Un primer amor por un hombre que se suicidó por honor; y, años después otro amor que la dejó herida. Estas poesías se recogieron en las secciones “Dolor” y “Naturaleza” de *Desolación*, su primer libro. Como ni Gabriela ni nadie ha dado las claves biográficas de ambos episodios y las poesías no están ordenadas en dos series cronológicas, el lector cree estar leyendo una sola historia de amor doloroso, el amor al suicida.

Nadie ha expresado con más fuerza lírica el despertar del amor, el sentirse arrebatada por la presencia del hombre y el no tener palabras para decirlo; el pudor de saberse mirada por él y la vergüenza de mirarse a sí misma y verse pobre en la desnudez; la dulce calentura del cuerpo; el miedo de no merecer el amado, el sobresalto de perderlo, los celos, la humillación, el desconsuelo; y después, cuando él se ha pegado un tiro en la sien, el consagrarle la propia vida, el rogar a Dios por la salvación del alma suicida y la congoja de querer saber qué hay más allá de la muerte y por qué tinieblas anda su muerto; la soledad, la espera inútil en los sitios que antes recorrieron juntos

y, sin embargo, la obsesión de estar acompañada de su visita sobrenatural; el remordimiento de estar viva todavía, la llaga del recuerdo; el sello de la virginidad y el ansia maternal; y el tiempo que pasa y la propia carne que se va muriendo bajo el polvo de los huesos del muerto, y el llegar a los treinta años y de pronto comprobar que ya no se puede recordar ni siquiera el rostro desaparecido; y la pobreza definitiva después de esa pérdida... pero ya dijimos que este amor frustrado, con ser tan conmovedor, es la primera *suite* de variaciones al tema del amor. Al llegar a los treinta años de edad 'ya en la mitad de mis días' Gabriela Mistral continuó con otras variaciones al amor universal, amor a Dios, a la naturaleza, a la madre, a las buenas causas del mundo, a los humildes, perseguidos, dolientes y olvidados; y, sobre todo, a los niños, para quienes escribió rondas, canciones, cuentos".

*Historia de la literatura hispanoamericana.* Enrique Anderson Imbert. Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1954, Vol. II, pág. 53 - s.s

## AUTOR

### BIOGRAFIA

Chilena, nacida en Vicuña (1889-1957). Su nombre verdadero fue Lucila Godoy Alcayaga. Maestra de profesión, enseñó en escuelas rurales primero, y después en la capital. Con unas cuantas poesías, publicadas en periódicos de España y América, su nombre alcanzó renombre continental. Con unos cuantos libros, logró el galardón máximo de las letras, el Premio Nobel. En 1922 los maestros de las escuelas de Nueva York reunieron sus poemas en un volumen. Posteriormente viajó por Europa y América dando algunos cursos y conferencias. Su obra poética está marcada por las vicisitudes de su existencia. Cantó quizá para encontrar consuelo, pero procuró consuelo a los demás. Sublimada en el dolor y la pasión, su pura voz llevó el amor a sus semejantes, especialmente a los que más lo necesitaban.

### BIBLIOGRAFIA

Poesías: *Desolación*, 1922. *Ternura*, 1925. *Tala*, 1938. *Lagar*, 1938.  
Prosa: *Recados cantando a Chile*, 1957.

## EL NIÑO Y LA LUNA

Mariano Brull

La luna y el niño juegan,  
un juego que nadie ve;  
se ven sin mirarse, hablan  
lengua de pura mudez.  
¿Qué se dicen, qué se callan,  
quién cuenta una, dos y tres,  
y quién, tres, y dos, y uno  
y vuelve a empezar después?  
¿Quién se quedó en el espejo,  
luna, para todo ver?  
Está el niño alegre y solo:  
la luna tiende a sus pies  
nieve de la madrugada,  
azul del amanecer;  
en las dos caras del mundo  
—la que oye y la que ve—  
se parte en dos el silencio,  
la luz se vuelve al revés,  
y sin manos, van las manos  
a buscar quién sabe qué,  
y en el minuto de nadie  
pasa lo que nunca fue. . .

El niño está solo y juega  
un juego que nadie ve.

## APROXIMACION AL POEMA

### A. Aspectos relativos a la expresión

1. ¿Cuántas estrofas tiene este poema? ¿Cuántos versos cada una de ellas?
2. ¿Cuántas sílabas tiene cada verso?
3. ¿Se puede decir que hay algún tipo de rima?
4. ¿Qué figuras literarias aparecen en el poema?

### B. Aspectos relativos al contenido

1. ¿Cuál es el pre-texto del poema?
2. Explica el contenido

### C. Aspectos Interpretativos

1. ¿Tiene el poema un sentido recóndito?
2. ¿El poema es imaginativo, emotivo o racional?

### D. Temas de investigación

1. La poesía pura en la obra de M. B.
2. La jitanjáfora como expresión de un arte lúdico y de evasión.
3. Símbolos en la poesía de M. B.
4. Lo sensitivo, lo espiritual en la obra de M. B.
5. Las distintas etapas en la poesía de M. B. postmodernismo, vanguardismo, postvanguardismo.
6. El léxico poético en la obra de M. B.

## VALORIZACION

BRULL, Mariano

Valorización de José Olivio Jiménez

“Como es sabido, la poesía pura representó una de las vías de salida tras la iconoclasia y el furor vanguardista. Y en esa

dirección acaso ningún cultivador le fuera más fiel en Hispanoamérica que el cubano Mariano Brull, después de superar el intimismo posmodernista de su primer libro. Brull, configura sus objetos de pureza poética en la tensa atmósfera de Mallarmé y Valéry, habiendo realizado de este último excelentes versiones al castellano de sus poemas mayores (*El cementerio marino* y *La joven parca*) Le anima, pues, un ideal de ardua belleza, conseguida mediante un depurador esfuerzo intelectual en cuyas mallas ha de quedar diluido todo temblor emocional demasiado inmediato o visible. Y aun desaparece la posibilidad de descubrir en su obra una cierta evolución espiritual o temática, ya que en todo caso tal posibilidad implicaría un acceso al verso de lo humano circunstancial, que es precisamente lo que se trataba de evitar en esta suerte de lirismo. Por otro lado, junto al sostenido ejercicio del intelecto, Brull juega a despojar la palabra de sus implicaciones conceptuales y afectivas, llegando por ese camino a la pura inanidad sonora de la *jitanjáfora* —esa fórmula extrema de la asepsia verbal que acuñara como término el mexicano Alfonso Reyes, tomándolo de un travieso experimento del propio Brull. (He aquí unas líneas de aquel entretenimiento sonoro de donde Reyes extrajo la denominación del procedimiento: *Filiflama alabe cundre / ala olalúnea alífera / alveolea jitanjáfora / liris salumba salífera*. La mejor faz de este poeta reside, sin embargo, en esos momentos de apurada espiritualidad que alcanza en algunos de sus textos, por otra parte exentos hasta un punto arriesgado de comunicativa calidez”.

*Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea (1914-1970)*. José Olivio Jiménez. Alianza Editorial S.A., Madrid, 3a. edición, 1977, pág. 83 s.



## AUTOR

### BIOGRAFIA

Cubano (1891-1956). La nueva poesía lo llamó desde el principio. Prestó oído atento a los sonos vanguardistas y publicó en París sus *Poemas en menguante* (1928). En esa bullente y bulliciosa metrópoli de la cultura, siguió de cerca la polémica que sobre la *poesía pura* suscitó el Abate H. Brémond. Por aquellos años se produjo además el redescubrimiento de Góngora. A su influjo se buscaron los temas hermosos y las bellas imágenes. Al impulso del dadaísmo Mariano Brull entró en el juego de la sonoridad a través de la combinación libre y caprichosa de sonidos.

### BIBLIOGRAFIA

*La casa del silencio*, 1916. *Poemas en menguante*, 1928. *Canto redondo*, 1934. *Solo de rosa*, 1941. *Tiempo en pena*, 1950. *Nada más que...*, 1954.

### CUADRADOS Y ANGULOS

*Alfonsina Storni*

Casas enfiladas, casas enfiladas,  
casas enfiladas.  
Cuadrados, cuadrados, cuadrados.  
Casas enfiladas.  
Las gentes ya tienen el alma cuadrada,  
ideas en fila  
y ángulo en la espalda.  
Yo misma he vertido ayer una lágrima,  
Dios mío, cuadrada.

(De *El dulce daño*, 1918)

## APROXIMACION AL POEMA

### CUADRADOS Y ANGULOS

#### A. Aspectos relativos a la expresión

1. ¿Cuántas estrofas tiene el poema?
2. ¿Hay metros, rima?
3. ¿Cómo logra la poetiza el ritmo del poema?
4. ¿Qué papel juegan las enumeraciones y las repeticiones en el poema?

#### B. Aspectos relativos al contenido

1. Explica el contenido del poema
2. ¿Qué relación hay entre título y contenido?
3. ¿Qué relación se da entre léxico y tema?
4. ¿A qué mundo o sociedad apunta el contenido?

#### C. Aspectos interpretativos

1. ¿Cuál es la crítica implícita en el poema? ¿Cómo reacciona la poetiza ante la realidad que se plantea?
2. ¿El poema es emotivo, imaginativo o racional?

#### D. Temas de investigación

1. La poesía erótica de A. S.
2. Temas predominantes en la poesía de A. S.
3. El tema de la muerte en la poesía y en la vida de A. S.
4. Semejanzas y diferencias entre A. S. y G. Mistral.

## VALORIZACION

STORNI, Alfonsina Valorización de E. Florit y J. O. Jiménez

“Una nueva faceta en la poesía femenina de las primeras décadas de este siglo es la que nos ofrece Alfonsina Storni. Sin la angustia arrebatada de Delmira Agustini, ni la gracia pagana de Juana de Ibarbourou, ni la energía y universalidad de Gabriela Mistral –para no nombrar más que a las principa-

les–, logró ponerse a la cabeza de su generación en la Argentina por otras cualidades no menos importantes. Poesía que oscila entre lo elegíaco y satírico; el verso amplio y el epigramático. Desdén y resentimiento hacia el hombre, al que considera su inferior y del que sin embargo necesita. Seguridad en su papel de mujer independiente que lucha contra los prejuicios sociales y que logra superar. Cultura y dominio de la técnica del verso, a veces espinoso como lo es la actitud de su autora. Constancia y seguridad en lo que quiere decir. Feminismo no de política sino de raíz social. Intelectualismo que se superpone a lo que de sentimental hay en ella. Afirmación de sus derechos como mujer frente al egoísmo que ve en todos los hombres. Materialismo de pensamiento y ausencia de preocupaciones en una vida futura. Inclinação a la muerte voluntaria, a la que se entrega por fin, después de escribir sus últimos versos (“Voy a dormir”) y enviarlos a *La Nación* de Buenos Aires.

Todo ello concurre a formar la personalidad original de Alfonsina Storni. Y todo ello, con múltiples variantes y diversos acentos, lo hallamos en una poesía que ya desde *La inquietud del rosal*, su primer libro, se destacó notablemente y logró para su autora la justa fama que a través de los años ha conservado”.

*La poesía hispanoamericana desde el Modernismo.* Eugenio Florit y José Olivio Jiménez. Copyright by Meredith Corporation, 1968, New York, pág. 215.

## AUTOR

### BIOGRAFIA

Suiza-Argentina (1892-1938). Nacida en la Suiza italiana se crió en las provincias argentinas de San Juan y Santa Fe. Desde muy joven trabajó para ganarse el sustento y el de su familia. Se hizo maestra y desempeñó labores periodísticas y poéticas. Entre todas las poetisas de la época es la que más manifestó sus sentimientos feministas. Intelectual y emotiva a un tiempo, supo vibrar conmovida por un hondo erotismo. Valiente, encaró la vida lo mismo que el verso cambiando de rumbo cuantas veces fuera preciso. Al fin, eligió el descanso eterno y se "fue a dormir" en los brazos del mar, nodriza amable y misteriosa.

### BIBLIOGRAFIA

*La inquietud del rosal*, 1918. *El dulce daño*, 1918. *Irremediablemente*, 1919. *Languidez*, 1920. *Ocre*, 1925. *Mundo de siete pozos*, 1934. *Mascarilla y trébol*, 1938. *Antología poética*, 1940. *Obra poética*, 1946. *Obras poéticas completas*, 1961.

## HOY ME GUSTA LA VIDA MUCHO MENOS...

César Vallejo

*Hoy me gusta la vida mucho menos,  
pero siempre me gusta vivir: ya lo decía.  
Casi toqué la parte de mi todo y me contuve  
con un tiro en la lengua detrás de mi palabra.*

Hoy me palpo el mentón en retirada  
y en estos momentáneos pantalones yo me digo:  
¡Tanta vida y jamás!  
¡Tantos años y siempre mis semanas!...  
Mis padres enterrados con su piedra  
y su triste estirón que no ha acabado;  
de cuerpo entero hermanos, mis hermanos,  
y, en fin, mi ser parado y en chaleco.

Me gusta la vida enormemente  
pero, desde luego,  
con mi muerte querida y mi café  
y viendo los castaños frondosos de París  
y diciendo:  
Es un ojo éste, aquél; una frente ésta, aquélla. . .Y repitiendo:  
¡Tanta vida y jamás me falla la tonada!  
¡Tantos años y siempre, siempre, siempre!

Dije chaleco, dije  
todo, parte, ansia, dije casi, por no llorar.  
Que es verdad que sufrí en aquel hospital que queda al lado  
y está bien y está mal haber mirado  
de abajo para arriba mi organismo.

Me gustará vivir siempre, así fuese de barriga,  
porque, como iba diciendo y lo repito,  
¡tanta vida y jamás! ¡Y tantos años,  
y siempre, mucho siempre, siempre, siempre!

(De *Poemas humanos*)



## APROXIMACION AL POEMA

### HOY ME GUSTA LA VIDA MUCHO MENOS...

#### A. Aspectos relativos a la expresión

1. ¿Cuál es la estructura formal del poema?  
¿Por qué decimos que Vallejo emplea el verso libre?
3. Descubrir las figuras literarias que aparecen en el poema

#### B. Aspectos relativos al contenido

1. Explicar el contenido estrofa por estrofa y verso por verso.
2. ¿Qué relación guarda el título y el contenido?

#### C. Aspectos interpretativos

1. ¿Qué concepción de la vida deja traslucir el poema?
2. ¿De qué manera consigue Vallejo dar función poética a su mensaje?
3. ¿Cuál es el sentido del poema?
4. ¿Qué deducciones sobre la psicología del poeta cabe hacer a través del poema?

#### D. Temas de investigación

1. Vallejo y el modernismo
2. Vallejo y el vanguardismo
3. Lo peruano y lo universal en C. V.
4. Etapas de la poesía de C. V.
5. La Guerra Civil española y su influencia sobre la poesía de C. V.
6. La temática recurrente de C. V.
7. La fuerza existencial de la poesía de C. V.
8. Vallejo y la solidaridad humana
9. La política en la obra de C. V.
10. La religiosidad en la poesía de C. V.

## VALORIZACION

VALLEJO, César

Valorización de Pedro Shimose

“La obra poética de Vallejo ha opacado su no menos importante obra narrativa, ensayística, periodística y teatral. Por ejemplo, varios elementos que contribuyeron a crear la obra de Ciro Alegría, se encuentran ya presentes en *Tungsteno*, *Escalas mecanografiadas* y *Fabla salvaje*.”

Su primer libro de poemas *Los heraldos negros*— parte de la estética modernista y llega a experiencias similares a las de López Velarde, el poeta mexicano que incorporó el lenguaje coloquial a la escritura poemática. Su segundo libro *Trilce*— fue escrito en plena efervescencia vanguardista. Huidobro, Alberto Hidalgo y los estridentistas le marcarán a sangre y fuego. *Poemas humanos* (libro póstumo) fijará para siempre su estilo inconfundible, potente, sobre todo, en *España, aparta de mí este cáliz*”.

*Diccionario de autores iberoamericanos*. Pedro Shimose. Imprenta de la Oficina de Información Diplomática, Madrid, 1982, pág. 430 s.

## AUTOR

### BIOGRAFIA

Peruano, de la provincia (1892-1938). Mestizo, de modesto origen y tez oscura, su vida estuvo signada por la adversidad. El dolor recorre como un río profundo y caudaloso por todos los cauces de su obra literaria. Fue encarcelado por agitador en 1920. Después de cuatro meses en prisión viajó a Europa y allí radicó durante muchos años. En 1925 viajó a España con una beca, pero renunció a ella y retornó a París. De allí viajó a Moscú, lo cual le valió la expulsión de Francia. De Madrid retornó a París clandestinamente, pero volvió a España durante la Guerra Civil. Esta circunstancia le hizo escribir uno de sus libros más notables. También escribió notables artículos políticos; entre los cuales cabe mencionar: *Los enunciados populares de la guerra española*, *Las grandes lecciones culturales de la guerra española* y *La responsabilidad del escritor*.

Desde que llegó a Europa se vinculó con los vanguardistas más notables de la época. Hizo amistad con Huidobro, Diego, Gris, Larrea y otros. Colaboró con revistas de renombre y fundó junto a Juan Larrea, la revista 'Favorables Paris Poema'.

Murió en París "con aguacero" tal como lo dijera en su poema 'Piedra negra sobre piedra blanca'. Como todo gran poeta, su figura se agiganta con el tiempo, y la crítica no logra agotar el venero de su obra literaria.

### BIBLIOGRAFIA

Poesía: *Los heraldos negros*, 1918. *Trilce*, 1922. *Poemas en prosa*, 1939. *Poemas humanos*, 1939. *España, aparte de mí este cáliz*, 1940. *Poesías completas*, 1949. *Obra poética completa*, 1968.  
Teatro: *Moscú contra Moscú o entre dos orillas corre el río*, 1930. *Lock Out*, 1931  
Narrativa: *Escalas melografiadas*, 1923. *Fabla salvaje*, 1923. *El tungsteno*, 1931.

### ARTE POETICA

Vicente Huidobro

Que el verso sea como una llave  
que abra mil puertas.  
Una hoja cae; algo pasa volando;  
cuanto miren los ojos creado sea,  
y el alma del oyente quede temblando.

Inventa mundos nuevos y cuida tu palabra;  
el adjetivo, cuando no da vida, mata.

Estamos en el ciclo de los nervios.  
El músculo cuelga,  
como recuerdo, en los museos;  
mas no por eso tenemos menos fuerza:  
El vigor verdadero  
reside en la cabeza.

Por qué cantáis la rosa, ¡oh Poetas!  
hacedla florecer en el poema;

Sólo para nosotros  
viven todas las cosas bajo el Sol.

El poeta es un pequeño Dios.

## APROXIMACION AL POEMA

### ARTE POETICA

#### A. Aspectos relativos a la expresión

1. *¿Cómo es la estructura formal del poema?*

#### B. Aspectos relativos al contenido

1. *Explica cada uno de los versos*
2. *¿Cómo es el arte poético de Huidobro?*  
*¿Qué es la poesía según él?*
3. *¿Cuáles son las ideas que contiene el poema?*

#### C. Aspectos interpretativos

1. *¿Cuál es la sustancia del contenido o el pre-texto?*
2. *¿En el poema predomina lo emotivo, lo imaginativo o lo racional?*

#### D. Temas de investigación

1. *Huidobro y el creacionismo*
2. *El creacionismo y los otros movimientos de vanguardia*
3. *La influencia de la poesía de Huidobro sobre la poesía española del 27*
4. *Los temas principales de la poesía de V. H.*
5. *Deshumanización en la poesía de V. H.*
6. *Altazor, símbolo del drama espiritual contemporáneo*

## VALORIZACION

HUIDOBRO, Vicente      Valorización de Saul Yurkievich

“Como Huidobro postula desde temprano una ideología personalista que sobrevalora la creación individual, la originalidad, la novedad, tratará por todos los medios de demostrar-

nos su don de anticipación alterando a veces la cronología de sus obras, para adelantarlas a su verdadera fecha de publicación. Según su propio testimonio, hacia 1912 comenzó a elaborar su teoría creacionista que habría estado madurada en 1916, cuando la expuso en el Ateneo de Buenos Aires: ‘Fue allí donde se me bautizó como *creacionista*, por haber dicho en mi conferencia que la primera condición del poeta es crear; la segunda, crear, y la tercera, crear’. Otro de los antecedentes lo registra el número 3 de la revista *Azul* (15 de noviembre de 1913), donde Huidobro afirma que no debe imitarse a los clásicos copiándolos como espejos, fonógrafos o cacaúas, sino ejerciendo al igual que aquéllos la facultad de crear; dice además: ‘Ahora estamos en otros tiempos, y el verdadero poeta es el que sabe vibrar con su época o adelantarse a ella, no volver hacia atrás. Esto es propio de los cangrejos’. Según Huidobro, su manifiesto *Non serviam* (No te serviré) data de 1914 y fue leído entonces en el Ateneo de Santiago de Chile; el poeta declara allí su independencia frente a la naturaleza y su potestad para crear un mundo propio: ‘Hemos aceptado, sin mayor reflexión, el hecho de que no puede haber otras realidades que las que nos rodean, y no hemos pensado que nosotros también podemos crear realidades en un mundo nuestro, en un mundo que espera su fauna y su flora propias. Flora y fauna que sólo el poeta puede crear, por ese don especial que le dio la misma madre Naturaleza a él y solamente a él’. Esta doble autonomía, frente a la literatura del pasado y frente a la realidad objetiva, es proclamada también en *Adán* y en *El espejo de agua*”.

*Fundadores de la nueva poesía latinoamericana.* Saul Yurkievich. Barral Editores, Barcelona, 1971, pág. 64 s.

## AUTOR

### BIOGRAFIA

Chileno (1893-1948). Se colocó a la vanguardia de la poesía europea como fundador de un nuevo movimiento: el Creacio-



nismo. Siguió las huellas de los poetas franceses Mallarmé y Apollinaire en el esfuerzo de crear o inventar un mundo imaginario —paralelo o sobrepuesto al mundo real— en la conciencia. Expresó sus ideas en manifiestos. El primero es de 1914, *Non serviam* en el que se rebela contra la madre Natura. En 1916 Huidobro viajó a París y se enroló en el grupo de los escritores de la revista *Nord-Sud* (Réverdy, Tzara, Jacob, además de Apollinaire). En 1918 llegó a Madrid llevando por equipaje una nueva poética. Después de una corta visita a Santiago, volvió a la metrópoli donde colaboró con el movimiento Ultraista español. Abrazó la causa del comunismo, pero la abandonó. De familia acomodada, vivió para sus caprichos artísticos y vitales.

#### BIBLIOGRAFIA

*Eclos del alma*, 1911. *Canciones en la noche*, 1913. *La gruta del silencio*, 1913. *Las pagodas ocultas*, 1914. *Adán*, 1916. *El espejo de agua*, 1916. *Horizon carré*, 1917. *Tour Eiffel*, 1918. *Hallali, poème de guerre*, 1918. *Ecuatorial*, 1918. *Poemas árticos*, 1918. *Saisons choisies*, 1921. *Automne régulier*, 1925. *Tout a coup*, 1925. *Altazor, o el viaje en paracaídas*, 1931. *Ver y palpar*, 1939. *El ciudadano del olvido*, 1941. *Últimos poemas*, 1948 (ed. póstuma). *Obras completas*, vol I: *Poesía*, 1964.

#### RELATO DE SERGIO STEPANSKY

*León de Greiff*

Juego mi vida!  
Bien poco valía!  
La llevo perdida  
sin remedio!  
*Erik Fjordsson.*

Juego mi vida, cambio, mi vida,  
de todos modos  
la llevo perdida . . .

Y la juego o la cambio por el más infantil espejismo,  
la dono en usufructo, o la regalo . . .

La juego contra uno o contra todos,  
la juego contra el cero o contra el infinito,  
la juego en una alcoba, en el ágora, en un garito,  
en una encrucijada, en una barricada, en un motín;  
la juego definitivamente, desde el principio hasta el fin  
a todo lo ancho y a todo lo hondo  
—en la periferia, en el medio,  
y en el sub-fondo . . .—

Juego mi vida, cambio mi vida,  
la llevo perdida  
sin remedio.

Y la juego, o la cambio por el más infantil espejismo,  
la dono en usufructo, o la regalo . . . :  
o la trueco por una sonrisa y cuatro besos:  
todo, todo me da lo mismo:  
lo eximio y lo ruin, lo trivial, lo perfecto, lo malo . . .

Todo, todo me da lo mismo:  
todo me cabe en el diminuto, horrible abismo  
donde se anudan serpentinos mis sesos.

Cambio mi vida por lámparas viejas  
o por los dados con los que se jugó la túnica inconsútil:  
—por lo más anodino, por lo más obvio, por lo más fútil:  
por los colgajos que se guinda en las orejas  
la simiesca mulata,  
la terracota rubia;  
la pálida morena, la amarilla oriental, o la hiperbórea rubia:  
cambio mi vida por una anilla de hojalata  
o por la espada de Sigmundo,  
o por el mundo  
que tenía en los dedos Carlomagno: —para echar a rodar la  
(la bola ...

Cambio mi vida por la cándida aureola  
del idiota o del santo;  
la cambio por el collar  
que le pintaron al gordo Capeto;  
o por la ducha rígida que llovió en la nuca  
a Carlos de Inglaterra;  
la cambio por un romance, la cambio por un soneto;  
por once gatos de Angora,  
por una copla, por una saeta,  
por un cantar;  
por una baraja incompleta;  
por una faca, por una pipa, por una sambuca ...

o por esa muñeca que llora  
como cualquier poeta.

Cambio mi vida —al fiado— por una fábrica de crepúsculos  
(con arreboles);  
por un gorila de Borneo;  
por dos panteras de Sumatra;  
por las perlas que se bebió la cetrina Cleopatra—  
o por su naricilla que está en algún Museo:  
cambio mi vida por lámparas viejas,  
o por la escala de Jacob, o por su plato de lentejas ...

¡o por dos huequecillos minúsculos  
—en las sienes— por donde se me fugue, en grises podres,  
la hartura, todo el fastidio, todo el horror que almaceno en mis  
(odres ... !

Juego mi vida, cambio mi vida.  
De todos modos  
la llevo perdida ...

## APROXIMACION AL POEMA

### RELATO DE SERGIO STEPANSKY

#### A. Aspectos relativos a la expresión

1. ¿Por qué decimos que este poema emplea el verso libre o blanco?
2. Analiza las figuras literarias
3. ¿Qué función desempeña la rima y cómo es ésta?

#### B. Aspectos relativos al contenido

1. ¿Cuál es el pre-texto del poema?
2. ¿Quién es Sergio Stepansky?
3. ¿Quiénes fueron Sigmundo, Carlomagno, Capeto, Carlos de Inglaterra, Cleopatra y Jacob? ¿Por qué los nombra el poeta?
4. ¿Qué aspectos anecdóticos se mencionan en el poema?

#### C. Aspectos interpretativos

1. ¿Cuál es la concepción de la vida que muestra el autor?
2. ¿El poema es emotivo, imaginativo o racional?
3. ¿De qué manera configura León de Greiff su universo poético?
4. ¿Cómo es el léxico del poema?

#### D. Temas de investigación

1. La poesía "impura" de L. de G.
2. Influencias y afinidades en la poesía de L. de G.
3. Temas principales en la poesía de L. de G.

## VALORIZACION

DE GREIFF, León

Valorización de  
Enrique Anderson Imbert

"Complejo, introvertido, sarcástico, descontento, imaginativo, con estallidos de ritmos, palabras y locuras, siempre lírico, León de Greiff fue, entre los buenos poetas colombianos, el que abrió la marcha de la vanguardia. Desde *Tergiversaciones* (1925) no cesó de contorsionarse. En realidad ya desde 1915, en la revista *Panida* de Medellín, había empezado a asombrar con una poesía que no se parecía a nada de lo que se conocía en Colombia. Después aparecieron, en España y en Hispanoamérica, poetas que, al crecer, dejaron en la sombra a León de Greiff: pero él vino primero y lo que hizo lo sacó de su cabeza. Juvenil en su arrebato, pasan los años pero sigue gozando del respeto de los jóvenes, generación tras generación. No es de fácil lectura, sin embargo. Maneja las palabras como instrumentos de una orquesta carnavalesca. Tiene buena educación musical, pero su música verbal no suena a nada conocido. Sus juegos sonoros suelen consistir en repeticiones que son inevitables y, al mismo tiempo, sorprenden. Las palabras -arcaísmos, onomatopeyas, neologismos, cultismos-, el caprichoso temario -leyendas, reminiscencias de autores raros, paisajes escandinavos-, los cambios repentinos de los estados de ánimo, la agitación constante contribuyen también a hacerlo difícil no de comprender, sino de gustar".

*Historia de la literatura hispanoamericana.* Enrique Anderson Imbert. Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1954, pág. 45.

## AUTOR

## BIOGRAFIA

Colombiano (1895-1976). De ascendencia escandinava, pero nacido en el trópico americano, adoptó varios pseudónimos; el



más popular de los cuales es Sergio Stepansky. Perteneció al grupo de "Los Nuevos" (revista que contribuyó a que se renueve la poesía colombiana. Fue funcionario de varios organismos estatales hasta ejercer la representación diplomática de su país. También fue miembro de la Academia Colombiana de la Lengua.

#### BIOGRAFIA

Poesía: *Tergiversaciones*, 1925. *Libro de signos*, 1930. *Variaciones alrededor de nada*, 1936. *Ella nació en la tierra*, 1951. *Tema y variaciones* 1948-1951, (1952). *Fárrago*, 1965. *El retorno y otros poemas*, 1956. *Obras completas*, 1960. *Palabra de amor*, 1965.  
Teatro: *¡Ay, Dios mío!*, 1949. *El niño de jabón*, 1958.  
Ensayo: *El teatro en México*, 1965.

#### ELEGIA

Ricardo Molinari

*Estoy encerrado en mi país y tengo hastío, horror desesperado;*  
nada me solaza, entretiene, sólo el campo es alto, inmenso, victorioso y leve  
como la sombra de las nubes sobre las tejas rojas de mi casa.

Crece la muerte y ando distante de mí, soñado, junto  
a unos árboles que el viento ligeramente frío de abril  
hace vacilar,  
y en las interminables brumas de la conciencia, las horrendas desveladas;  
en la pobre lumbre que busca su expurgación por el ardido  
espacio vacío,  
que recoge y desmorona y teje el inútil polvo brillante  
en otro, tal vez  
sereno o subido.

El otoño arrolla estas hojas movedizas,  
y miro la lejana tarde,  
el sol en su ahogado y fuerte fuego profundo,  
en el ávido y deshecho horizonte, limpio y entrañable

Canta un pájaro y acucia a la noche, amado y monótono,  
en la rama más grande y baja del día.

Y aprieta el otoño.

## APROXIMACION AL POEMA

### ELEGIA

#### A. Aspectos relativos a la expresión

1. *¿Cuál es la estructura formal del poema?*
2. *¿Por qué es verso libre o blanco?*
3. *¿En qué sentido se aproxima a la prosa?*

#### B. Aspectos relativos al contenido

1. *¿Qué quiere decir el título? ¿Qué es una elegía? ¿Qué relación tiene con el contenido?*
2. *El poema es racional, imaginativo o emotivo?*
3. *¿Cuál es el pre-texto del poema?*

#### C. Aspectos interpretativos

1. *¿En qué sentido podemos decir que aparece el paisaje exterior americano, boliviano? ¿en qué sentido aparece un paisaje psíquico?*
2. *¿Cómo consigue el autor crear una atmósfera poética?*

#### D. Temas de investigación

1. *Temas principales en la poesía de R. E. M.*
2. *Realidad y subjetividad en la obra poética de R. E. M.*
3. *Sentimiento y sensualidad en la poesía de R. E. M.*
4. *Las preocupaciones metafísicas en la poesía de R. E. M.*
5. *La religiosidad en la poesía de R. E. M.*
6. *Las influencias en la obra poética de R. E. M.*
7. *La estilística de R. E. M.*

## VALORIZACION

MOLINARI, Ricardo

Valorización de Horacio Salas

“Considerado por el crítico inglés J. M. Cohen como uno de los cuatro grandes de la lírica hispanoamericana de este siglo, junto con Vallejo, Neruda y Octavio Paz. Integrante de la generación de “Martín Fierro” fue influido por el ultraísmo de moda en Buenos Aires, pero al publicar su primer libro *El imaginero* ya había logrado una voz personal. Devoto de las formas tradicionales, Molinari ha practicado con éxito el soneto, las canciones simples, las casidas, las liras, las grandes odas y los romances. Elogiado por Cansinos-Asséns, en España intimó con Federico García Lorca, con Manuel Altolaguirre, con Rafael Alberti y con Pablo Neruda, quien lo consideraba uno de los grandes poetas de América.

El crítico Horacio Jorge Becco ha dicho que Molinari “es quien posiblemente ha logrado enfocar mejor la infinitud de nuestro territorio, esa geografía característica americana de sus ríos y llanuras, esa desmesurada dimensión de la tierra, patria solitaria del hombre”.

Además de sus temas más reiterados: el paisaje, la melancolía, la ausencia, el amor, la muerte, también se ha ocupado con fortuna del tema histórico, dedicándole poemas memorables a Facundo Quiroga y a Lavalle, próceres de la Argentina”.

*Diccionario de autores iberoamericanos.* Pedro Shimose. Imprenta de la Oficina de Información Diplomática, Madrid, 1982, pág. 287 s.

## AUTOR

### BIOGRAFIA

Argentino (1898). Su obra es copiosa. Apareció cuando surgía el ultraísmo junto a Borges. Está influido —en el buen sentido del término— por los clásicos españoles y los simbolis-

tas franceses. Su poesía cobra valor universal remontándose por sobre el terruño. Por momentos el hilo de su voz se hace tan delgada, transparente, pura, que encierra cierto hermetismo. Es considerado uno de los poetas representativos de América.

#### BIBLIOGRAFIA

*El imaginero*, 1927. *El pez y la manzana*, 1929. *Panegírico de Nuestra Señora de Luján*, 1930. *Delta*, 1932. *Nunca*, 1933. *Cancionero de Príncipe de Vergara*, 1933. *Hostería de la rosa y el clavel*, 1933. *Una rosa para Stefan George*, 1934. *El desdichado*, 1934. *Epístola satisfactoria*, 1935. *La tierra y el héroe*, 1936. *Nada*, 1937. *La muerte en la llanura*, 1937. *Casida de la bailarina*, 1937. *Elegías de las altas torres*, 1937. *Cinco canciones antiguas de amigo*, 1939. *Elegía a Garcilaso*, 1939. *Cuaderno de la madrugada*, 1939. *La corona*, 1939. *Soledades del poniente*, 1939. *Oda al amor*, 1940. *Oda a orillas de un viejo río*, 1940. *Seis cantares de la memoria*, 1941. *Mundos de la madrugada*, 1943. *El alejado*, 1943. *El huésped y la melancolía*, 1946. *Sonetos a una camelia cortada*, 1949. *Esta rosa oscura del aire*, 1949. *Sonetos portugueses*, 1953. *Inscripciones y sonetos*, 1954. *Días donde la tarde es un pájaro*, 1954. *Cinco canciones a una paloma que es el alma*, 1955. *Romances de las palmas y los laureles*, 1955. *Inscripciones*, 1955. *Elegía a la muerte de un poeta*, 1955. *Oda a la pampa*, 1956. *Oda portuguesa*, 1956. *Unida noche*, 1957. *Poemas a un ramo de la tierra purpúrea*, 1959. *El cielo de las alondras y las gaviotas*, 1963. *Un día, el tiempo, las nubes*, 1964. *Una sombra antigua canta*, 1966.

#### DANZA NEGRA

Luis Palés Matos

Calabó y bambú.

Bambú y calabó

El Gran Cocoroco dice: tu-cu-tú.

La Gran Cocoroca dice: to-co-tó.

Es el sol de hierro que arde en Tombuctú.

Es la danza negra de Fernando Póo.

El cerdo en el fango gruñe: pru-pru-prú.

El sapo en la charca sueña: cro-cro-cró.

Calabó y bambú.

Bambú y calabó.

Rompen los junjunes en furiosa ú.

Los gongos trepidan con profunda ó.

Es la raza negra que ondulando va

en el ritmo gordo del mariyandá.

Llegan los botucos a la fiesta ya.

Danza que te danza la negra se da.

Calabó y bambú.

Bambú y calabó.

El Gran Cocoroco dice: tu-cu-tú.

La Gran Cocoroca dice: to-co-tó.

Pasan tierras rojas, islas de betún:

Haití, Martinica, Congo, Camerún;

las papiamentosas antillas del ron

y las patualesas islas del volcán,

que en el grave son

del canto se dan.



Calabó y bambú.  
 Bambú y calabó.  
 Es el sol de hierro que arde en Tombuctú.  
 Es la danza negra de Fernando Póo.  
 El alma africana que vibrando está  
 en el ritmo gordo del mariyandá.

Calabó y bambú.  
 Bambú y calabó.  
 El Gran Cocoroco dice: tu-cu-tú.  
 La Gran Cocoroca dice: to-co-tó.

## APROXIMACION AL POEMA

### DANZA NEGRA

#### A. Aspectos relativos a la expresión

1. *¿Cuál es la estructura formal del poema?*
2. *¿De qué manera se marca el ritmo y la sonoridad del poema?*

#### B. Aspectos relativos al contenido

1. *¿Cuál es el pre-texto del poema?*
2. *¿Qué significan los términos papiamentosos y patua-lesas, y qué relación guardan con las lenguas criollas de latinoamérica?*

#### C. Aspectos interpretativos

1. *¿Qué ha motivado la creación de este poema?*
2. *¿Qué relación se puede establecer aquí entre canto, danza y poesía?*

#### D. Temas de investigación

1. *Influencia de la música negra sobre la poesía de L. P. M.*
2. *Los temas fundamentales de la poesía de L. P. M.*
3. *La estilística de L. P. M.*
4. *Lo negro en la poesía de L. P. M.*
5. *El léxico en la obra de L. P. M.*
6. *Recursos expresivos en la poesía de L. P. M.*
7. *Contenido social de la poesía de L. P. M.*
8. *Diferencia entre la poesía de Palés y la poesía tradicional.*
9. *La poesía de Palés, una poesía auténticamente americana.*

## VALORIZACION

PALES MATOS, Luis

Valorización de  
José Olivio Jiménez

“Es el poeta mayor de su isla y uno de los más destacados cultores de la llamada poesía negra o afroamericana. Dentro de esta tendencia, sus temas principales han sido, en enumeración de Margot Arce de Vásquez, ‘descripciones de pueblos y de costumbres de negros, evocaciones de la mitología africana, ritos y supersticiones mágicas, visiones de paisaje y de geografía negra, sátira de la aristocracia de Haití, contrastes humorísticos entre la cultura del blanco y la del negro’. Y al servicio de todo ello, un poderoso sentido del ritmo y de los procedimientos verbales requeridos para lograrlo. Pero la misma fama y popularidad alcanzada por su poesía negra, ha empañado la más justa imagen de un Palés integral, puertorriqueño y universal a un tiempo, fino registrador de muy variados motivos (el drama social de su país y de las Antillas, el negro en su más genérica dimensión; pero también la presencia del amor, el misterio y la muerte como inquietudes y enigmas del hombre), todos los cuales suele abordar Palés como desde una atmósfera de sueño, de alta sugerencia poética. ‘El sueño es el estado natural’, ha dicho en un texto significativo; y su misma visión de las mestizas Antillas la define como ‘algo entrevisto o pre-sentido’ en su poema “Preludio en Boricua”. Del mismo modo, no hay en él nada de facilidad y de improvisación; y si bien cultivó temas populares fue siempre un artista consciente y culto para quien el escribir es ‘una de las funciones más penosas’, según su propia declaración. La riqueza y complejidad de su mundo poético la ha resumido certeramente Federico de Onís al señalar cómo se mueve ‘entre el barroquismo y el prosaísmo, la emoción y la ironía, lo espiritual y lo físico, lo soñado y lo real, lo exótico y lo local, todo lo cual es en él uno y lo mismo’”.

*Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea 1914-1970.* José Olivio Jiménez Alianza Editorial, Madrid, 1977, pág. 182 s.

## AUTOR

### BIOGRAFIA

Nació en Puerto Rico (1898-1959). Publicó durante muchos años en periódicos poesías de corte modernista que reunió en *Azaleas* (1915). Las poesías de tema negro sólo fueron recogidas en volumen muchos años después –*Tuntún de pasa y grifería* (1937). También acogió el vanguardismo, pero encontró, con notable acierto, un estilo y una poética propia, inconfundible. Palés no es negro, pero ha logrado como pocos captar la esencia de esta raza, a la cual ha celebrado (cantando sus grandezas y miserias) en poemas de singular acierto. No obstante trata el tema con un sí es no es escéptico e irónico.

### BIBLIOGRAFIA

*Azaleas. Poesías, 1915. Tuntún de pasa y grifería, 1937. Poesía, 1915-1956, 1957.*

## ARTE POETICA

Jorge Luis Borges

Mirar el río hecho de tiempo y agua  
y recordar que el tiempo es otro río,  
saber que nos perdemos como el río  
y que los rostros pasan como el agua.

Sentir que la vigilia es otro sueño  
que sueña no soñar y que la muerte  
que teme nuestra carne es esa muerte  
de cada noche, que se llama sueño.

Ver en el día o en el año un símbolo  
de los días del hombre y de sus sueños,  
convertir el ultraje de los años  
en una música, un rumor y un símbolo.

Ver en la muerte el sueño, en el ocaso  
un triste oro, tal es la poesía  
que es inmortal y pobre. La poesía  
vuelve como la aurora y el ocaso.

A veces en las tardes una cara  
nos mira desde el fondo de un espejo;  
el arte debe ser como ese espejo  
que nos revela nuestra propia cara.

Cuentan que Ulises, harto de prodigios,  
lloró de amor al divisar su Itaca  
verde y humilde. El arte es esa Itaca  
de verde eternidad, no de prodigios.

También es como el río interminable  
que pasa y queda y es cristal de un mismo  
Heráclito inconstante, que es el mismo  
y es otro, como el río interminable.

## APROXIMACION AL POEMA

### ARTE POETICA

#### A. Aspectos relativos a la expresión

1. *¿Cuáles son las peculiaridades formales en este poema?*
2. *¿Cómo funcionan las repeticiones en el poema?*
3. *¿Qué figuras literarias emplea el poeta?*

#### B. Aspectos relativos al contenido

1. *Explica el contenido de cada una de las estrofas.*  
*¿Cómo es el arte poético que postula Borges?*
2. *¿Qué ideas filosóficas contiene el poema?*

#### C. Aspectos interpretativos

1. *¿Cuál es el pretexto o asunto del poema?*
2. *¿En el poema predomina lo emotivo, lo imaginativo o lo racional?*

#### D. Temas de investigación

1. *Borges y el ultraismo*
2. *Las preocupaciones metafísicas en la obra poética de J. L. B.*
3. *La metáfora borgiana*
4. *La estilística de J. L. B.*
5. *El criollismo porteño en la obra de J. L. B.*
6. *Borges, autor nacional y universal*
7. *Las influencias más importantes en la obra literaria de J. L. B.*
8. *El arte poético de Borges y el de Huidobro*



## VALORIZACION

BORGES, Jorge Luis

Valorización de Guillermo Sucre

“Arte poética” pertenece a la segunda época de la poesía borgiana. Salvo raras excepciones —no pasan de una decena—, los poemas de esta época están escritos siguiendo una versificación regular. El alejandrino y el endecasílabo son los metros dominantes. Las rimas consonantes alternan con los versos blancos. Esta aceptación de la medida se ve reforzada por la sencillez de las imágenes y aun del lenguaje. Ciertamente, Borges parece así inscribirse dentro de una concepción clasificada y tradicional del quehacer poético. En cambio, casi la totalidad de los poemas de la primera época están escritos en versos libres. ¿Podría hablarse de una neta diferencia entre una y otra? No faltan quienes lo sostengan, y quizás el mismo Borges no ha cambiado radicalmente. La elementalidad que vemos prevalecer en sus últimos poemas de juventud. En uno de ellos ya parece con toda nitidez: “El mundo es unas cuantas imprecisiones. El río, el primer río. El hombre, el primer hombre”. Lo elemental, incluso, se hace sinónimo de eterno. “He cantado lo eterno”, es verso que quiere resumir toda una tentativa creadora. En suma, el poeta de la juventud no aspira sino a ser admitido “como parte de una Realidad innegable”. Pero no sólo no ha cambiado su temple poético. El mundo imaginífico más despojado y eficaz de la madurez no puede verse sino como un proceso de acendramiento; no como un cambio sustancial. Igual puede decirse del ritmo. La versificación regular no supone un cambio fundamental en el ritmo poético de Borges. Algo sigue siendo invariable: Borges construye sus poemas con una marcada tendencia por el tono hablado o conversacional; de ahí que no rehuya sino que busque más bien las pausas, los giros “prosaicos”. Este recurso en que tanto abunda la poesía contemporánea, rara vez ha arraigado en la de lengua española. Nuestra poesía —regular o libre, versificada o no— tiende al canto y al énfasis. Con no poca autenticidad Borges logra arraigarlo. Esta difícil alianza del habla con el poema viene a ser doblemente significativa: por una parte, el lenguaje habitual se torna poético, es decir recobra su

pureza perdida en la trivialidad de la diaria comunicación; por la otra, la poesía se despoja de un tono artificial y asume otro más auténtico, más peculiar del hombre. Hay en Borges una música asordada y hasta monótona, sus poemas no tienen especial orquestación, cuya fuerza lentamente se nos comunica. Pareciera que Borges busca distender el verso, hacerlo más diálogo, más comunicable. Borges tiende, pues, a reaccionar contra las que él mismo llamó las supersticiones del estilo: el exagerado gusto por la perfección, por las habilidades técnicas, en desmedro de la intensidad de la visión. Como Whitman, Borges quiere ser y lo es “hombre de destino comunicado, no proclamado”. De ahí su laconismo, su preferencia por las alusiones, su desdén por lo declamatorio. ¿El lenguaje corriente no se caracteriza acaso por estos rasgos? Por ello aspira a crear una poesía en la que el hombre cotidiano reconozca su propio decir, su acento.

*Borges, el Poeta.* Guillermo Sucre. Monte Avila Editores, C. A., Caracas, Venezuela, 1968, pág. 60 ss.

## AUTOR

## BIOGRAFIA

Argentino (1899). Vivió en Suiza, después en España, durante la Guerra del 14. Volvió a Buenos Aires y colaboró con las revistas de vanguardia “Prisma”, “Prosa” y “Martín Fierro”. Influido por el Expresionismo supo aquilatar el valor de cada uno de los movimientos de avanzada. Fue descartando los “ismos” en la búsqueda de una expresión propia. Lo cual fue tarea de años, pero de la que salió airoso por su enorme cultura y extraordinaria inteligencia. En su temática fue introduciendo tópicos metafísicos. Su poesía está marcada por el signo del intelecto especulativo más propio de la filosofía que de la lírica. Desde temprano alternó la poesía con la prosa. Primero escribió ensayos y luego textos narrativos (cuentos). En cada uno de estos géneros se afirmó de entrada, pero fue evolucionando del estilo recargado y barroco al simple, oral. Borges es un escéptico peculiar. A ese estado de la conciencia cognos-

citiva ha llegado por el camino del idealismo. "Lo que a Borges le interesa es la belleza de las teorías, mitos, creencias en que no puede creer". Descubrimos en Borges la circunstancia paradójica con que suele asaltar de allá en cuando el destino a esa frágil caña pensante —como decía Pascal— que es el hombre: Ciego, penetra con una lucidez pasmosa en el arcano. Candidato permanente —desde hace muchos años atrás— al mayor galardón de las letras, el Nóbel, probablemente no lo recibirá. Para que esto ocurra habrán conspirado sus impopulares —por no decir "reaccionarias"— declaraciones y su avanzada edad, pues ya es octogenario.

#### BIBLIOGRAFIA

Poesía: *Fervor de Buenos Aires*, 1923. *Luna de enfrente*, 1925. *Cuaderno San Martín*, 1929. *Poemas (1923-1943)*, 1943. *El hacedor*, 1960. *Antología personal*, 1961. *Obra poética*, 1963. *El otro, el mismo*, 1964. *Para las seis cuerdas*, 1965. *Obra poética, (1923-1967)*, 1967. *Elogio de la sombra*, 1969. *El oro de los tigres*, 1972. *La rosa profunda*, 1975. *La moneda de hierro*, 1976.

Narrativa: *Historia universal de la infamia*, 1935. *Ficciones*, 1944. *El Aleph*, 1949. *El informe de Brodie*, 1970. *El libro de arena*, 1975.

Ensayo: *Historia de la eternidad*, 1936. *Antiguas literaturas germánicas*, 1951. *Otras inquisiciones*, 1952. *El Martín Fierro*, 1953. *Manual de zoología fantástica*, 1957. *El mundo de los seres imaginarios*, 1967.

#### SEGADOR

Carlos Pellicer

El segador, con pausas de música,  
segaba la tarde.  
Su hoz es tan fina,  
que siega las dulces espigas y siega la tarde.

Segador que en dorados niveles camina  
con su ruido afilado,  
derrotando las finas alturas de oro  
echa abajo también el ocaso.

Segaba las claras espigas.  
Su pausa era música.  
Su sombra alargaba la tarde.  
En los ojos traía un lucero  
que a veces  
brincaba por todo el paisaje.

La hoz afilada tan fino  
segaba lo mismo  
la espiga que el último sol de la tarde.

(De 6, 7 poemas, 1924)

## APROXIMACION AL POEMA

### SEGADOR

*Te ofrecemos el poema Segador para que lo analices e interpretes. Además, te proporcionamos varios temas para que realices un trabajo de investigación.*

1. *Temas fundamentales en la poesía de C. P.*
2. *El tema del amor en C. P.*
3. *El paisaje en la poesía de C. P.*
4. *La poesía religiosa en C. P.*
5. *El hombre y el mundo en la poesía de C. P.*
6. *La estilística de C. P.*

## VALORIZACION

PELLICER, Carlos

Valorización de Federico de Onís

“El poeta mayor de la poesía mexicana actual. Se le clasifica como poeta objetivo, es decir, poeta del mundo exterior, paisajista. Dice Alfonso Reyes: ‘Ojos siempre tuvo. Se sospecha que también corazón’. Su corazón está en sus ojos, en la visión nueva de un mundo lleno de color. El color no es en su poesía materia pictórica que reproduce el de las cosas; es ritmo, armonía, movimiento, vida. Tampoco su colorido es impresionista, porque no es vago ni esfumado como la realidad, sino claro, preciso, lleno de goce interior y optimismo vital. El poeta –fuerte y seguro– fija en imágenes y palabras de color los momentos de la realidad movible y fugaz, identificada con su propia alma en el juego diestro de aprehenderla y salvarla”.

*Antología de la poesía española e Hispanoamericana.* Federico de Onís. Las Américas Publishing Company. New York, 1961, pág. 1137.

## AUTOR

### BIOGRAFIA

Mexicano (1899). Está dentro del círculo de poetas que se reunieron en torno a la revista *Contemporáneos* (1920-1932) por razones de cronología y de amistad, pero está fuera de él porque no tiene la misma afinidad poética. Mientras la mayoría de sus miembros se mueve dentro del solipsismo y la introspección, Pellicer es un poeta volcado al exterior. Sus temas son el paisaje americano particularmente tropical. Se llamó a sí mismo: ‘Ayudante de Campo del sol’. Es un creyente enfervorizado y practicante.

### BIBLIOGRAFIA

Poesía: *Colores en el mar y otros poemas*, 1921. *Piedra de sacrificios*, 1924. 6, 7 *poemas*, 1924. *Oda de junio*, 1924. *Hora y 20*, 1927. *Camino*, 1929. 5 *poemas*, 1931. *Esquema para una oda tropical*, 1933. *Hora de junio*, 1937. *Recinto y otras imágenes*, 1941. *Exágonos*, 1941. *Discurso por las flores*, 1946. *Subordinaciones*, 1948. *Práctica de vuelo*, 1956. *Con palabras y fuego*, 1963. *Teotihuacán y 13 de agosto: ruina de Tenochtitlán*, 1965.



## MUERTE SIN FIN

*José Gorostiza*

Lleno de mí, sitiado en mi epidermis  
por un dios inasible que me ahoga,  
mentido acaso  
por su radiante atmósfera de luces  
que oculta mi conciencia derramada,  
mis alas rotas en esquivas de aire,  
mi torpe andar a tientas por el lodo;  
lleno de mí -ahíto- me descubro  
en la imagen atónita del agua,  
que tan sólo es un tumbo inmarcesible,  
un desplome de ángeles caídos  
a la delicia intacta de su peso,  
que nada tiene  
sino la cara en blanco  
hundida a medias, ya, como una risa agónica,  
en las tenues holandas de la nube  
y en los funestos cánticos del mar  
-más resabio de sal o albor de cúmulo  
que sola prisa de acosada espuma.  
No obstante -oh paradoja, constreñida  
por el rigor del vaso que la aclara,  
el agua toma forma.  
En él se asienta, ahonda y edifica,  
cumple una edad amarga de silencios  
y un reposo gentil de muerte niña,  
sonriente, que desflora  
un más allá de pájaros  
en desbandada.

En la red de cristal que la estrangula,  
allí, como en el agua de un espejo,  
se reconoce;  
atada allí, gota con gota,  
marchito el tropo de espuma en la garganta  
¡qué desnudez de agua tan intensa,  
qué agua tan agua,  
está en su orbe tornasol soñando,  
cantando ya una sed de hielo justo!  
¡Más qué vaso -también- más providente  
éste que así se hinche  
como una estrella en grano,  
que así, en heroica promisión, se enciende  
como un seno habitado por la dicha,  
y rinde así, puntual,  
una rotunda flor  
de transparencia al agua,  
un ojo proyectil que cobra alturas  
y una ventana a gritos luminosos  
sobre esa libertad enardecida  
que se agobia de cándidas prisiones!

## APROXIMACION AL POEMA

### MUERTE SIN FIN

*Te ofrecemos un fragmento del poema Muerte sin fin para que lo analices e interpretes. Además, te proporcionamos varios temas para que realices un trabajo de investigación.*

1. Temas fundamentales en la poesía de J. G.
2. El tema del agua en J. G.
3. El hombre y la naturaleza en la obra de J. G.
4. El léxico poético en la obra de J. G.
5. Poética y estilística de J. G.
6. Los valores poéticos y temáticos de Muerte sin fin

## VALORIZACION

GOROSTIZA, José

Valorización de  
E. Florit y L. O. Jiménez

“Opuesto críticamente por igual a la poesía pura como a la social, José Gorostiza ha pretendido hacer del ejercicio del verso un quebrantamiento del lenguaje que refleje a su través ciertas esencias permanentes del hombre: el amor, la vida, la muerte, Dios. Poeta volcado así a la universalidad y a la concentración, es la suya una obra breve, densa y originalísima; por ello mismo compleja y ardua en buena medida. Poesía intelectual, pero como ha dicho Octavio Paz, en el más alto de los sentidos. Su primer libro, *Canciones para cantar en las barcas*, encerraba algo más que folclorismo y paisaje, ya que en él su autor se planteaba muy fundamentalmente cuestiones de la realidad humana, si bien valiéndose de una rica expresión sensorial y con el apoyo de los más frescos ritmos de la tradición hispánica. Su fragmentaria producción posterior, hasta el año de 1939, la ha agrupado el propio Gorostiza bajo el signifi-

cativo título de ‘El poema frustrado’, dando a entender así su preferencia por el poema largo . . .

Este largo y ambicioso esfuerzo señala en la poesía hispanoamericana el momento culminante de esa dirección que justamente puede llamarse *metafísica*, siempre que tal calificativo no tienda a hacernos olvidar que es básicamente un impulso poético quien sostiene tal empeño y que al escribir *Muerte sin fin* sólo trató el autor de darnos su intuición y sentimiento personal de la existencia humana en las más amplias y negativas dimensiones”.

*La poesía hispanoamericana desde el modernismo.* Eugenio Florit y José Olivio Jiménez. Copyright Meredith Corporation, New York, 1968, pág. 353.

## AUTOR

### BIOGRAFIA

Mexicano (1901-1973). Perteneció al grupo de los “Contemporáneos” que hacia los años veinte se ocupó de renovar la poesía y dotarla de un carácter trascendente, universal. Fue profesor, diplomático y desempeñó altas funciones públicas para el estado mexicano. Miembro de la Academia de la Lengua. Cultivó con especial predilección el poema extenso.

### BIBLIOGRAFIA

*Canciones para cantar en las barcas*, 1925. *Muerte sin fin*, 1939. *Poesía*, 1964.

SON NUMERO 6

*Nicolás Guillén*

Yoruba soy, lloro en yoruba  
lucumí.

Como soy un yoruba de Cuba,  
quiero que hasta Cuba suba mi llanto yoruba;  
que suba el alegre llanto yoruba  
que sale de mí.

Yoruba soy,  
cantando voy,  
llorando estoy,  
y cuando no soy yoruba,  
soy congo, mandinga, carabalí.  
Atiendan, amigos, mi son, que empieza así:

Adivinanza  
de la esperanza:  
lo mío es tuyo,  
lo tuyo es mío;  
toda la sangre  
formando un río.

La seiba seiba con su penacho;  
el padre padre con su muchacho;  
la jocotea en su carapacho.  
¡Que rompa el son caliente,  
y que lo baile la gente,  
pecho con pecho,  
vaso con vaso,

y agua con agua con aguardiente!  
Yoruba soy, soy lucumí,  
mandinga, congo, carabalí.  
Atiendan, amigos, mi son que sigue así:

Estamos juntos desde muy lejos,  
jóvenes, viejos,  
negros y blancos, todo mezclado;  
uno mandando y otro mandado,  
todo mezclado;  
San Berenito y otro mandado,  
todo mezclado;  
negros y blancos desde muy lejos,  
todo mezclado;  
Santa María y uno mandado,  
todo mezclado;  
todo mezclado, Santa María,  
San Berenito, todo mezclado,  
todo mezclado, San Berenito,  
San Berenito, Santa María,  
Santa María, San Berenito,  
¡todo mezclado!

Yoruba soy, soy lucumí,  
mandinga, congo, carabalí.  
Atiendan, amigos, mi son, que acaba así:

Salga el mulato,  
suelte el zapato,  
diganle al blanco que no se va:  
de aquí no hay nadie que se separe;  
mire y no pare,  
oiga y no pare,  
beba y no pare,  
coma y no pare,  
viva y no pare,  
¡que el son de todos no va a parar!



## APROXIMACION AL POEMA

### SON NUMERO 6

Nicolás Guillén

*Te ofrecemos el poema Son Número 6 para que lo analices e interpretes. Además, te proporcionamos varios temas de estudio para que realices un trabajo de investigación.*

1. El tema social en la poesía de N. G.
2. El tema negro y su valor folklórico, social y político
3. La poesía de N. G. y la música afrocubana
4. La poesía política de N. G.
5. Valores estilísticos en la poesía de N. G.
6. La poesía de N. G. como reflejo de la realidad geográfica social y cultural de América Latina.
7. Forma y contenido en la poesía de N. G.

## VALORIZACION

GUILLEN, Nicolas

Valorización de Federico de Onís

“Mulato el mismo, ha escrito los que él llama ‘poemas mulatos’. En ellos, a la manera de Palés, pero con un mayor desarrollo folklórico, ha expresado el mestizaje espiritual que, como dice Novás Calvo, existe ‘en Cuba y otros países de fundación española donde no sólo se han mezclado las sangres, sino, y en mayor amplitud, los espíritus’. Esta poesía de tan intenso carácter racial, inspirada en los ritmos de los *sones* y en el alma primitiva y misteriosa de los negros, tiene, sin embargo, una estrecha relación con la poesía española inspirada en el folclore, como la de García Lorca, y una gran semejanza con los bailes y poesías de negros de nuestro teatro clásico. Por otra

parte, es la forma peculiar antillana de la moderna poesía ‘nativista’ de otros países de América”.

*Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932).* Federico de Onís. Las Américas Publishing Company, New York, 1961, pág. 1025.

## AUTOR

### BIOGRAFIA

Cubano (1902). Varias veces exiliado a consecuencia de su poesía comprometida. Vivió en México y España después de su primer exilio. Durante el segundo, recorrió Sudamérica. Es Presidente de la Unión de Escritores y Artistas. Representante de la poesía negra, se ha inspirado en la música afrocubana y ha introducido multitud de elementos folklóricos en su poesía que tiene, además, un marcado acento social y político. Posee también poemas de alto lirismo. Muchas de sus composiciones han sido utilizadas para componer obras musicales; otras han sido convertidas en canciones populares, como ocurre con *La muralla*, *Soldadito boliviano*, etc.

### BIBLIOGRAFIA

*Motivos de son*, 1930. *Sóngoro Cosongo*, 1931. *West Indies Ltd.*, 1934. *España* (Poema en cuatro angustias y una esperanza), 1937. *Cantos para soldados y sones para turistas*, 1937. *El son entero*, 1947. *Elegía a Jacques Roumain en el cielo de Haití*, 1948. *Elegía a Jesús Menéndez*, 1951. *La paloma de vuelo popular. Elegías*, 1958. *Balada*, 1962. *Tengo*, 1964. *Poemas de amor*, 1964. *Antología mayor*, 1964. *El gran Zoo*, 1968. *El diario que a diario*, 1972. *Poesías completas*, 1973. Crónicas: *Claudio José Domingo Brindis de Salas, el rey de las octavas*, 1935. *Estampas de Dino Don*, 1944. *Prosa de prisa*, 1962.

## JUAN SIN CIELO

*Jorge Carrera Andrade*

Juan me llamo, Juan Todos, habitante  
de la tierra, más bien su prisionero,  
sombra vestida, polvo caminante,  
el igual a los otros, Juan Cordero.

Sólo mi mano para cada cosa  
—mover la rueda, hallar hondos metales—  
mi servidora para asir la rosa  
y hacer girar las llaves terrenales.

Mi propiedad labrada en pleno cielo  
—un gran lote de nubes era mío—  
me pegaba en azul, en paz, en vuelo  
y ese cielo en añicos: el rocío.

Mi hacienda era el espacio sin linderos  
—oh territorio azul siempre sembrado  
de maizales cargados de luceros—  
y el rebaño de nubes, mi ganado.

Labradores los pájaros; el día  
mi granero de par en par abierto  
con mieses y naranjas de alegría.  
Maduraba el poniente como un huerto.

Mercaderes de espejos, cazadores  
de ángeles llegaron con su espada

y, a cambio de mi hacienda —mar de flores—  
me dieron abalorios, humo, nada . . .

Los verdugos de cisnes, monederos  
falsos de las palabras, enlutados,  
saquearon mis trojes de luceros,  
escombros hoy de luna congelados.

Perdí mi granja azul, perdí la altura  
—reses de nubes, luz recién sembrada—  
¡toda una celestial agricultura  
en el vacío espacio sepultada!

Del oro del poniente perdí el plano  
—Juan es mi nombre, Juan Desposeído—.

En lugar del rocío hallé el gusano  
¡un tesoro de siglos he perdido!

Es sólo un peso azul lo que ha quedado  
sobre mis hombros, cúpula de hielo . . .  
Soy Juan y nada más, el desolado  
herido universal, soy Juan sin Cielo.

## APROXIMACION AL POEMA

### JUAN SIN CIELO

*Te ofrecemos el poema Juan sin Cielo para que lo analices e interpretes. Además, te proporcionamos varios temas de estudio para que realices un trabajo de investigación.*

1. Temas fundamentales en la poesía de J. C. A.
2. El tema del agua y su simbología en J. C. A.
3. Los viajes y el retorno en la poesía de J. C. A.
4. El paisaje en la obra de J. C. A.
5. El hombre y el mundo en la poesía de J. C. A.
6. La estilística de J. C. A.

## VALORIZACION

CARRERA ANDRADE, Jorge      Valorización de J. O. Jiménez

“Acostumbrados a ver en Jorge Carrera Andrade al poeta del paisaje, los viajes, la geografía y el regreso, hay que superar en él la imagen de un artista complacido superficialmente en un exterior ‘registro del mundo’ —título de uno de sus libros más significativos. Ese registro es cierto si por mundo se entiende la realidad total, desde la exultante presencia física de las cosas hasta las inquietudes sociales de una época dominada por una aguda crisis y el angustioso vacío existencial del hombre contemporáneo. Lo original de su visión poética, como anota Enrique Ojeda, radica en la entereza de su esfuerzo por encontrar un asidero de salvación frente a la angustia, y en su voluntad de restablecer la rota unión del hombre con la naturaleza. Y todo ello, siempre, a través de una palabra esencialmente lírica, la cual ha conservado intacta a lo largo de los años el gusto por la fresca expresión metafórica, audaz y sorprendente, pero no críptica, que es una de las notas más características de su estilo. Pero el ejercicio del verso ha sido para

Carrera Andrade algo más profundo: un intento por descubrir ese ‘país secreto’, sin mapa, que es el ser humano total de nuestro tiempo, en su soledad, pero también en su integración solidaria con el otro, con los otros. Al efecto ha definido la poesía lírica ‘como la única que ha dado libertad al hombre, ayudándole a conocerse a sí mismo’. No ha sido un poeta esteticista; pero cuenta entre los que más han respetado la dignidad estética de la poesía y su independencia de credos y consignas”.

*Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea (1914-1970).* José Olivio Jiménez. Alianza Editorial S. A., Madrid, 3a. edición, 1977, pág. 251.

## AUTOR

### BIOGRAFIA

Nació en Ecuador (1903-1978). Diplomático y periodista. Estudió Filosofía y Letras en Barcelona. Vivió mucho tiempo en España y Francia. Tenía un excelente conocimiento de la literatura francesa actual. Colaboró con diarios y revistas de su país. Cuando estuvo en Tokio, como representante diplomático, estudió la estructura de la composición *Haiku* que después traspuso a poemas en lengua española en su libro *Microgramas*.

### BIBLIOGRAFIA

*El estanque inefable*, 1922. *La guirnalda del silencio*, 1926. *Boletines de mar y tierra*, 1930. *Rol de la manzana*, 1935. *El tiempo manual*, 1935. *Biografía para uso de los pájaros*, 1937. *La hora de las ventanas iluminadas*, 1937. *País secreto*, 1940. *Registro del mundo*, 1940. *Microgramas*, 1940. *Canto al puente de Oakland*, 1941. *Lugar de origen*, 1945. *Rostros y climas*, 1948. *Aquí yace la espuma*, 1950. *Dictado por el agua*, 1951. *Familia de la noche*, 1954. *Edades poéticas*, 1958. *Hombre planetario*, 1959. *Floresta de los guacamayos*, 1964. *Crónica de las Indias*, 1965. *Poesía última*, 1968. *Crónica: Latitudes*, 1934.



## WALKING AROUND

*Pablo Neruda*

Sucede que me canso de ser hombre.  
Sucede que entro en las sastrerías y en los cines  
marchito, impenetrable, como un cisne de fieltro  
navegando en un agua de origen y ceniza.

El olor de las peluquerías me hace llorar a gritos.  
Sólo quiero un descanso de piedras o de lana,  
sólo quiero no ver establecimientos ni jardines,  
ni mercaderías, ni anteojos, ni ascensores.

Sucede que me canso de mis pies y mis uñas  
y mi pelo y mi sombra.  
Sucede que me canso de ser hombre.

Sin embargo sería delicioso  
asustar a un notario con un lirio cortado  
o dar muerte a una monja con un golpe de oreja.  
Sería bello  
ir por las calles con un cuchillo verde  
y dando gritos hasta morir de frío.

No quiero seguir siendo raíz en las tinieblas,  
vacilante, extendido, tiritando de sueño,  
hacia abajo, en las tapias mojadas de la tierra,  
absorbiendo y pensando, comiendo cada día.

No quiero para mí tantas desgracias.  
No quiero continuar de raíz y de tumba,

de subterráneo solo, de bodega con muertos,  
aterido, muriéndome de pena.

Por eso el día lunes arde como el petróleo  
cuando me ve llegar con mi cara de cárcel,  
y aúlla en su transcurso como una rueda herida,  
y da pasos de sangre caliente hacia la noche.

Y me empuja a ciertos rincones, a ciertas casas húmedas,  
a hospitales donde los huesos salen por la ventana,  
a ciertas zapaterías con olor a vinagre,  
a calles espantosas como grietas.

Hay pájaros de color de azufre y horribles intestinos  
colgando de las puertas de las casas que odio,  
hay dentaduras olvidadas en una cafetera,  
hay espejos  
que debieran haber llorado de vergüenza y espanto,  
hay paraguas en todas partes, y venenos, y ombligos.

Yo paseo con calma, con ojos, con zapatos,  
con furia, con olvido,  
paso, cruzo oficinas y tiendas de ortopedia,  
y patios donde hay ropas colgadas de un alambre:  
calzoncillos, toallas y camisas que lloran  
lentas lágrimas sucias.

## APROXIMACION AL POEMA

### WALKING AROUND

#### A. Aspectos relativos a la expresión

1. *¿Cuál es la estructura formal de este poema?*
2. *¿Por qué se trata de versos libres o blancos?*
3. *Examinar cuidadosamente la función de las anáforas, repeticiones, recurrencias, enumeraciones, metáforas, etc. en el poema*
4. *¿Cómo ha conseguido el poeta crear el ritmo?*

#### B. Aspectos relativos al contenido

1. *¿Cuál es el pre-texto del poema?*
2. *¿Cuántas partes se pueden reconocer en el poema?*
3. *Explica el contenido verso por verso, estrofa por estrofa*
4. *¿Qué sentido tiene el título, qué relación guarda con el poema como totalidad?*
5. *Examinar el léxico del poema y ver si es un léxico poético, o un léxico común, o un léxico vulgar.*

#### C. Aspectos interpretativos

1. *¿En el poema predomina lo imaginativo, lo emotivo, o lo racional?*
2. *¿Cuál es la concepción de la vida que deja traslucir el poema?*
3. *¿Hay optimismo o pesimismo?*
4. *¿Qué sentido profundo deja traslucir el poema?*
5. *¿Qué relación guarda el léxico con el tipo de poesía que crea Neruda?*

#### D. Temas de investigación

1. *Romanticismo en la poesía de juventud de P. N.*
2. *La temática nerudiana*
3. *El tema del amor en P. N.*

4. *El tema de la muerte en P. N.*
5. *El superrealismo de Neruda en Residencia en la Tierra*
6. *El Neruda de Canto General*
7. *América en la poesía de P. N.*
8. *Neruda, su poesía y su convicción política*
9. *La estilística de P. N.*
10. *La influencia del medio geográfico y el paisaje en la poesía de P. N.*

## VALORIZACION

NERUDA, Pablo

Valorización de Amado Alonso

“Un ideal poético de actividad pasiva: el poeta antena. El caos del mundo debe sentirse como caos, sin que se le dé una forma orgullosa. Poetizar es poner el oído a la pura circulación, cediendo sin rumbo el paso a lo que arriba, sin darle una ninguna orientación, ninguna forma. Entonces todo aparece haciéndose, no formado, sino *haciéndose* con pobreza, y a la luz del amanecer sale de los párpados de la tierra como lágrimas que se *hacen* y se *deshacen*: la luz no irrumpe formada como neta campanada. El mundo es un caos de materias desvinculadas en el cual nuestra necesidad de vivir y nuestro prurito intelectual introducen un orden; pero el poeta es un preceptor extraño del mundo, capaz de librarse del orden (forma) que el sentido práctico introduce y de las falsillas de nuestro intelecto categorizador, para llegar a las fuerzas elementales en su fecundo caos. El poeta, fiel a su poesía, se parece a la lluvia *con su desvarío, solitaria en el mundo muerto, rechazada al caer y sin forma obstinada*. No obstinarse en la forma, porque toda forma es una falsedad, como imposición que se hace a la realidad desde afuera de ella. No obstinarse en la pauta métrica prefijada, ni en dar a las imágenes coherencia objetiva cuando la imagen brota incoherente, ni en dibujar limpiamente el perfil sintáctico, ni en racionalizar lo irracional, ni armar para tema de cada poesía un sistema real de cosas articuladas.

La idea de Pablo Neruda sobre la inspiración está de acuerdo con una hostilidad programática a la forma. En su *Arte Poética* (tomo I) dice así:

*pero, la verdad, de pronto, el viento que azota mi pecho, las noches de substancia infinita caídas en mi dormitorio, el ruido de un día que arde con sacrificio, me piden lo profético que hay en mí, con melancolía, y un golpe de objetos que llaman sin ser respondidos hay, y un movimiento sin tregua, y un nombre confuso.*

Es una concepción neorromántica de la inspiración, que guarda de la romántica la actitud receptiva y profética del inspirado, pero que en lugar del misterioso ente inspirador, espíritu universal que insuflaba en el inspirado un sentido, una forma de la realidad, ahora pone a la realidad misma en su realísimo desorden, en su movimiento sin tregua, pidiendo lo profético que hay en el poeta, llamándolo sin más respuesta que un nombre *confuso*. El nombre confuso, lo informe del poema, tiene que expresar simbólicamente lo informe de la realidad. En esta desestima de la forma y en este concepto de la inspiración poética parecen haber influido las fugaces escuelas de los futuristas y superrealistas franceses (Blaise Cendrars, Louis Aragon, etc.), cuyo programa era dejar que se cumplan las asociaciones psíquicas sin entrometerse el poeta con propósitos de forma, dejarse invadir por el caótico espíritu universal y obedecerle poéticamente, sin colaborar con él más que con "cierta orientación al poema", como si la misión de la poesía fuera no tanto la *creación* de mundos de sentimiento y de fantasía cuanto el *sentir* una presencia oculta de algo misterioso y extraño al mundo práctico de nuestra inteligencia: es el sentido que tiene ese "golpe de objetos que llaman sin ser respondidos".

*Poesía y estilo de Pablo Neruda.* Amado Alonso. Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1974, pág. 157 ss.

## AUTOR

## BIOGRAFIA

Chileno (1904-1973). Desde muy joven se embarcó en la carrera diplomática. Después de la publicación de sus primeros libros fue designado cónsul en Rangún, Birmania. De allí pasó a otros cargos consulares en diversos países. En Madrid dirigió la revista 'Caballo verde para la poesía' que postulaba

"una poesía sin pureza". Durante la Guerra Civil Española fue un ferviente defensor de la causa republicana. Viajó a París y publicó *España en el corazón*. Fue cónsul en México el año 40. En 1949 fue perseguido en su país por causas políticas y se refugió en Argentina. En 1971 recibió el Premio Nobel. El mismo año Salvador Allende lo nombró embajador de Chile en Francia. Murió en Santiago en 1973, unos días después del sangriento golpe de Augusto Pinochet. Fue miembro de la Academia de la Lengua. Premio Nacional de Literatura en 1945. Premio de la Paz, Premio Stalin. Realizó diversas traducciones. Su poesía pasó por varias etapas. En todas ellas alcanzó a realizar poemas de notable mérito. Probablemente el momento cumbre de su producción poética hay que situarlo en el corazón de *Residencia en la Tierra*.

## BIBLIOGRAFIA

Poesía: *La canción de la fiesta*, 1921. *Crepusculario*, 1923. *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, 1924. *Tentativa del hombre infinito*, 1925. *El hondero entusiasta*, 1933. *Residencia en la Tierra I*, 1933. *Residencia en la Tierra II*, 1935. *España en el corazón*, 1937. *Tercera residencia*, 1947. *Canto general*, 1950. *Los versos del capitán*, 1952. *Odas elementales*, 1954. *Las uvas y el viento*, 1954. *Nuevas odas elementales*, 1955. *Tercer libro de odas*, 1957. *Estravagario*, 1958. *Cien sonetos de amor*, 1959. *Navegaciones y regresos*, 1959. *Canción de gesta*, 1960. *Las piedras de Chile*, 1961. *Cantos ceremoniales*, 1961. *Plenos poderes*, 1962. *Memorial de Isla Negra* (cinco volúmenes), 1964. *Una casa en la arena*, 1967. *La barcarola*, 1967. *Las manos del día*, 1968. *Fin de mundo*, 1969. *La espada encendida*, 1970. *El mar y las campanas*, 1973. *Libro de las preguntas*, 1974.

Prosa: *El habitante y su esperanza*, 1926. *Tentativa del hombre infinito*, 1926. *Anillos*, 1926. *El hondero entusiasta*, 1933. *Una casa en la arena*, 1966.

Teatro: *Fulgor y muerte de Joaquín Murieta*, 1967

Memorias: *Confieso que he vivido*, 1974. *Para nacer he nacido*, 1978.





GABRIELA MISTRAL



CESAR VALLEJO



PABLO NERUDA

## AIRE DURANDO

*Manuel del Cabral*

¿Quién ha matado este hombre  
que su voz no está enterrada?

Hay muertos que van subiendo  
cuanto más su ataúd baja . . .

Este sudor . . . ¿por quién muere?  
¿por qué cosa muere un pobre?

¿Quién ha matado estas manos?  
¿No cabe en la muerte un hombre!

Hay muertos que van subiendo  
cuanto más su ataúd baja . . .

¿Quién acostó su estatura  
que su voz está parada?

Hay muertos como raíces  
que hundidas . . . dan fruto al ala.

¿Quién ha matado estas manos,  
este sudor, esta cara?

Hay muertos que van subiendo  
cuanto más su ataúd baja . . .

## APROXIMACION AL POEMA

### AIRE DURANDO

*Te ofrecemos el poema Aire durando para que lo analices e interpretes. Además, te proporcionamos varios temas para que realices un trabajo de investigación.*

1. La temática de la poesía de M. del C.
2. La poesía negra de M. del C.
3. América en la poesía de M. del C.
4. Contenido metafísico de la poesía de M. del C.
5. La poesía descriptiva de M. del C.
6. La estilística de la poesía de M. del C.

## VALORIZACION

CABRAL, Manuel del

Valorización de J. O. Jiménez

“Se inició en el verso liberado ya de las cabriolas vanguardistas y de las tentaciones del vanguardismo superrealista, aunque en la elaboración de sus imágenes más penetrantes se haya aprovechado legítimamente de la libertad asociativa, que es una de las riquezas fundamentales de la poesía contemporánea. En sus primeras estaciones se siente a Cabral afincado, con un acento personal, en los campos de un popularismo, nativismo y telurismo entrañables, que le vinculan de manera honda, nada pintoresca, a las cosas de su tierra natal y a los problemas humanos, sociales y políticos del continente americano. Pero muy pronto... comienza a moverse hacia una mayor universalidad temática y una fuerte originalidad expresiva... A la poesía la considera como nacida y, a la vez, raíz del ‘espectáculo de la naturaleza o del universo oculto del hombre’; y en

este sintético enunciado señala las dos direcciones, exterior y esencial, en que ha orientado su ejercicio creador”.

*Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea 1914-1970.* José Olivio Jiménez. Alianza Editorial, Madrid, 1977, pág. 346 s.

## AUTOR

### BIOGRAFIA

Dominicano (1907). Es otro de los grandes cultores de la poesía negra. Ha vivido en varios países de América (tanto del norte como del sur) y también en España. Su poesía arranca energías de la fuerza telúrica del Continente americano y nunca deja de tener un toque social.

### BIBLIOGRAFIA

Poesía: *Pilón*, 1931. *Color de agua*, 1932. *12 poemas negros*, 1935. *Biografía de un silencio*, 1940. *Trópico negro*, 1942. *Compadre Mon*, 1943. *Sangre mayor*, 1945. *De este lado del mar*, 1949. *Antología tierra*, 1949. *Los huéspedes secretos*, 1951. *Sexo y alma*, 1956. *Antología clave*, 1957. *Pedrada planetaria*, 1958. *Carta para un fósforo no usado y otras cartas*, 1958. *14 mudos de amor*, 1962. *La isla ofendida*, 1965. *Los anti-tiempo*, 1967. *Egloga del 2000*, 1970. *Sexo no solitario*, 1970.

Prosa poética: *Chinchina busca el tiempo*, 1945. *30 parábolas*, 1956. Narrativa: *El escupido*, 1970. *El presidente negro*, 1973. *Cuentos*, 1976.

## R E T R A T O

*Emilio Ballagas*

Solo,  
exacto  
en los límites del tiempo,  
sin ventana ni flor ni libro en que apoyarme:  
en fijo azul sin fondo.  
Inmóvil (iniciando el movimiento).  
Inmóvil,  
cristalizado en lágrimas.

Gravemente se suma tu memoria  
(inseparable olor)  
a mi yo íntegro.  
Estoy,  
estoy presente  
en un eterno plano sin espacio.  
(Blandas estrellas rotas velan mi naufragio).  
Y soy una pregunta  
que espera ya por siempre la respuesta.  
La mirada sin voz; la voz en el trasmundo.  
Las manos desterradas.

Paralizado espejo  
del "yo fui", "yo seré", "yo soy" . . .  
¡No podré ser!  
Con el recuerdo niño  
muerto en mis brazos; para mí dormido.  
Olas sin movimiento (en vigilia)  
a mis pies,

La cabeza cruzada de invisibles gaviotas  
(encendida, apagada)  
en azul muerto, en azul vivo,  
en fijo azul sin fondo.

(El grave adolescente  
se siente bien en tan escaso espacio).

Solo,  
enjuto  
en los límites del tiempo  
y presente en el plano sin espacio.  
Convaleciente  
sin ventana ni flor,  
ni vecino jarrón en que apoyarme.

Inmóvil,  
cristalizado de lágrimas.  
Pronto a clamar por mí  
(mi eterno amigo único),  
pronto a pedir socorro de mí mismo.  
Pronto a llamarme:

¡Emilio!

(De *sabor eterno*, 1939)



## APROXIMACION AL POEMA

### RETRATO

*Te ofrecemos el poema Retrato para que lo analices e interpretes. Además, te proporcionamos varios temas para que realices un trabajo de investigación.*

1. La temática en la poesía de E. B.
2. La poesía negra de E. B.
3. El neorromanticismo de E. B.
4. La poesía religiosa de E. B.
5. La poesía pura de E. B.
6. La estilística de la poesía de E. B.

## VALORIZACION

BALLAGAS, Emilio

Valorización de José Olivio Jiménez

“Pocas obras poéticas de Hispanoamérica ofrecen una tan sincera identificación entre creación y creador como la de Emilio Ballagas. De aquí que sea fácilmente posible encontrar, en cada uno de sus libros capitales, unos versos o un pasaje que definan con su propia palabra lo más característico de la etapa a que corresponden. . . Ballagas fue siempre (poeta puro, romántico o clásico) un fiel gustador de la dicción hermosa, esto es, un artista en el sentido cabal del vocablo”.

*Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea (1914-1970).* José Olivio Jiménez. Alianza Editorial, Madrid, 1977, pág. 357 s.

## AUTOR

### BIOGRAFIA

Cubano (1908-1954). Su poesía puede inscribirse dentro de varias corrientes literarias a causa de las diversas etapas que es posible distinguir en ella. Su juventud nos transmite poesía pura en *Júbilo y fuga*; luego, en *Sabor eterno* aparece el poeta neorromántico que canta al amor frustrado, al dolor de la caída en tono elegíaco; y, por último, se nos muestra el acento neoclásico en su libro póstumo de marcada religiosidad, *Cielo en rehenes*. También cultivó, con notable acierto, la poesía negra, sin ser él mismo negro.

### BIBLIOGRAFIA

*Júbilo y fuga*, 1931. *Cuaderno de poesía negra*, 1934. *Elegía sin nombre*, 1936. *Nocturno y elegía*, 1938. *Sabor eterno*, 1939. *Nuestra Señora del Mar*, 1943. *Obra poética de Emilio Ballagas (edición póstuma)*, 1955.

## A MI ESPALDA

Juan Cunha

**El** que fui vuelve llorando, y no hay manera  
de aplacar su pena sola.  
El que fui viene llorando: es sólo un niño  
que no puede con la tarde.

Le diría que se vaya,  
que ya no tengo más aquellas láminas  
Con paisajes, donde una luz de atardecer duraba;  
donde pasaba un ángel con un aro.

Mas no tengo valor para volverme.  
El me toca en el hombro, y se detiene  
alelado: no comprende; y llora aún más.  
Cómo arreglarme un rostro ya para enfrentarlo.

Y se queda. Y reincide. Y calla luego.  
(La luz, final, vacila; sale la brisa; algo tiembla)  
Cuando no es más que un niño desvalido  
y solo, que no puede con la tarde.

## APROXIMACION AL POEMA

### A MI ESPALDA

*Te ofrecemos el poema A mi Espalda para que lo analices e interpretes. Además, te proporcionamos varios temas para que realices un trabajo de investigación.*

1. La temática de la poesía de J. C.
2. El tema del tiempo en la poesía de J. C.
3. El tema de la poesía en la obra de J. C.
4. Barroquismo en la poesía de J. C.
5. La estilística "proteica, elusiva" de J. C.

## VALORIZACION

CUNHA, Juan

Valorización de J. O. Jiménez

"En plena posesión, ante todo, de un impecable oficio de poeta, Juan Cunha es la suma positiva de muchas polaridades: propensión a audaces experimentos verbales y recreación afortunada de las formas más tradicionales; asimilación consciente de las más variadas influencias, que la crítica se ha cuidado de señalar con minuciosidad, y decantación cada vez mayor de una voz personal y propia; metaforismo y coloquialismo; pureza y prosaísmo; barroquismo y decir llano; hermetismo y entrega. Todo ello justifica esa cualidad 'proteica y elusiva' que a su poesía le ha adjudicado Emir Rodríguez Monegal. Su tema central y más sostenido es el de la nostalgia de la niñez perdida, el alejamiento del campo nativo (los elementos de cuyo paisaje a sabido captar con honda emoción) y el encuentro doloroso con la ciudad hostil y dura. Pero en un proceso de interiorización, que lo es a su vez de universalidad, temas y sentimientos afines y más generales le han otorgado una riqueza mayor: el tiempo y la muerte; la soledad y la tristeza; el

poder del recuerdo y la evocación; la fuerza vital del amor y la solidaridad; la fe en la poesía, en el rescate de lo perdido a través de la forma poética ...".

*Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea (1914-1970)*. José Olivio Jiménez. Alianza Editorial S.A., Madrid. 3a. ed. 1977. pág. 397.

## AUTOR

### BIOGRAFIA

Uruguayo (1910). Empezó muy joven, hacia 1929, pero su producción sostenida es posterior a los años 50. Influyó notablemente en los poetas uruguayos de la generación del 45.

### BIBLIOGRAFIA

*El pájaro que vino de la noche*, 1929. *Guardián oscuro*, 1937. *3 cuadernos de poesía*, 1937. *Cuaderno de nubes*, 1945. *6 sonetos humanos*, 1948. *En pie de arpa*, 1950. *Sueño y retorno de un campesino*, 1951. *Variación de Rosamía*, 1952. *Cancionero de pena y luna*, 1953. *Triple tentativa*, 1954. *Hombre entre luz y sombra*, 1955. *Pequeña antología*, 1957. *Gestión terrestre*, 1956-1959. *A eso de la tarde*, 1961. *Pastor perdido*, 1966. *De cosa en cosa*, 1967.

## LA NOCHE ES UNA MUJER DESCONOCIDA

*Pablo Antonio Cuadra*

*Preguntó la muchacha al forastero:*  
-¿Por qué no pasas? En mi hogar  
está encendido el fuego.

Contestó el peregrino: -Soy poeta,  
sólo deseo conocer la noche.

Ella, entonces, echó cenizas sobre el fuego  
y aproximó en la sombra su voz al forastero.  
-¡Tócame! -dijo- ¡Conocerás la noche!



## APROXIMACION AL POEMA

### LA NOCHE ES UNA MUJER DESCONOCIDA

*Te ofrecemos el poema La noche es una mujer desconocida para que lo analices e interpretes. Además te proporcionamos varios temas para que realices un trabajo de investigación.*

1. La temática en la poesía de P. A. C.
2. La naturaleza, el paisaje nicaragüense en la poesía de P. A. C.
3. La poesía política de P. A. C.
4. El sentido religioso de la poesía de P. A. C.
5. La estilística de la poesía de P. A. C.

## VALORIZACION

CUADRA, Pablo Antonio

Valorización de  
E. Florit y J. O. Jiménez

“... la poesía de Cuadra ha sido una profundización en sus inquietudes patrióticas y americanas tanto como en las más trascendentales de quien se coloca lúcidamente ante su destino temporal, asumiéndolo con un vigoroso temple estoico y cristiano. Así va integrando motivaciones variadas, que se encadenan de modo coherente como fases de una trayectoria moral vivida a plenitud: desde la agri dulce evocación y fabulación de la infancia hasta la denuncia concreta de fuerzas extranjeras en su país y la orgullosa conciencia de su ser nacional, instancias que el poeta salva de cualquier peligroso provincianismo al otorgarles un tratamiento poético universal. En su cima más alta, el verso de Cuadra apunta hacia el reconocimiento de la existencia transitoria, redimible sólo en la muerte y sostenida sólo en el ejemplo de un Cristo -Dios

humanado- que se ofrece como refugio, sostén y enseñanza para el hombre”.

*La poesía hispanoamericana desde el modernismo.* Eugenio Florit y José Olivio Jiménez. Copyright Meredith Corporation, New York, 1968, pág. 435.

## AUTOR

### BIOGRAFIA

Nicaragüense (1912). Fue -antes de dedicarse al periodismo- ganadero y agricultor. Político, diputado, catedrático, Cuadra fue fundador del Grupo de Vanguardia -junto a Coronel Urtecho, Joaquín Pasos y Julio Ycaza. Director de periódicos y revistas, pertenece a la Academia Nicaragüense de la Lengua.

### BIBLIOGRAFIA

Poesía: *Canciones de pájaro y señora*, 1929. *Poemas nicaragüenses*, 1934. *Canto temporal*, 1943. *Poemas con un crepúsculo a cuestas*, 1949. *La tierra prometida*, 1952. *Libro de horas*, 1956. *Elegías*, 1957. *El jaguar y la luna*, 1959. *Zoo*, 1962. *Poesía*, 1964. *Noche de América para un poeta español*, 1965. *Personaje*, 1968. *Poesía escogida*, 1966. *Los cantos de Cifar*, 1968. *Doña Andreita y otros retratos*, 1971.

Teatro: *Por los caminos van los campesinos*, 1957. *El árbol seco. Satanás entra en escena*.

Ensayo: *Hacia la cruz del sur*, 1936. *Breviario imperial*, 1940. *Promisión de México*, 1945. *Entre la cruz y la espada*, 1946.

## PIEDRA DE SOL

Octavio Paz

Todo se transfigura y es sagrado,  
es el centro del mundo cada cuarto  
es la primera noche, el primer día,  
el mundo nace cuando dos se besan,  
gota de luz de entrañas transparentes  
el cuarto como un fruto se entreabre  
o estalla como un astro taciturno  
y las leyes comidas de ratones,  
las rejas de los bancos y las cárceles,  
las rejas de papel, las alambradas,  
los timbres y las púas y los pinchos,  
el sermón monocorde de las armas  
el escorpión meloso y con bonete,  
el tigre con chistera, presidente  
del Club Vegetariano y la Cruz Roja,  
el burro pedagogo, el cocodrillo  
metido a redentor, padre de pueblos,  
el Jefe, el tiburón, el arquitecto  
del porvenir, el cerdo uniformado,  
el hijo predilecto de la Iglesia  
que se lava la negra dentadura  
con el agua bendita y toma clases  
de inglés y democracia, las paredes  
invisibles, las máscaras podridas  
que dividen al hombre de los hombres,  
al hombre de sí mismo, se derrumban  
por un instante inmenso y vislumbramos  
nuestra unidad perdida, el desamparo  
que es ser hombres, la gloria que es ser hombres

y compartir el pan, el sol, la muerte,  
el olvidado asombro de estar vivos;

amar es combatir, si dos se besan  
el mundo cambia, encarnan los deseos,  
el pensamiento encarna, brotan alas  
en las espaldas del esclavo, el mundo  
es real y tangible, el vino es vino,  
el pan vuelve a saber, el agua es agua,  
amar es combatir, es abrir puertas,  
dejar de ser fantasma con un número  
a perpetua cadena condenado  
por un amo sin rostro;

el mundo cambia  
si dos se miran y se reconocen,  
amar es desnudarse de los nombres.

(De *Piedra de sol*, 1957, fragmento)

## APROXIMACION AL POEMA

### PIEDRA DE SOL

*Te ofrecemos el poema Piedra de sol para que lo analices e interpretes. Además, te proporcionamos varios temas para que realices un trabajo de investigación.*

1. La temática de la poesía de Octavio Paz
2. La poética de O. P. expuesta en sus ensayos y la aplicación de la misma en su obra lírica.
3. Lo mexicano en la obra poética de O. P.
4. Lo americano en la obra poética de O. P.
5. Lo universal en la obra poética de O. P.
6. Estudio del poema Piedra de sol y el problema existencial del tiempo implícito en el poema.
7. El superrealismo en la obra poética de O. P.
8. El lenguaje poético de O. P.
9. El amor en la obra poética de O. P.
10. El hombre en la obra poética de O. P.

## VALORIZACION

PAZ, Octavio

Valorización de Saul Yurkievich

"Paz, esponja ávida, tiene su receptividad bien abierta a todos los estímulos de la época. Es un resonador de la actualidad artística e intelectual, cuya huella se detecta doblemente en poemas y ensayos. Vertebrado inicialmente por la estética romántica, ésta permanecerá como convicción, creencia o nostalgia a lo largo de su obra; será reforzada por el surrealismo, relativizada por el existencialismo, complementada por la antropología y la lingüística, sometida al embate de sucesivas oleadas científicas y filosóficas que condicionarán no sólo la visión sino también la compaginación de sus poemas. El discurso de Paz inscribe un discurso donde retumban todos estos ecos a través de imágenes y pensamientos transfundidos.

Para Paz el poema es consagración del instante privilegiado que escapa a la corriente temporal (a la historia, a la sucesión de los actos banales, a los trabajos forzosos, a la sujeción de lo real inmediato y cotidiano), instante revelador de la otredad, salto a lo absoluto, epifanía, presencia del misterio cósmico, rescate de la unidad y plenitud primigenias, intermediario entre la conciencia y el mundo verdadero. Esta sacralidad de lo poético, esta fascinación ante lo extraño, ante lo numinoso, aquéllo que apenas se entrevé y que sólo se puede sugerir balbuceando, lo innominable e indecible, se reafirma en Paz a través de su contacto con el surrealismo. Como los surrealistas, quiere instaurar el primado de la poesía, liberadora de conformismos, rutinas, yugos y tabúes; acceder por la poesía a punto de fusión de todas las antinomias. Para lograrlo, adopta en cierta medida las prácticas surrealistas: el azar objetivo, el automatismo, el enajenamiento, el humor negro, la violencia verbal, el juego. Coincide con Breton en considerar al deseo, a la pasión amorosa no sólo como conciliador de los contrarios sino como principio de interpretación del universo.

Después viene el gran boquete de la posguerra. El existencialismo agudiza en Paz la visión desintegradora de la realidad. Todo pierde sentido; el tiempo se desmembra en presentes inmóviles; el mundo se vuelve caos, caprichosa confusión, absurdo. A la arbitrariedad del mundo corresponde la arbitrariedad del lenguaje; ambos se relativizan. El lenguaje ya no transparenta, no trasciende, es pantalla opaca que se interpone entre conciencia y mundo; la poesía se convierte en conciencia de la separación. La palabra es ahora reflejo de reflejos, simulacro, escoria; ya no puede decir el mundo, sólo expresa el ser temporal del poeta, la condición humana; es signo de ser que se vive a sí mismo, no discurso sino puro transcurso. Escribir no es escribir el mundo, sino escribirse.

La otra etapa va de la destrucción del sentido a la recuperación. Después de *La estación violenta* (1958), Paz devuelve a la poesía sus poderes; la palabra es de nuevo simiente, incandescencia, evocadora y engendradora. La requisa lingüística pone de manifiesto su doble condición: espejo del mundo, espejo del poeta, o mejor dicho espejo del mundo del poeta (como dice Wittgenstein: mi lenguaje es mi mundo), y campo de fuerzas sujetas a su propio dinamismo, constelación de acontecimientos. Son los "Signos en rotación", la "poesía en movimiento". El mundo aparece como un inmenso texto, más o menos legible.



Homologada la realidad con el lenguaje, la estructura lingüística resulta aplicable a toda manifestación de lo real. El cosmos se vuelve un emisor del mensaje verbarizable, una "sonaja de semillas semánticas".

*Fundadores de la nueva poesía latinoamericana.* Saúl Yurkievich. Ed. Barral Editores, S. A. Barcelona, 1970 pág. 1045.

## AUTOR

## BIOGRAFIA

Mexicano (1914). Ensayista, dramaturgo, cuentista, profesor y diplomático. Fundador y director de varias revistas. Gran Premio Internacional de Poesía, 1963. Premio Jerusalén de la Paz, 1977. Premio Aguila de Oro, 1977. Premio Ollin Yolitzli, 1980. Premio Cervantes, 1981. Es uno de los pocos poetas hispanoamericanos que ha cultivado con notable éxito el poema extenso. Ha traducido poesía norteamericana, inglesa, sueca y japonesa.

## BIBLIOGRAFIA

Poesía: *Luna silvestre*, 1933. *Ratón del hombre*, 1937. *Bajo tu clara sombra*, 1937. *Entre la piedra y la flor*, 1941. *A la orilla del mundo*, 1942. *Libertad bajo palabra*, 1949. *¿Aguila o sol?*, 1951. *Semillas para un himno*, 1954. *Piedra de sol*, 1957. *La estación violenta*, 1958. *Salamandra* (1958-1961), 1962. *Viento entero*, 1965. *Vrindabar*, 1966. *Blanco*, 1967. *Topoemas*, 1968. *Discos visuales* (coautor Vicente Rojo), 1968. *Ladera este*, 1969. *Poemas*, (1968-1978), 1978.

Ensayo: *El laberinto de la soledad*, 1950. *El arco y la lira*, 1957. *Cuadrivio*, 1964. *Puertas al campo*, 1966. *Corriente alterna*, 1967. *Posdata*, 1970. *Los hijos del limo*, 1974. *El ogro filantrópico*, 1974. *In/Mediaciones*, 1979.

Textos: *El mono gramático*, 1975.

## EPITAFIO

*Nicanor Parra*

De estatura mediana,  
con una voz ni delgada ni gruesa,  
hijo mayor de un profesor primario  
y de una modista de trastienda;  
flaco de nacimiento  
aunque devoto de la buena mesa;  
de mejillas escuálidas  
y de más bien abundantes orejas;  
con un rostro cuadrado  
en que los ojos se abren apenas  
y una nariz de boxeador mulato  
baja a la boca de ídolo azteca  
—todo esto bañado  
por una luz entre irónica y páfida—  
ni muy listo ni tonto de remate  
fui lo que fui: una mezcla  
de vinagre y de aceite de comer  
¡un embutido de ángel y bestia!

## APROXIMACION AL POEMA

### EPITAFIO

*Te ofrecemos el poema Epitafio para que lo analices e interpretes. Además, te proporcionamos varios temas para que realices un trabajo de investigación.*

1. La temática antipoética de N. P.
2. El humor negro, la parodia, el prosaismo y la ironía en la poesía de N. P.
3. El vanguardismo y la antipoesía de N. P.
4. Contenido existencialista en la poesía de N. P.
5. Pesimismo y escepticismo en la poesía de N. P.
6. El léxico en la poesía de N. P.
7. La antipoesía: transición o fundación de una nueva corriente literaria.
8. Características formales y conceptuales de la poesía popular de N. P.

## VALORIZACION

PARRA, Nicanor

Valorización de  
José M. Ibáñez-Langlois

"He aquí la imperfecta, irritante, corrosiva, anticipadora obra poética de Nicanor Parra, que en los últimos años ha marcado rumbos novísimos en la poesía de Hispanoamérica, abriendo el verso lírico del idioma a las realidades más exteriores y apoéticas de nuestra circunstancia humana. A su libertad creadora debe no poco este fervoroso sentimiento que impregna hoy nuestro lenguaje: la conciencia de que ¡una vez más! todo puede decirse en poesía. ¿Qué es un antipoema?

El antipoema no es, por supuesto, otra cosa que un poema... El propio Parra dice de él que *'a la postre, no es otra cosa que el poema tradicional enriquecido con la savia surrealista -surrea-*

*lismo criollo o como queráis llamarlo'*, añadiendo, sí, que *'debe aún ser resuelto desde el punto de vista psicológico y social del país y del continente al que pertenecemos, para que pueda ser considerado como un verdadero ideal poético'*. Se trataría, pues, de purificar el surrealismo europeo de su artificio, de su oscuridad inútil, de su decadente desarraigo de la vida, mediante una resolución local -y sólo por eso mismo universal- ligada a un lenguaje cotidiano y a una experiencia real del hombre en situación. Esta experiencia y este lenguaje concretos piden, por otra parte, una abierta descomposición del hablante poético en mil personas vulgares de cada día, frente a la rigurosa primera persona personal de los poemas *"creacionistas, versolibristas, herméticos, oníricos, sacerdotales"*.

*La poesía de Nicanor Parra.* Estudio preliminar de José Miguel Ibáñez-Langlois. Ed. Seix Barral, Barcelona, 1972.

## AUTOR

### BIOGRAFIA

Chileno (1914). Profesor de Mecánica Racional. Realizó estudios en EE.UU. e Inglaterra. Premio Municipal de Poesía en 1938. Miembro de la Academia Chilena de la Lengua. Ha postulado el "antipoema". En su obra confluyen diversas corrientes surgidas a partir del movimiento vanguardista de principios de siglo. Ha alcanzado hondo prestigio entre la juventud y su obra es estudiada con detenimiento y seriedad por la crítica.

### BIBLIOGRAFIA

*Cancionero sin nombre*, 1937. *Poemas y antipoemas*, 1954. *La cueca larga*, 1958. *Versos de salón*, 1962. *Canciones rusas*, 1967. *La camisa de fuerza*, 1968. *Obra gruesa*, 1969. *Antipoemas*, 1972. *Sermones y prédicas del Cristo de Elqui*, 1977. *Nuevos sermones y prédicas del Cristo de Elqui*. 1979.

## DIOS VA EN LOS DIAS

José Ramón Medina

**E**n los días, en el paso de los días, descubres  
el perfil de la arcilla, el rastro  
fino y violento de la lluvia, casi  
el galope tierno de un caballo ciego.

¿Dios va en los días, ordena  
la luz, la sombra, el gesto  
manso del atardecer, los límites  
misteriosos de esa agua  
piadosa y blanca, como un gran sudario,  
hacia los hombres con su peso tibio?

¿Dios, en la orilla, alza su mano  
piadosa y blanca, como un gran sudario,  
y marca en los días su huella persistente  
para el oficio de vivir a ciegas, dando  
al viento los ecos de la muerte?

En los días, en el paso de los días, aciertas  
el roce frágil, la sustancia eterna  
que golpea la roca de tu corazón, el soplo  
vivificante y trémulo que salvas.

De la caverna oscura, un rayo brota,  
una flor delicada, un tránsito inminente;  
y como de un manantial, comienzan a encenderse  
praderas, montes, valles y ciudades;  
y un coro interminable canta en medio  
de unas ruinas antiguas, alza el fuego  
de una hoguera robusta y necesaria.

## APROXIMACION AL POEMA

### DIOS VA EN LOS DIAS

*Te ofrecemos el poema Dios va en los días para que lo analices e interpretes. Además, te proporcionamos varios temas para que realices un trabajo de investigación.*

1. La temática en la obra poética de J. R. M.
2. El tema de la familia en la poesía de J. R. M.
3. El tema en la infancia en J. R. M.
4. La estilística en la poesía de J. R. M.
5. J. R. M. y la poesía venezolana contemporánea.

## VALORIZACION

MEDINA, José Ramón

Valorización de  
Enrique Anderson Imbert

“Es poeta sereno, hondo, claro, familiar, a veces enternecido por los dulces recuerdos de la infancia, a veces prevenido contra las condiciones presentes de la vida; fue dueño cabal de su expresión en *Texto sobre el tiempo* (1953), y *Las colinas y el viento* (1959).

*Historia de la literatura hispanoamericana.* Enrique Anderson Imbert. Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1954, pág. 330.

## AUTOR

## BIOGRAFIA

Venezolano, de San Francisco de Maicara (1921). Poeta, ensayista, crítico, biógrafo y articulista. Abogado de profesión.



Fue miembro del grupo "Contrapunto". Ha logrado diversos premios literarios. Entre los cuales mencionamos: Premio Internacional de la Latinidad "Simón Bolívar", en Siena, Italia (1957); Premio Nacional de Literatura, en Venezuela (1960). También ha sido presidente de la Asociación de Escritores de Venezuela.

#### BIBLIOGRAFIA

Poesía: *A la sombra de los días. Antología poética.* Texto sobre el tiempo, 1953. *Las colinas y el viento*, 1959. *Bajo los árboles. Testigo de verano.*

Crítica: *Balance de letras. Cincuenta años de literatura venezolana. La nueva poesía venezolana. Rómulo Gallegos.* Examen de la poesía venezolana contemporánea, 1956.

#### ORACION POR MARILYN MONROE

*Ernesto Cardenal*

Señor

recibe a esta muchacha conocida en toda la tierra con el nombre de Marilyn Monroe aunque ese no era su verdadero nombre (pero Tú conoces su verdadero nombre, el de la huerfanita violada a los 9 años y la empleadita de tienda que a los 16 se había querido matar) y que ahora se presenta ante Tí sin ningún maquillaje sin su Agente de Prensa sin fotografías y sin firmar autógrafos sola como un astronauta frente a la noche espacial.

Ella soñó cuando niña que estaba desnuda en una iglesia (según cuenta el Time) ante una multitud postrada, con las cabezas en el suelo y tenía que caminar en puntillas para no pisar las cabezas. Tú conoces nuestros sueños mejor que los psiquiatras. Iglesia, casa, cueva, son la seguridad del seno materno pero también algo más que eso . . . Las cabezas son los admiradores, es claro (la masa de cabezas en la oscuridad bajo el chorro de luz). Pero el templo no son los estudios de la 20th Century-Fox. El templo -de mármol y oro- es el templo de su cuerpo en el que está el Hijo del Hombre con un látigo en la mano expulsando a los mercaderes de la 20th Century-Fox que hicieron de Tu casa de oración una cueva de ladrones.

Señor

en este mundo contaminado de pecados y radioactividad  
Tú no culparás tan sólo a una empleadita de tienda.  
Que como toda empleadita de tienda soñó ser estrella de cine.  
Y su sueño fue realidad (pero como la realidad del technicolor).  
Ella no hizo sino actuar según el script que le dimos  
-El de nuestras propias vidas- Y era un script absurdo.  
Perdónala Señor y perdónanos a nosotros  
por nuestra 20th Century  
por esa Colossal Super-Producción en la que todos hemos trabajado.

Ella tenía hambre de amor y le ofrecimos tranquilizantes.  
Para la tristeza de no ser santos  
se le recomendó el Psicoanálisis.

Recuerda Señor su creciente pavor a la cámara  
y el odio al maquillaje -insistiendo en maquillarse en cada  
escena-

y cómo se fue haciendo mayor el horror  
y mayor la impuntualidad a los estudios.

Como toda empleadita de tienda  
soñó ser estrella de cine.

Y su vida fue irreal como un sueño que un psiquiatra interpreta y archiva

Sus romances fueron un beso con los ojos cerrados  
que cuando se abren los ojos  
se descubre que fue bajo reflectores

y apagan los reflectores!  
y desmontan las dos paredes del aposento (era un set cinematográfico)  
mientras el director se aleja con su libreta  
porque la escena ya fue tomada.

O como un viaje en yate, un beso en Singapur, un baile en Río  
la recepción en la mansión del Duque y la Duquesa de Windsor  
vistos en la salita del apartamento miserable.

La película terminó sin el beso final.  
La hallaron muerta en su cama con la mano en el teléfono.  
Y los detectives no supieron a quién iba a llamar.  
Fue  
como alguien que ha marcado el número de la única voz amiga  
y oye tan sólo la voz de un disco que le dice: WRONG NUMBER  
O como alguien que herido por los gangsters  
alarga la mano a un teléfono desconectado.

Señor

quienquiera que haya sido el que ella iba a llamar  
y no llamó (y tal vez no era nadie  
o era Alguien cuyo número no está en el Directorio de Los  
Angeles)

contesta Tú el teléfono!

## APROXIMACION AL POEMA

### ORACION POR MARILYN MONROE

*Te ofrecemos el poema Oración por Marilyn Monroe para que lo analices e interpretes. Además, te proporcionamos varios temas para que realices un trabajo de investigación.*

1. *Clasificar la obra poética de Ernesto Cardenal según su temática de denuncia político-social, místico-religiosa y épico-narrativa.*
2. *Los slogans, los clichés, el lenguaje publicitario y las canciones populares en la poesía de E. C.*
3. *El lenguaje coloquial y el lenguaje vulgar en la poesía de E. C.*
4. *La construcción artesanal de los versos de E. C.*
5. *Aspectos antipoéticos de la obra de E. C.*
6. *El poderoso y el pueblo explotado en la poesía de E. C.*
7. *El tema del Amor en la poesía de E. C.*
8. *Valor profético y revolucionario de la poesía de E. C.*
9. *Los mitos, las leyendas y la historia americanos en la obra de E. C.*
10. *Influencia bíblica en la poesía de E. C.*
11. *Valorización de las culturas americanas en la poesía de E. C.*
12. *La poesía epigramática de E. C.*
13. *Pasado, presente y porvenir de América en la obra de E. C.*

## VÁLORIZACION

CARDENAL, Ernesto

Valorización de Elisa Calabrese

“La obra de Cardenal obliga a replantearnos los postulados metodológicos de la crítica literaria. Ello no es sino confir-

matorio de que nos encontramos ante la obra de un auténtico creador, que no puede ser encasillada ni encerrada en moldes. Pero esta intuición debe ser enriquecida, en el caso de quien nos ocupa, con la vivencia de su mensaje revolucionario y de su vocación contemplativa.

El mensaje del poeta trasciende, sin duda, tanto su experiencia particular como su contexto epocal, aunque no por ello renuncie a insertarse vitalmente en lo histórico. Ante una obra de estas características no podremos más que intentar una aproximación que, aunque igualmente comprometida, no renuncie a la profundidad crítica y al rigor metodológico. Jakobson ha definido la función poética del lenguaje como aquella que, entre todos los elementos presentes en el acto comunicativo, se centra preferencialmente en el mensaje. Podemos decir que el poeta lucha permanentemente entre el código –sistema de normas y pautas ya establecido– y el mensaje, lo particular, expresivo, creador. Cardenal se inclina hacia una poesía que, bajo la apariencia de una directa comunicación, tiende fuertemente hacia el puro mensaje, pero no en cuanto éste se cierre sobre sí mismo y resulte hermético u obscuro, sino por el contrario, ofreciendo un grado de máxima apertura mediante una técnica que la acerque a la concreta y directa expresión. Comunicación de una cualidad tal, que conmueva y movilice al lector hasta lograr transformar su cosmovisión y el sentido de sus valores. He aquí el auténtico sentido revolucionario de su obra, que por ello puede ser perdurable más allá de la circunstancia concreta que denuncia . . . ‘Pero un día/ se olvidará el nombre del dictador/ contra el que fueron escritos/ y seguirán siendo leídos’. (sus versos) Tendríamos que considerar, entonces, cómo se subordinan a la función poética otras funciones del lenguaje en el acto comunicativo, especialmente la referencial y la apelativa.

Ello nos explicará, por una parte, los recursos lingüísticos de su poesía y, por otra, sus propias declaraciones cuando afirma que no hay distancia entre la poesía y la prosa . . . También ha afirmado Cardenal que la esencia de la poesía debe buscarse en la imagen concreta, de valor plástico, que transmita en lo posible la cualidad objetiva, exterior y concreta de las cosas mismas. Sin duda esto implica un alejamiento decidido de lo que tradicionalmente se considera imagen o metáfora y nos instala en la palabra reveladora, en el signo que en vez de encubrir y ocultar la realidad, la re-descubre y la des-vele. Por



lo tanto, el creador elige un camino de despojamiento que bien puede fusionarse con una vida que aspira a lo mismo: contemplación y búsqueda de la esencialidad”.

*Ernesto Cardenal, poeta de la liberación latinoamericana. Varios autores. Ed. Fernando García Cambeiro, Buenos Aires, 1975, pág. 9 ss.*

## AUTOR

### BIOGRAFIA

Nació en Granada, Nicaragua (1925). Estudió Filosofía y Letras. Se doctoró en la Universidad de Columbia. Se hizo sacerdote y vivió en la isla de Solentiname. Fue perseguido por la dictadura somocista a la que combatió convertido en guerrillero. Fue apresado y desterrado, pero siguió luchando contra el régimen hasta su derrocamiento definitivo por el movimiento sandinista de liberación. Recibió el Premio Rubén Darío en 1965, también recibió el Premio de la Paz de los Libreros Alemanes. Su poesía fue influida por Ezra Pound. Escribió un libro de Salmos a la manera de los salmos bíblicos.

### BIBLIOGRAFIA

Poesía: *La ciudad deshabitada* (1946). *Hora 0*, 1960. *Epigramas. Gethsemaní Ky*, 1961. *Salmos*, 1964. *Oración por Marilyn Monroe y otros poemas*, 1965. *El estrecho dudoso*, 1966. *Vida en el amor*, 1970. *Homenaje a los indios americanos*, 1971. *Canto nacional*, 1973. Testimonio: *Vida en el amor*, 1970. *En Cuba*, 1971. *Cristianismo y revolución*, 1974. *La santidad en la revolución*, 1976. *El Evangelio en Solentiname*, 1977.

## CAMINOS

*Elvio Romero*

*Hay caminos que suben  
o que bajan, según disponga el viento,  
según el caminante mire el bosque o la sierra,  
según el tiempo cambie los ojos del viajero.*

*Hay caminos que cambian  
de colores, se asombran o enrojecen,  
se les cubra el ala del verano,  
según la luna embruje sus vertientes.*

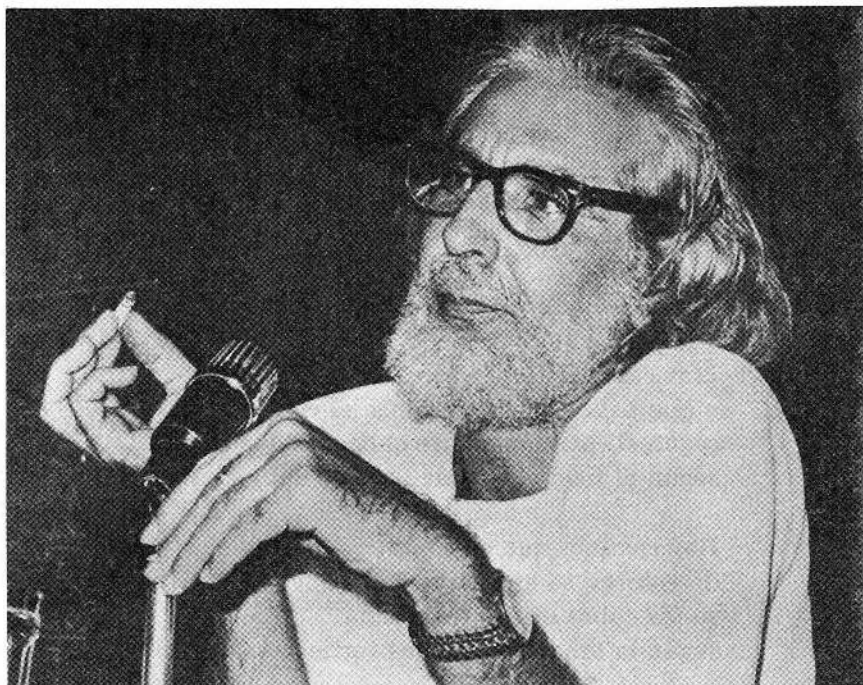
*Hay caminos que beben  
agua o noche, según hablen los meses,  
según crezcan los hondos tajamares,  
según muevan las sombras el poniente.*

*Hay caminos que siguen  
o detienen, según las hondonadas,  
según me traiga a tí, según me lleve,  
según nos aproxime a otras comarcas.*

*Hay caminos que llevan  
o que traen, según las tierras andan,  
según se vaya al Sur, según al Norte,  
según crucen colinas o bajadas.*

*Hay caminos que dicen  
“mañana”, “ayer”, “entonces”, “antes”,  
como heridos de sombra en tiempos grises.*

*Según se vaya andando por las tardes . . .*



ERNESTO CARDENAL



OCTAVIO PAZ

## APROXIMACION AL POEMA

### CAMINOS

*Te ofrecemos el poema Caminos para que lo analices e interpretes. Además, te proporcionamos varios temas para que realices un trabajo de investigación.*

1. La temática en la poesía de E. R.
2. La poesía social y revolucionaria de E. R.
3. El paisaje y la tierra paraguayos en la poesía de E. R.

## VALORIZACION

ROMERO, Elvio

Valorización de Editorial Losada

Acaso sea el tono viril, pujante y fresco, lo que caracteriza su obra –“llena de fuerza y follaje”, al decir de Neruda–. Nacido en Yegros, en 1926, supo reflejar, con notable variedad estilística, los padecimientos de su país. Fiel a los hechos de su tiempo, su poesía abarca una ancha problemática que va de la vicisitud del hombre contemporáneo al más intransferible lirismo, de sus luchas y sus anhelos íntimos.

“Pocas veces –escribió Gabriela Mistral–, he sentido la tierra como acostada sobre un libro”. Y Miguel Angel Asturias: “Poesía invadida llamo yo a esta poesía, poesía invadida por la vida, por el juego y el fuego de la vida”.

*Antología poética de Elvio Romero. Ed. Losada, Buenos Aires, 1965, contratapa.*

## AUTOR

### BIOGRAFIA

Paraguay (1926). Formó parte del grupo del 40 junto a Roa Bastos, Campos Cervera y Josefina Plá. Su poesía es social.

Tuvo que salir al exilio en 1947. Radicó en Argentina durante algún tiempo. Viajero permanente. Visitó países de cuatro continentes y dictó conferencias en los centros más notables de varios de ellos.

#### BIBLIOGRAFIA

*Días roturados*, 1948. *Resoles áridos*, 1950. *Despiertan las fogatas*, 1935. *El sol bajo las raíces*, 1955. *De cara al corazón*, 1961.

#### ACTIVIDADES

- A. Ilustrar con dibujos o con fotografías algunos poemas.
- B. Aprender de memoria algunos poemas
- C. Hacer un collage que exprese visualmente el contenido de algún poema
- D. Realizar una mesa redonda sobre el tema "La poesía latinoamericana contemporánea"
- E. Hacer un álbum de poemas latinoamericanos.
- F. Invitar a algún escritor de la localidad para que dé una charla sobre la poesía boliviana y latinoamericana contemporáneas.

#### LOCALIZACION ESPACIO-TEMPORAL

#### LA POESIA HISPANOAMERICANA CONTEMPORANEA

El Modernismo, corriente literaria de perfiles nítidamente definidos, quedó atrás -no sin antes dejar una luminosa estela poética a su paso, ni dejar de proyectar tampoco el halo de su mágica visión de la realidad hacia delante- para dejar abierta la anchurosa vía por donde transita la poesía hispanoamericana contemporánea, cuya unidad, a pesar de las múltiples y proteicas formas que la constituyen, es fácilmente reconocible.

El Modernismo alcanza su apogeo en la primera década del siglo, pero incuba, al mismo tiempo, dentro de su seno, una reacción difícil de precisar en principio, pero que en los hechos está representada por el contenido del poema "Tuércele el cuello al cisne", escrito por Enrique Gonzáles Martínez en 1910, en el cual su autor induce al lector, que puede ser otro poeta, a abandonar para siempre el falso y vacío lenguaje ornamental en el que había caído el "modernismo" de los continuadores e imitadores de Rubén Darío, por una búsqueda consciente "de la vida profunda" que discurre en el "alma de las cosas". Gonzáles Martínez adopta el emblema del búho, el cual "no tiene la gracia del cisne, mas su incógnita pupila que se clava en la sombra, interpreta el misterioso libro del silencio nocturno".

El postmodernismo abarca, pues, una década, aunque sea posible encontrar, más allá del 20, poemas inspirados en la reacción contra la tendencia esteticista y parnasiana del Modernismo. Esta reacción dará lugar a una lírica sencilla, intimista, hasta prosaica, a veces neoclásica, a veces neorromántica, pero ajena aún en todo -en lo formal y en lo conceptual- a los nuevos derroteros que tomará el arte con el advenimiento de la corriente vanguardista.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Cfr. Volumen II, pág. 242 - 250, donde se examinan los movimientos europeos de vanguardia.



En la década del 20 al 30 -con algunos pocos antecedentes fechados en la década anterior- aparecen las primeras expresiones que dan testimonio de una nueva actitud. Sin duda, la profunda batahola que produjeron los movimientos de avanzada de la vieja Europa de principios de siglo dejó escuchar sus ecos en la joven América. Entonces se produce una suerte de ruptura con los viejos cánones. Ni en el plano del contenido ni en el de la expresión se sigue más la vieja estética. Los motivos que proporciona la vida moderna, con su cúmulo de tensiones y progresos tecnológicos, se instalan dentro de la temática vanguardista. La expresión se hace audaz y adopta o el lenguaje prosaico, el de la conversión banal y callejera, o emplea la metáfora alquitarada, polivalente, irracional y desrealizadora.

El vanguardismo se explayó a sus anchas a lo largo de una década. Pero esa algarabía iconoclasta, ese afán lúdico, esa rebeldía juvenil en busca de horizontes más amplios, de mayor libertad -que no tardó en caer en libertinaje artístico- llegaron a cansar a la propia comparsa de entusiastas propugnadores.

La nueva sensibilidad cuaja en la década del 30. El post-vanguardismo trae consigo una actitud más seria y responsable ante la vida y ante el arte.

En lo formal, se retoman algunos moldes estróficos ya clásicos y se los hace alternar con el verso libre. Se recobra, en parte, el ritmo musical. Se persigue -en muchos casos- una poesía pura de escorias y ripios formales y conceptuales, por una vertiente; o se sigue la vena profunda del superrealismo que abre un nuevo espectro de posibilidades expresivas, por otra. "La poesía pura significaba -dice J. O. Jiménez en el Prólogo de su *Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea*- una tensión intelectual casi sobrehumana, condenada por ello mismo al enrarecimiento y a la extenuación; y, en términos generales, se debilita notoriamente antes de que el período concluya. El superrealismo, en cambio, por encarnar en el lenguaje una de las ambiciones mayores del hombre contemporáneo, su libertad total, tuvo, para bien y para mal, un arraigo fecundo en la expresión americana; y a su través se realiza el enlace íntimo de esta poesía de entreguerras con la que habría de advenir poco tiempo después".

Claro está que al lado de estas dos corrientes de poesía contemporánea discurrieron otras tendencias no menos importantes. Para simplificar, mencionemos solamente aquella que

postula un neorromanticismo de nuevo cuño, como el que encarna el Neruda de *20 poemas de amor y una canción desesperada*; o la búsqueda del ser metafísico, representada por Borges y Gorostiza; o la tendencia social y política que propugnan el propio Neruda, Vallejo y Nicolás Guillén.

A partir de los primeros años de la década del 40, es posible hablar de una poesía postvanguardista. Esta etapa resulta ser la zona de conformación de una poesía más sedimentada, en la cual a causa de la vital y misteriosa influencia que ejerció el superrealismo se continúa una poesía que llega a destilar un doble producto de espesa y sutil esencia: una poesía trascendente tocada de profundo hermetismo, y una poesía existencial de vital y honda humanidad.

Sin embargo, la última palabra sobre la poesía hispanoamericana de las últimas décadas dista mucho aún de ser definitiva. Junto a expresiones de la más diáfana autenticidad, se alinean también, desgraciadamente, posturas falsas. Detrás de ellas se esconde la escoria inevitable que acompaña al metal de fina ley.

# VOCABULARIO



En la tercera unidad veremos ejemplos de vocabulario técnico correspondiente a las ciencias humanísticas:

|                                             |                                                                                                 |
|---------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>Filosofía:</b>                           | amante de la sabiduría.                                                                         |
| Filos (gr): (II - 5)                        |                                                                                                 |
| Sofía (gr): sabiduría.                      |                                                                                                 |
| <b>Poesía:</b>                              | obra de belleza elaborada en material lingüístico.                                              |
| Poiésis (gr): creación.                     |                                                                                                 |
| <b>Histórico:</b>                           | lo que es relativo a la historia.                                                               |
| Historia (gr): investigación, conocimiento. |                                                                                                 |
| <b>Literatura:</b>                          | ciencia que se ocupa del estudio sistemático de las bellas letras.                              |
| Littera (lt): letra.                        |                                                                                                 |
| <b>Tragedia:</b>                            | poema dramático que representa una acción importante capaz de suscitar el temor o la compasión. |
| Trágos (gr): macho cabrío                   |                                                                                                 |
| Odé: canto.                                 |                                                                                                 |

|                                                                                                                                                                                                                                                                                   |                                                                                                                   |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>Estética:</b>                                                                                                                                                                                                                                                                  | Ciencia que se ocupa del estudio de la belleza.                                                                   |
| Aisthesis (gr): sensación, percepción                                                                                                                                                                                                                                             |                                                                                                                   |
| - ica (II - 2).                                                                                                                                                                                                                                                                   |                                                                                                                   |
| <b>Axiología:</b>                                                                                                                                                                                                                                                                 | disciplina filosófica que estudia los valores.                                                                    |
| Axía (gr): valor, estimación                                                                                                                                                                                                                                                      |                                                                                                                   |
| Logos (II - 1)                                                                                                                                                                                                                                                                    |                                                                                                                   |
| <b>Novela:</b>                                                                                                                                                                                                                                                                    | obra literaria que narra una acción fingida.                                                                      |
| Novella (lt): cosas nuevas.                                                                                                                                                                                                                                                       |                                                                                                                   |
| <b>Retórica:</b>                                                                                                                                                                                                                                                                  | técnicas para embellecer la expresión lingüística.                                                                |
| Retoriqué (gr): oratoria.                                                                                                                                                                                                                                                         |                                                                                                                   |
| <b>Sintaxis:</b>                                                                                                                                                                                                                                                                  | parte de la gramática que se ocupa del estudio de las relaciones y funciones de los componentes de las oraciones. |
| Syn (gr): con                                                                                                                                                                                                                                                                     |                                                                                                                   |
| Taxis (gr): orden.                                                                                                                                                                                                                                                                |                                                                                                                   |
| <b>Paleografía:</b>                                                                                                                                                                                                                                                               | técnicas para descifrar escrituras antiguas.                                                                      |
| Palaios (gr): antiguo.                                                                                                                                                                                                                                                            |                                                                                                                   |
| Grafía (gr): (II - 1)                                                                                                                                                                                                                                                             |                                                                                                                   |
| <b>Semántica:</b>                                                                                                                                                                                                                                                                 | Disciplina lingüística que se ocupa del estudio de la significación de las palabras.                              |
| Semaino (gr): señalar                                                                                                                                                                                                                                                             |                                                                                                                   |
| - ica (II - 2)                                                                                                                                                                                                                                                                    |                                                                                                                   |
| <i>Lenguaje vulgar, científico y literario:</i> Entendemos por lenguaje <i>vulgar</i> el que es gramaticalmente correcto y cuyo objetivo no va más allá de la comunicación corriente dentro de las múltiples situaciones que plantea el quehacer de los miembros de una sociedad. |                                                                                                                   |
| Pertenece al <i>lenguaje vulgar</i> expresiones como las siguientes:                                                                                                                                                                                                              |                                                                                                                   |
| La novela don Quijote ha sido traducida a las principales lenguas modernas.                                                                                                                                                                                                       |                                                                                                                   |

Los avances científicos han hecho ya una realidad los viajes intercontinentales.

Unas buenas vacaciones son muy convenientes para reanudar con empeño las labores académicas.

Lenguaje *científico* es el que se usa con características particulares de precisión y exactitud en el estudio sistemático de las diferentes áreas del saber humano. La principal base del lenguaje científico está en el vocabulario, campo en el cual tienen marcada importancia las etimologías.

Pertenecen al lenguaje científico las siguientes expresiones:

El hexágono es un polígono de seis lados.

El catión es un ion que va al cátodo en la corriente electrónica.

La diacitemia es la presencia en la sangre de ácido diacético, el cual se acompaña generalmente de ácido beta oxibutírico.

Entendemos por lenguaje literario el uso peculiar o estilístico que un poeta hace del idioma, con el propósito de creación estética.

Pertenecen al lenguaje literario las siguientes expresiones:

Mirar el río hecho de tiempo y agua  
Y recordar que el tiempo es otro río,  
Saber que nos perdemos como el río  
Y que los rostros pasan como el agua.

(Jorge Luis Borges)

Sucede que me canso de ser hombre.  
Sucede que entro en las sastrerías y en los cines  
marchito, impenetrable, como un cisne de fieltro  
navegando en un agua de origen y ceniza.

(Pablo Neruda)

Ver fichas de trabajo V - 7 a V - 9

## INFORMACION GRAMATICAL



En esta unidad vamos a continuar nuestro trabajo con las estructuras de expansión con función adjetival. Esta vez, sin embargo, practicaremos el reconocimiento y empleo de las estructuras de *subordinación* y *coordinación* como modificadores adjetivales. La relación de modificación, entonces, girará en torno a un *nombre* o *sustantivo*.

### ESTRUCTURA DE SUBORDINACION

A. Las construcciones que tomaremos en cuenta como estructuras de subordinación son las llamadas *oraciones subordinadas* o *suboraciones*. Veamos, por lo tanto, el empleo de las subordinaciones como modificadores de *nombres*.

Consideremos en primera instancia el siguiente ejemplo:

1. El estudiante obtuvo la beca.

Usemos una suboración para expandir el sujeto de la oración propuesta:

2. El estudiante *que representó a nuestro colegio* obtuvo la beca.

Observa que la estructura de expansión insertada es una suboración que modifica al nombre *estudiante*. Esta relación de modificación, la representamos de la siguiente manera:

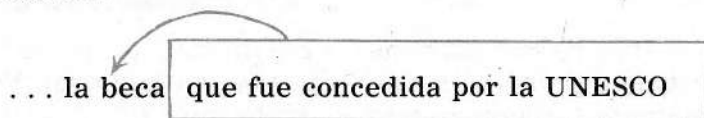


El estudiante que representó a nuestro Colegio obtuvo la beca

Podemos alternativamente modificar otra parte de la oración (1) empleando una vez más una suboración como estructura de expansión. Así tenemos:

3. El estudiante obtuvo la beca *que fue concedida por la UNESCO.*

Si comparamos la primera oración con las oraciones (2) y (3), podemos comprobar que estas últimas han ganado en claridad y precisión al ser expandidas mediante el empleo de suboraciones. En el caso de la oración (3), la estructura de expansión modifica al nombre *beca*. Mostremos gráficamente esta modificación:



A continuación usando en forma conjunta las dos suboraciones para expandir la oración propuesta en principio, obtenemos la siguiente oración:

4. El estudiante *que representó a nuestro Colegio* obtuvo la beca *que fue concedida por la UNESCO.*

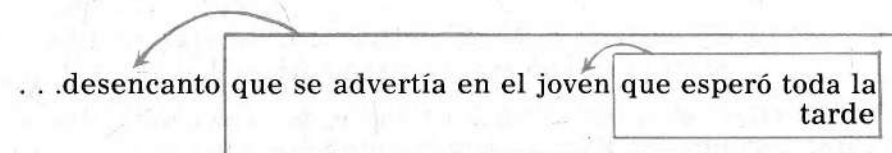
Observa que esta oración aventaja a las anteriores pues nos proporciona más detalles de una sola vez. Entendemos, entonces, que la expansión mediante suboraciones nos permite dar una mayor fuerza comunicativa a nuestras expresiones. Por consiguiente, un buen manejo de estas estructuras de expansión nos será muy útil en nuestro lenguaje tanto oral como escrito.

B. Un buen conocimiento de estas estructuras subordinadas también supondrá un dominio aceptable en el reconocimiento y empleo de las suboraciones en múltiple dependencia. Nos referimos a los casos donde se dan suboraciones como estructuras de expansión con función modificadora

dentro de otras suboraciones. Consideremos el siguiente ejemplo:

5. No quiso entender el desencanto *que se advertía en el joven que esperó toda la tarde.*

En este caso, la subordinación *que esperó toda la tarde* modifica al nombre *joven*; es decir, forma parte de la subordinación anterior. A su vez, esta suboración modifica al nombre *desencanto*. Se puede mostrar gráficamente esta doble relación de modificación, que implica una suboración dentro de otra, de la siguiente manera:



C. Estas oraciones subordinadas también se encuentran en estructuras con diversas funciones. Veamos algunos ejemplos:

Como expansión del sujeto:

6. Su sonrisa *que no correspondía a la expresión de su mirada* era muy extraña.

Como expansión del Complemento Directo:

7. Se quedaba mirando las fotos *que le recordaban el pasado de nuestra casa.*

Como expansión del Complemento Indirecto:

8. No le dieron ninguna explicación al portero *que no sabía nada acerca del asunto.*

Como expansión de un Complemento Circunstancial:

9. Tenía algunas aspirinas en el botiquín *que le habían regalado.*

D. Con frecuencia estas suboraciones concurren con otras estructuras de expansión como los sintagmas preposicionales o los sintagmas verbales impersonales que vimos en la Unidad

II. Mencionemos algunos casos de combinación de sintagma preposicional y suboración:

10. El plan *de cuatro puntos que fue largamente discutido* no tuvo aceptación final.

Combinación de sintagma verbal impersonal y suboración:

11. La sopa *elaborada a base de quinua que estaba muy picante* resultó incombible.

Combinación de sintagma preposicional, sintagma verbal impersonal y suboración:

12. El vestido *de fiesta confeccionado por Dior que causó tanto revuelo* no era un diseño original.

Muchas veces estas tres estructuras de expansión pueden darse también en diferentes partes de la oración:

13. La secretaria *de la oficina* nos trajo la petición *presentada por los trabajadores de la empresa que estaba en serias dificultades*.

En este ejemplo tenemos tres diferentes estructuras de expansión en función de modificadores adjetivales. Primero está el sintagma preposicional que modifica al nombre *secretaria*. Luego, el sintagma verbal impersonal que a su vez modifica al nombre *petición*. Por último, la suboración que modifica al nombre *empresa*.

## ESTRUCTURAS DE COORDINACION

A. En esta sección tomaremos en cuenta otro tipo de estructuras de expansión. Nos referimos a la *coordinación*. Como ya vimos en la Unidad I, hay diversos tipos de coordinación; sin embargo, lo que nos interesa ahora es familiarizarnos con el uso de las estructuras de coordinación como modificadores de tipo adjetival. Veamos, entonces, cómo funciona este tipo de expansión a través del siguiente ejemplo:

14. Era una gran concentración.

Podemos expandir esta oración por medio de una coordinación:

15. Era una gran concentración *de hombres y de mujeres jóvenes*.

En este caso tenemos una coordinación de sintagmas preposicionales que como unidad funciona modificando al nombre *concentración*. El uso de esta coordinación nos ayuda a precisar mejor la oración (14). Representemos gráficamente esta relación de modificación:

Era una gran concentración de hombres y de mujeres jóvenes.

Consideremos otro caso:

16. Encontramos a mamá.

Como estructura de expansión usemos esta vez una coordinación de sintagmas verbales impersonales:

17. Encontramos a mamá *estirada en el asiento y dándose palmaditas en el brazo*.

Comparemos (16) y (17) para comprobar que el empleo de la coordinación como estructura de expansión con función adjetival también nos ayuda a enriquecer el poder comunicativo de la oración. En este sentido, la oración (17) nos permite precisar más nuestra comunicación. Una vez más representemos gráficamente la modificación adjetival:

... a mamá estirada en el asiento y dándose palmaditas en el brazo

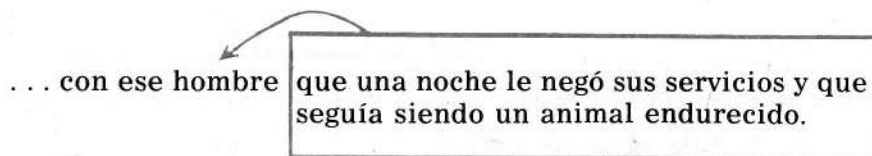
Veamos un tercer caso:

18. Me conmovía imaginar a Meme con ese hombre.

En este caso vamos a emplear una coordinación de suboraciones como estructura de expansión para modificar el nombre *hombre*; de esta manera, obtendremos:

19. Me conmovía imaginar a Meme con ese hombre *que una noche le negó sus servicios y que seguía siendo un animal enfurecido*.

La oración (19) gana en precisión con el uso de la coordinación de suboraciones con función adjetival. Podemos comprobar que las dos suboraciones: *que una noche le negó sus servicios* y *que seguía siendo un animal enfurecido* se refieren al nombre *hombre* modificándolo. Mostremos gráficamente esta relación de modificación:



B. Las coordinaciones como estructuras de expansión también se dan en combinaciones múltiples con sintagmas preposicionales, sintagmas verbales impersonales y suboraciones empleados a su vez como modificadores de tipo adjetival. Veamos algunos ejemplos:

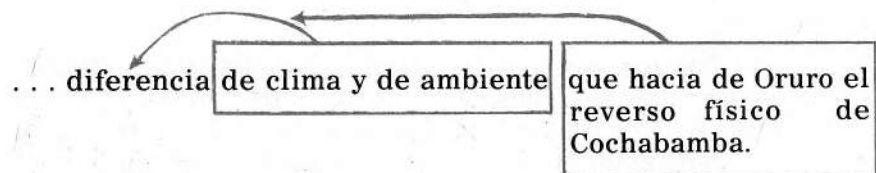
20. Tenía varios pacientes, *hombres y mujeres, que se acordaban de él y que le pedían consejo*.

— Esta oración nos muestra dos estructuras de coordinación que de manera independiente modifican al nombre *pacientes*. Veamos otro caso:

21. Era la diferencia *de clima y de ambiente, que hacía de Oruro el reverso físico de Cochabamba*.

En este ejemplo tenemos una combinación de coordinación de sintagmas preposicionales y una suboración. En primer lugar, tenemos que la coordinación *de clima y de ambiente* modifica al nombre *diferencia*; luego vemos que la suboración *que hacía de Oruro el reverso físico de Cochabamba* modifica al

nombre *diferencia* más su primera estructura de expansión: la coordinación *de clima y de ambiente*. Podemos representar gráficamente esta doble modificación de la siguiente manera:



C. Las estructuras de coordinación son usadas con frecuencia con diferentes funciones en la oración; sin embargo, las coordinaciones también pueden emplearse como expansión de otras estructuras con diferentes funciones. Veamos algunos ejemplos de ambos casos:

Como sujeto:

22. *El erial infinito, la altipampa vacía y las esfinges de los cerros* guardan la clara soledad del reino de la bruja

Como expansión del sujeto:

23. El círculo *de piedras y de adobes* parecía estar bien hecho.

Como complemento directo:

24. Trajeron *varios libros y algunos diccionarios de inglés*

Como expansión del complemento directo:

25. Nos presentaron un proyecto *con insuficiente justificación y sin ningún financiamiento*.

Como complemento circunstancial:

26. *De arriba abajo y de abajo arriba* se hallaron las miradas.

Como expansión del complemento circunstancial:

27. Lo dejaron en un cuartito *sin luz y con poca ventilación*



A continuación te proponemos varias oraciones que contienen tanto coordinaciones como suboraciones en función de modificadores de tipo adjetival. Examina estas estructuras de expansión y luego revisa tu trabajo con la ayuda de tu profesor(a).

28. Por los caminos del atardecer que salían de la ciudad entre nubes de polvo azulado, hombres y mujeres a caballo, en burro y en mula, desfilaban poblando el campo como papeles de fiesta.

A. Céspedes, *El metal del diablo*.

29. Cuando montaron y siguieron el camino, arreando, otra mula que llevaba la pequeña petaca que perteneció al Tata Morató, invadido por súbita ternura mezclada de remordimiento, don Nicasio volvió el rostro a Zenón y le dijo: No me has de decir "Don Nicasio".

A. Céspedes, *El metal del diablo*.

30. Y supo cosas lúgubres, tan hondas y letales, / que nunca humana lira jamás esclareció. /

Porfirio Barba Jacob, *Futuro*.

31. También es como el río interminable / Que pasa y queda y es cristal de un mismo / Heráclito inconstante, que es el mismo / Y es otro, como el río interminable.

Jorge Luis Borges, *Arte poética*.

32. Uno, torcido, tiende / su brazo inmenso y de follaje trémulo / hacia otro, y sus heridas / como dos ojos son, llenos de ruego.

Gabriela Mistral, *Tres árboles*.

33. Ahí tienes, amigo, hecho porción quieta de polvo liviano, / a aquel pino inmenso que nos dio su sombra, / fresca y movediza durante el verano.

Juana de Ibarbourou, *Cenizas*.

34. El otoño arrolla estas hojas movedizas, / y miro la lejana tarde, / el sol en su ahogado y fuerte fuego profundo, / en el ávido y deshecho horizonte limpio y entrañable.

Ricardo Molinari, *Elegía*.

35. Ver en el día o en el año un símbolo / De los días del hombre y de sus años, / Convertir el ultraje de los años / En una música, un rumor y un símbolo.

Jorge Luis Borges, *Arte poética*.

36. En los días, en el paso de los días, aciertas / el roce frágil, la sustancia eterna / que golpea la roca de tu corazón, el soplo / vivificante y trémulo que salvas.

José Ramón Medina, *Dios va en los días*.

Ver fichas de G-16, G-17, G-18 y G-19

## APLICACION ESTILISTICA

### SUBSTITUCIONES DE ESTRUCTURAS DE EXPANSION

Con frecuencia algunas estructuras de expansión pueden ser substituidas por otras estructuras diferentes que tienen la misma función adjetival y esencialmente el mismo significado.

Es muy importante para la experiencia tanto oral como escrita lograr cierta familiaridad con estas substituciones. Muchas veces el tipo de expansión que se emplea tiene directa influencia en la claridad y la precisión del mensaje que deseamos comunicar.

Cuando es necesario ser conciso bastará un adjetivo o un sintagma preposicional. En cambio cuando se quiere insistir o relieves algún detalle, la expansión se la podrá hacer mediante un sintagma verbal, una suboración o una coordinación. Las

coordinaciones generalmente implican cierto grado de énfasis sobre la estructura de modificación.

A. Un primer caso de substitución, tal vez el más común, es el que toma en cuenta los adjetivos y las suboraciones. Consideremos el siguiente par de ejemplos:

37. Es un hombre *sufrido*

38. Es un hombre *que sufre con resignación*.

Vemos que tanto (37) como (38) dicen básicamente lo mismo a pesar de que las estructuras de expansión son diferentes en (37) usamos el adjetivo *sufrido* mientras que en (38) empleamos la suboración *que sufre con resignación*. Sin embargo, aunque ambas oraciones contengan esencialmente el mismo mensaje, no podemos dejar de percibir cierta diferencia en la manera de expresar este mensaje. La diferencia radica justamente en la estructura de expansión empleada. En (37) la presencia del adjetivo nos permite ser breves y precisos; en (38), en cambio, la suboración nos da la posibilidad de aclarar un poco más la idea sin perder la precisión. En todo caso, salvo esta diferencia sutil, es posible substituir una estructura de expansión por otra de igual significado sin alterar el sentido básico de la oración.

Veamos otros casos donde se plantea la misma posibilidad de substitución; es decir, suboración en lugar de adjetivo o viceversa

39. El portero es una persona *confiable*.

40. El portero es una persona *que inspira confianza*.

41. Bajo condiciones *insalubres*, no cejará la enfermedad.

42. Bajo condiciones *que no son buenas para la salud*, cejará la enfermedad.

43. El hombre *soberbio* es generalmente rechazado por la sociedad.

44. El hombre *que se deja llevar por la soberbia* es generalmente rechazado por la sociedad.

B. Como segundo caso de substituciones podemos considerar aquel que involucra como estructuras de expansión los

sintagmas preposicionales y las suboraciones. Consideremos en principio una oración que contiene un sintagma preposicional como estructura de expansión:

45. La muchacha *de ojos azules* es alumna del Primer Curso A.

Reemplacemos a continuación el sintagma preposicional:

46. La muchacha *que tiene ojos azules* es alumna del Primer Curso A.

Podemos comprobar una vez más que (45) y (46) tienen esencialmente el mismo significado a pesar de la substitución en las estructuras de expansión. Vemos asimismo que esta substitución, aunque no modifica el sentido de la oración, nos permite expresar un diferente grado de énfasis a través de las estructuras de expansión. En este último caso, el uso del sintagma preposicional nos ayuda a ser un poco más breves sin sacrificar la claridad ni el significado que se desea comunicar.

Veamos otros ejemplos que plantean la misma posibilidad de substitución: sintagma preposicional en lugar de suboración o viceversa.

47. Juan es un mecánico *de mucha experiencia*.

48. Juan es un mecánico *que tiene mucha experiencia*.

49. Era el único sobre *sin sello postal*.

50. Era el único sobre *que no llevaba sello postal*.

C. Entre otros casos de substitución, tal vez menos frecuentes, tenemos el que se da entre los adjetivos y los sintagmas verbales impersonales.

Consideremos inicialmente un ejemplo con un adjetivo como expansión:

51. Una reja *dorada* impedía el ingreso a la mansión.

En lugar del adjetivo *dorada* podemos usar un sintagma verbal impersonal:

52. Una reja *revestida de oro* impedía el ingreso a la mansión.

Una vez más el significado básico no varía pero sí hay una diferencia en la forma de comunicar el mensaje destacando en mayor o menor grado la expansión modificadora. El uso del adjetivo nos permite un lenguaje breve y preciso; con el sintagma verbal impersonal no hay la misma brevedad pero el lenguaje sigue siendo preciso.

D. A veces se dan posibilidades de substitución que pueden implicar a más de dos estructuras de expansión. Veamos, por ejemplo, un caso que involucra al adjetivo, al sintagma preposicional y a la suboración.

En la siguiente oración tenemos inicialmente un adjetivo como expansión:

53. La decisión *presidencial* nos sorprendió.

Se puede usar un sintagma preposicional en lugar del adjetivo

54. La decisión *del presidente* nos sorprendió

Podemos también emplear una suboración como estructura de expansión:

55. La decisión *que tomó el presidente* nos sorprendió.

Las oraciones (53), (54) y (55) de la misma manera que en los casos anteriores no difieren en cuanto al significado básico. Sin embargo, el énfasis que se pone sobre la estructura de expansión no es el mismo, hecho que se puede fácilmente comprobar comparando estas tres oraciones.

Por lo tanto, muchas veces cuando tenemos que usar estructuras de expansión podemos decidir qué tipo de estructura nos conviene emplear de acuerdo al grado de énfasis que se quiera expresar en nuestra comunicación.

Ver fichas G-20 y G-21

## ORTOGRAFIA



### ORTOGRAFIA SISTEMATICA

La mayor parte del vocabulario técnico de las lenguas modernas utiliza formantes griegos. El castellano, naturalmente, participa de esta característica. Pero ocurre que muchos términos técnicos pasan a formar parte del léxico corriente del idioma. Palabras *antibiótico*, *hidráulica*, *paralelas* y muchísimas otras que en determinado momento eran elementos de lenguaje técnico ahora pertenecen al habla usual.

Entre los vocablos que tienen su raíz en la lengua griega, trátase de términos que por ahora son técnicos o que ya han dejado de serlo, hay muchos que presentan particularidades ortográficas que conviene tenerlas en cuenta. En la presente unidad observamos los siguientes casos que determinan el uso de la "g":

TERMINO  
GRIEGO

Algos

SIGNIFICADO

dolor

EJEMPLO EN  
CASTELLANO

cefalalgia  
cardialgia



Ergon

obra

gastralgia  
neuralgia  
nostálgico

cirugía  
quirúrgico  
enérgico  
liturgia  
metalurgia  
siderúrgico

Ge

tierra

geocéntrico  
geodesia  
geometría  
geórgicas  
apogeo  
perigeo  
geófago

Ver fichas de trabajo 0 - 11 a 0 - 13

## ORTOGRAFIA ASISTEMATICA

Entre los signos de puntuación hay algunos cuyas funciones están muy claramente establecidas. Es el caso del *punto* y el de la *coma*. Otros, en cambio, como el *punto y coma* o los *dos puntos* tienen empleos cuya reglamentación no está exactamente definida. En esta unidad nos ocuparemos de los *dos puntos*.

Se usan *dos puntos*:

1. En las saluciones de las cartas:  
"Muy señor mío: . . ." "Querido amigo: . . ."
2. En la formulación de documentos:  
"Considerando, . . ."  
"Decreta: . . ."

3. Cuando se establece una proposición general de la cual se derivan consecuencias parciales:

"Nunca, en ningún caso, es permisible la mentira malévola: porque perjudica al inocente; porque puede producir un daño irreparable; porque empequeñece a su autor".

4. Cuando se citan textos ajenos:  
Como dijo Luis XIV: "El Estado soy yo".

5. Antes de las enumeraciones:

"Gabriel García Márquez ha escrito varias obras: *Cien años de soledad*, *El coronel no tiene quien le escriba*, *Crónica de una muerte anunciada*, etc."

6. Para separar una proposición de otra que se presenta como prueba de la primera:

"Había una gran confusión: todos hablaban al mismo tiempo".

Ver fichas de trabajo 0 - 14 y 0 - 15



#### CARTAS A UN JOVEN POETA<sup>(1)</sup>

Muy estimado señor:

Su carta me llegó hace unos días. Quiero agradecersele por su confianza amplia y amable. Apenas si puedo hacer más. No puedo avenirme a considerar la manera de sus versos, pues todo intento de crítica está muy lejos de mí. Nada es tan ineficaz como abordar una obra de arte con las palabras de la crítica: de ello siempre resultan equívocos más o menos felices. Las cosas no son tan comprensibles y descriptibles como generalmente se nos quiere hacer creer. La mayor parte de los acontecimientos son indecibles; se consuman en un ámbito en el que jamás ha penetrado palabra alguna, y más indecibles que todo son las obras de arte, existencias misteriosas cuya vida perdura, al contrario de la nuestra, que pasa.

Pregunta usted si sus versos son buenos. Me lo pregunta a mí. Antes se lo ha preguntado a otros. Los envía a las revistas. Los compara con otras poesías, y se inquieta cuando ciertas redacciones rechazan sus ensayos. Ahora (ya que usted me ha permitido aconsejarle), ruégole que abandone todo eso. Usted mira a lo exterior, y esto es, precisamente, lo que no debe hacer ahora.

<sup>(1)</sup> La carta que aquí se consigna es la primera del libro *Cartas a un joven poeta*. El libro contiene las cartas que el poeta Rainer María Rilke le escribió a Franz Xavier Kappus.

Nadie le puede aconsejar ni ayudar; nadie. Solamente hay un medio: vuelva usted sobre sí. Investigue la causa que le impele a escribir; examine si ella extiende sus raíces en lo más profundo de su corazón. Confíese si no le sería preciso morir en el supuesto que escribir le estuviera vedado. Esto ante todo: pregúntese en la hora más serena de su noche: "¿debo escribir?". Ahonde en sí mismo hacia una profunda respuesta; y si resulta afirmativa, si puede afrontar tan seria pregunta con un fuerte y sencillo "debo", construya entonces su vida según esta necesidad; su vida tiene que ser, hasta en su hora más indiferente e insignificante, un signo y testimonio de este impulso. Después acérquese a la naturaleza. Entonces trate de expresar como un primer hombre lo que ve y experimenta, y ama y pierde. No escriba poesías de amor; sobre todo evite las formas demasiado corrientes y socorridas: son las más difíciles, pues es necesario una fuerza grande y madura para dar algo propio donde se presentan en cantidad buenas y, en parte, brillantes tradiciones. Por eso, sálvese de los motivos generales yendo hacia aquellos que su propia vida cotidiana le ofrece; diga sus tristezas y deseos, los pensamientos que pasan y su fe en alguna forma de belleza. Diga todo eso con la más honda, serena y humilde sinceridad, y utilice para expresarse las cosas que lo circundan, las imágenes de sus ensueños y los temas de su recuerdo. Si su vida cotidiana le parece pobre, no la culpe, cúlpese usted; dígame que no es bastante poeta para suscitar sus riquezas. Para los creadores no hay pobreza ni lugar pobre, indiferente. Y aun cuando usted estuviese en una prisión cuyas paredes no dejaran llegar hasta sus sentidos ninguno de los rumores del mundo, ¿no le quedaría siempre su infancia, esa riqueza preciosa, imperial, esa arca de los recuerdos? Vuelva usted a ella su atención. Procure hacer emerger las hundidas sensaciones de aquel vasto pasado: su personalidad se afirmará, su soledad se agrandará y convertirá en un retiro crepuscular ante el cual pase, lejano, el estrépito de los otros. Y si de esta vuelta a lo interior, si de este descenso al mundo propio surgen *versos*, no pensará en preguntar a nadie si los *versos* son buenos. Tampoco tratará de que las revistas se interesen por tales trabajos, pues verá en ellos su preciada posesión natural, un trozo y una voz de su

vida. Una obra de arte es buena cuando ha sido creada necesariamente. En esta forma de originarse está comprendido su juicio: no hay ningún otro. He aquí por qué, estimado señor, no he sabido darle otro consejo que éste: volver sobre sí y sondear las profundidades de donde proviene su vida; en su fuente encontrará la respuesta a la pregunta *—si debe crear—*. Admítala como suene, sin sutilizarla. Acaso resulte que usted sea llamado a devenir artista. Entonces tome usted sobre sí esa suerte y llévela, con su pesadumbre y su grandeza, sin preguntar jamás por la recompensa que pudiera llegar de fuera. Pues el creador tiene que ser un mundo para sí, y hallar todo en sí y en la naturaleza, a la que se ha incorporado.

*Los versos no son, como creen algunos, simples sentimientos; son experiencias. Para escribir un solo verso es necesario haber visto muchas ciudades, hombres y cosas; es necesario conocer a los animales y el modo como vuelan los pájaros y saber qué movimientos hacen las flores pequeñas al abrirse por la mañana. Es necesario poder pensar en caminos de regiones desconocidas, en encuentros inesperados, en despedidas que uno veía llegar desde hace tiempo; en días de infancia que resultan todavía misteriosos; en los padres a los que se mortificaba cuando traían una alegría que no se comprendía (era una alegría hecha para otro); en enfermedades de infancia que comienzan tan extrañamente, con tan profundas y graves transformaciones; en días pasados en habitaciones tranquilas y recogidas, en mañanas al borde del mar, en el mismo mar, en mares, en noches de viaje que se agitaban muy alto y volaban con todas las estrellas. Y no es suficiente saber pensar en todo esto. Hace falta tener recuerdos de muchas noches de amor, cada una de ellas distinta de las otras. Es necesario también haber estado junto a los moribundos, es necesario haber permanecido sentado junto a los muertos, en la habitación, con las ventanas abiertas y los ruidos que irrumpen como golpes. Y tampoco basta tener recuerdos. Es necesario saber olvidarlos cuando son muchos, y hay que tener la inmensa paciencia de esperar que vuelvan. Pues los recuerdos mismos no son todavía esto. Hasta que no se convierten en nosotros, sangre, mirada, gesto, cuando ya no tienen nombre y no se les distingue de nosotros mismos, hasta entonces no puede suceder que en una hora muy rara, se eleve del centro de ellos la primera palabra de un poema.<sup>1</sup>*

(1) Trozo perteneciente al diario autobiográfico de R. M. Rilke, *Los cuadernos de Malte Laurids Bridge*.

Pero después de este descenso a su mundo y a sus soledades, tal vez usted deba renunciar a llegar a ser poeta (basta sentir —como queda dicho— que se podría vivir sin escribir, para no permitírselo en absoluto). Aún así, este recogimiento que le encarezco no habrá sido vano. En todo caso, a partir de entonces, su vida encontrará caminos propios; y que sean buenos, ricos y amplios, se lo deseo más de lo que puedo expresar.

¿Qué más le diré? Me parece haber acentuado todo según corresponde. En suma, sólo he querido aconsejarle que adelante tranquila y seriamente en su evolución; la perturbará profundamente si mira a lo exterior o si de lo exterior espera respuestas a preguntas que sólo su íntimo sentimiento, en la hora más propicia, acaso pueda responder.

Devuelvo a usted los versos que amablemente me confió. Y una vez más le doy las gracias por la cordialidad y la magnitud de su confianza, de la que he tratado de hacerme un poco más digno de lo que en realidad soy —por mi condición de extraño a usted— mediante esta sincera respuesta, dada según mi leal saber.

Con toda devoción e interés,

Rainer María Rilke.





*El realismo mítico está fundado pues en esa fe en la realidad americana de la cual habla Carpentier; esa fe absoluta en el transfondo de nuestro medio, invisible, insensible, inaprehensible por los sentidos, pero captado permanentemente por la intuición y comprobado por la experiencia inmediata.*

Oscar Rivera-Rodas

# UNIDAD



## ESQUEMA

### I

Texto base: *Aristarco o anatomía de la crítica*,  
de Alfonso Reyes

### II

Vocabulario

### III

Información gramatical

### IV

Ortografía

### V

Invitación a la escritura

### VI

Análisis literario

### VII

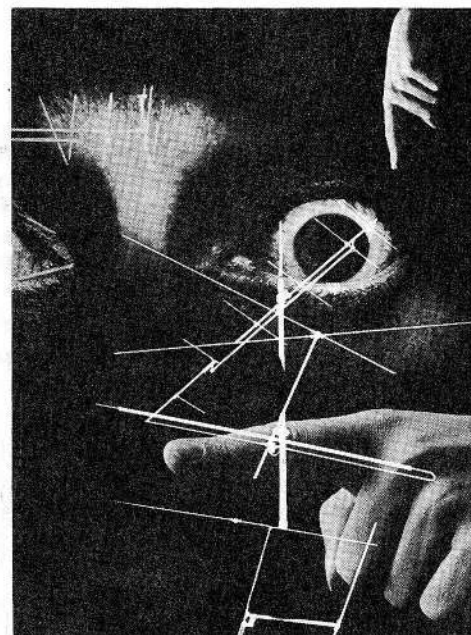
Texto base: *De lo real maravilloso americano*,  
de Alejo Carpentier

### VIII

Guía de trabajo

### IX

Información literaria



## ARISTARCO O ANATOMIA DE LA CRITICA

ALFONSO REYES

1. *La paradoja de la crítica.*- ¡La crítica, esta agua-fiestas, recibida siempre, como el cobrador de alquileres, recelosamente y con las puertas a medio abrir! La pobre musa cuando tropieza con esta hermana bastarda tuerce los dedos, toca madera, corre en cuanto puede a desinfectarse. ¿De dónde salió esta criatura paradójica, a contrape-lo en el ingenuo deleite de la vida? ¿Este impuesto usurario que las artes pagan por el capital de que disfrutan? ¿De suerte que también aquí, como en la Economía Política, rige el principio de la escasez y se pone un precio a la riqueza? Ya se ha dicho tanto que, para el filisteo, el poeta es ave de mal agüero, por cuanto lo obliga a interrogarse. ¡Pues lo que el poeta es al filisteo viene a serlo el crítico para el mismo poeta, por donde resulta que la crítica es una insolencia de segundo grado y un último escollo en la vereda de los malos encuentros! Incidente del tránsito, siempre viene contra la corriente y entra en las calles contra flecha. Anda al revés y se abre paso a codazos. Todo lo ha de contrastar, todo lo pregunta e inquieta, todo lo echa a perder con su investigación analítica. Si es un día de campo, se presenta a anunciar la lluvia. "Pero ¿lo has pensado bien?", le dice en voz baja al que se entusiasma. Y hasta se desliza en la cámara de los deleites más

íntimos para sembrar la duda. Al galanteador, le hace notar el diente de oro y la arruguita del cuello, causas de súbito desvío. Al enamorado, le hace notar aquella sospechosa cifra del pañuelo que costó la vida a Desdémona. ¡Ay, Atenas era Atenas, ni más ni menos; y con serlo, acabó dando muerte a Sócrates! ¿Y sabéis por qué? He aquí: ni más ni menos, porque Sócrates inventó la crítica. Convidar a una amable compañía para reflexionar sobre la naturaleza de la crítica tal vez sea una falta de urbanidad y de tino, como convidarla a pasear en la nopalera. Se me hace tarde para pedir disculpas. Yo no quise dar a nadie un mal rato. Voy a explicarme.

2. *La paradoja del hombre.*— ¿Estamos seguros del hombre? ¿Es el hombre un hombre o varios hombres? Dos por lo menos: uno que va, otro que viene. Casi siempre, dos que se acompañan. Mientras uno vive, otro lo contempla vivir. ¡Extraño engendro polar! El hombre es el hombre y el espejo. Y es que el hombre no camina solo. El poeta Antonio Espina tuvo la intuición de este compañero fantasma, y lo llamó “el de delante”:

*Va siempre delante. Manos a la espalda.*

*Indeterminado. Viste de oscuro.*

*Avanzo, avanza.*

*Paro, para.*

Y Antonio Machado, mucho antes: “Converso con el hombre que siempre va conmigo”.

Así, en este constante trascender de las cosas, donde todo es y no es como el río de Heráclito, ni siquiera podemos confiar en nosotros mismos, en el hombre que somos, en nuestro punto único de referencia, que a lo mejor es también —igual que en la Física moderna— un punto en movimiento, o mejor aún, una entidad múltiple y cambiante. Somos acción y contemplación; somos actor y espectador; somos ánodo y cátodo, y chispa que los polos se cambian; lucha y conciliación de principios antagónicos; izquierda y derecha; anverso y reverso, y el tránsito que los recorre; somos Poética y somos Crítica, acción y juicio, Andrenio y Critilo. El término medio de Aristóteles, virtud entre los vicios extremos, no ha de verse como un hito estático, sino como una zona dinámica cruzada por furiosos vaivenes. Y esto viene a ser nuestra alma: la región de las atracciones y repulsiones, la región del rayo. La naturaleza opera por cisma en sus complejos. Evoluciona por dialéctica y repartiendo en dos sus procesos. Todo vivir es un ser y, al mismo tiempo, un arrancarse del ser. La esencia pendular del hombre lo pasea del acto a la reflexión y lo enfrenta consigo mismo a cada instante. No hay que ir más lejos. Ya podemos definir la crítica.

La crítica es este enfrentarse o confrontarse, este pedirse cuentas, este conversar con el otro, con el que va conmigo.

La crítica es ser condicionado. La poesía es ser condicionante. Son simultáneas, pues sólo teóricamente la poesía es anterior a la crítica. Toda creación lleva infusa un arte poética, al modo que todo creador comporta consigo la creación. En Santo Tomé, sumo maestro, se admite la posibilidad de que el Universo no haya tenido un comienzo histórico, sino que coexistía con Dios, de toda eternidad. Sin embargo, para acercarnos al misterio, admitimos como auxilio teórico un Día de Creación. Sigamos el símbolo: nuestro Día de Creación se confunde con nuestro Día del Juicio. Juicio y creación, precepto y poema, van tronando juntos en el seno de la nube poética. Pero llega la hora de la repartición en que uno poetiza y otro juzga. Antes de alcanzar esta última etapa, el diálogo explícito, hay dos etapas anteriores del diálogo implícito. Hagamos un poco de antropología: lo indispensable para no ahuyentarnos.

3. *Cisma del poeta y la tribu.*— Si el hombre es unidad aparente, tampoco es siquiera la primera apariencia en la serie crítica. La célula no comienza con él, sino con el grupo humano. Así como el niño desprende paulatinamente la conciencia de su propio cuerpo por entre la masa confusa de sensaciones que lo envuelven, así el poeta, envuelto en la nebulosa de la tribu, cobra poco a poco sentido de su autonomía y de su propiedad artística sobre el poema que produce. La poesía ha nacido como un servicio institucional, religioso, mágico, agrícola, político. El poema es primeramente rito, fórmula, decreto, contrato, reseña histórica; hechos todos colectivos, verbos todos cuyo sujeto no es el individuo, sino la tribu. El poeta es mero instrumento. Si aún no se pertenece del todo en cuanto individuo, mucho menos en cuanto poeta, por lo mismo que su acto es un servicio elemental de la tribu. Es el héroe de la tragedia primitiva, que sólo aparece y se expresa bajo la energía unánime del coro. El círculo social necesita, por geometría del espíritu, apoyarse en un punto equidistante, girar en torno a un centro, y el centro viene a ser el poeta, tal vez sacerdote o jefe. Como centro, no es el dueño de su postura: es una necesidad del círculo. Siente sus palabras como ajenas, como inspiradas, dictadas por la voluntad colectiva que lo excita. ¿Qué autocritica hemos de esperar en sus creaciones elementales? ¡Apenas un vaho de conciencia, que ni siquiera se confiesa a sí propia!

Pero un día acontece el cisma. El poeta se siente solo ante su poema, y empieza a considerarlo como cosa suya. No pretendemos dar descripciones históricas de lo que nunca tuvo historia, sino explica-



ciones de concepto. Este cisma, en concepto, puede entenderse como efecto de tres causas concomitantes: 1o. El paulatino desarrollo del sentimiento individual, en todos los miembros de la tribu; 2o. la sospecha, por parte del poeta, de que pudo hacerlo mejor, ante un posible fracaso de sus fórmulas; 3o. el afán estético que ya apunta, y que lo lleva a desear el retoque, el perfeccionamiento, la mejor factura de sus artificios verbales. Moisés se remonta en el Sinaí a fraguar sus tablas. Ya no las consulta con el pueblo. A solas, las recibe de Dios.

4. *Cisma del poeta y la autocrítica.*—La primera etapa del diálogo implícito se enlaza, así, con la etapa segunda, en tanto que se llega al diálogo explícito. Ya el poeta se admira de su propio don, y se enorgullece de él, al paso que le impone correctivos y normas; se entusiasma a la vez que duda. El candor de aquel primer asombro, el temblor de aquella duda primera, admite un ejemplo eximio.

5. *Valmiki y los pájaros.*—El vetusto y casi legendario autor del *Ramayana* paseaba un día por el campo. Ignoro lo que será el campo en la India. Lo imagino, al igual de sus divinidades exorbitantes, como una masa de árboles de múltiples brazos que se aprietan unos con otros. Y bajo las bóvedas de verdura, ocultas como terribles secretos, las pagodas de hormigas. Una cargazón vital en la atmósfera, propicia al éxtasis y al pánico. El contemplador queda aniquilado ante el espectáculo, y la naturaleza fácilmente lo ingiere, reivindicando a su patrimonio las virtudes minerales, vegetales y animales que hay en el hombre. Valmiki se ha olvidado de sí, admirando una pareja de pájaros cuya voz adquiriría singular dulzura, porque era la estación de amor. La pareja se requebraba a su modo, tan superior al nuestro, con cantos, vuelos y danzas y sacudimientos del plumaje. Pero el principio destructor acecha las fiestas de la vida, y entre la maleza, de alguna manera indecisa brillaban los ojos de Vichnú. Víctima de una muerte injusta, el macho se desploma de pronto, fulminando a plena esperanza. Del pecho de Valmiki ha brotado un chorro de palabras, una inesperada protesta, una queja poética. Y así nació la poesía "Kavya", nuevo género literario. Pero el ruido de su propia voz despertó a Valmiki. Y, "¿Soy yo —exclama—, es posible que haya sido yo quien ha pronunciado estas divinas palabras?" El poeta ha dialogado con su estro, se ha desdoblado, ha dudado y se ha asombrado de su propio poder.

6. *Primer documento de la duda.*—Pasamos al diálogo explícito. Ya no es la autocrítica, ya es la crítica. Ya no es el poeta solo ante su musa. Aparece frente a él un extraño, un censor, un consejero de la duda. El desdoblamiento se ha incorporado en dos personas trágicas:

junto al héroe, el protagonista, camina como sombra el deuteragonista, el inquietador. El texto literario más antiguo que registra la historia humana es un conjunto de adoctrinamientos redactados para la enseñanza de los incautos, por Ptahotep, gobernador egipcio del siglo cuarenta antes de Cristo. Lo primero que en tal documento se aconseja es, para decirlo de una vez, la duda metódica, la desconfianza sobre las nociones recibidas, la necesidad de revisarlas cuidadosamente por cuenta propia. Se ve venir a Aristarco. Se presiente a Descartes. La crítica, personaje aparte, emprende ahora, frente a la creación, su largo diálogo intermitente.

7. *El golpe de estado.*—El deuteragonista cobra confianza en sí mismo y se robustece en la opinión. Se ciega de orgullo. Pretende usurpar el papel del héroe, y da un golpe de estado. La crítica no se conforma con seguir los pasos al poema. Ahora se empeña en precederlo; ahora se muda en Preceptiva. Es un caso de sustitución de poderes, de cuartelazo: asunto también de mitología. Es el abuso de confianza de Zeus, galante arrivista septentrional, que se introduce, subrepticio, en el reinado ctónico de Hera, empieza por compartir su lecho —por "bifurcar el lecho"— y al cabo se queda acaudillando el Olimpo. Es el cuento árabe del mendigo, hecho visir por el soberano caprichoso, y que una buena mañana pasa de consejero a dueño. De la bifurcación a la usurpación, verdadero abuso de confianza. Pero si una parte de la crítica echa aquí por un camino errado, otra parte de la crítica, no contaminada, conserva sus usos de facultad legítima. Vamos a examinarlo de cerca, prescindiendo en adelante de todos los abusos o senderos torcidos.

8. *La escala crítica y sus grados.*—Ante todo, la crítica no es necesariamente censura en el sentido ordinario. La crítica también encomia y aplaude. Más aún, explica el encomio y enriquece el disfrute. Desentendámonos, pues, de la controversia entre lo que hay de negativo y lo que hay de positivo en la crítica. La esencia de los entes se revela en su función constructora. Admitamos provisionalmente que, cuando la crítica niega, es porque la creación no se sostiene, es porque la creación no existe. De lo contrario no estaríamos ante la crítica, sino ante la falsa crítica. Demos ahora por admitida la excelencia del poema al que se acerca la crítica. Sólo así someteremos la crítica a su prueba por excelencia.

¿Cómo se acerca la crítica al poema? Hay tres grados en ésta escala: 1o. La impresión; 2o. La exégesis; 3o. El juicio. A través de la escala, juegan diversamente la operación intelectual, el mero conocer, y la operación axiológica o de valoración, que aquí podemos llamar de amor; juegan diversamente la razón y la "razón de amor".

9. *La impresión y el impresionismo.* La impresión, ya se entiende, es la condición indispensable, la receptividad para la obra literaria. Sin ella no hay crítica posible, ni exégesis, ni juicio; ni conocimiento ni amor. Ahora bien, la manifestación de esta impresión general y humana a nadie se podría vedar. Es un derecho natural, si se me permite un lenguaje anticuado. Cuando esta manera de manifestación informal y sin compromisos específicos se atreve a hablar en voz alta o se atreve a la letra escrita, suele llamársela impresionismo. Los filólogos, los maestros exegetas, miran el impresionismo con desdén y sonrisa. Los mismos literatos libres se han permitido algunos dislates al hablar de crítica impresionista. Los filólogos no tienen razón de su desdén por varios motivos:

1o. Porque el fin de la creación literaria no es provocar la exégesis, sino iluminar el corazón de los hombres, de todos los hombres en lo que tienen de meramente humanos, y no en lo que tienen de especialistas en ésta o la otra disciplina. Y la crítica impresionista no es más que el reflejo de esta iluminación cordial; no es más que la respuesta humana, auténtica y legítima, ante el poema.

2o. Porque el crítico, en cualquier grado de la escala, si no lleva dentro un impresionista, carece del contacto para establecer esa misteriosa comunicación con la poesía y se queda, por decirlo así, fuera del recinto. El impresionismo es el común denominador de toda crítica.

3o. Porque el impresionismo, entendido como el conjunto de reacciones de una época, de una sociedad, o hasta de un solo individuo representativo, es el indicio indispensable para el filólogo; el que le hace saber lo que ha dicho la voz del pueblo; el que señala a la exégesis el rumbo; el que llama la atención al erudito y al historiador literario sobre la presencia y el valor del poema, adelantándose a ellos con una palmadita en el hombro. Y esto, aún en los casos que el especialista ataca por rectificación contra la voz pública. Todo, servicio inapreciable. La cultura, en general, no se construye por extravagancias y singularidades secretas, a menos que éstas vengan a injertar en la sensibilidad del grupo humano que parecía estarlas esperando: caso de las revoluciones estéticas. Y esta delación pública del estado de cultura es la obra del impresionismo.

Los literatos no tienen razón en sus dislates contra la crítica impresionista. Para mejor entenderlo, reduzcamos los dislates a esquema, tarea ingrata si las hay:

1o. Dislate contra el aficionado. El aficionado, como su nombre lo dice, es un amante. "Amateur" le llama el francés; y el portugués, "amador". El aficionado es, en las sociedades, el punto más sensible del arte; aquél para quien el arte —y en nuestro caso, el poema—, no es una cosa yuxtapuesta, sino una realidad práctica, una parte de la vida, de la respiración habitual. Los sofistas griegos consideraron como un índice de dignidad humana el aceptar, en serio, los engaños del arte. El impresionista toma el arte en serio, sin ninguna obligación de oficio. ¡Gran dignidad, es la estirpe de los que apenas comen y duermen!

2o. Dislate contra la supuesta esterilidad de la crítica. ¿Que la crítica sólo brota ante la provocación del poema ajeno? ¿Y qué decir entonces de los que ni siquiera reciben la provocación del poema? Volvemos al argumento anterior: quien reacciona ante el engaño del arte, es porque ha superado el nivel de la vulgaridad, es porque ha logrado incorporar el arte entre las demás realidades de su vida. ¿Subordinación a la obra ajena? Entendámonos: atención para las más excelsas manifestaciones humanas; lo cual es muy distinto. Basta considerar cuántas veces la impresión supera con mucho a su pretexto, y cuántas veces más lo iguala. La actitud más generosa en este dislate está representada por dos posiciones. La primera, de Oscar Wilde: Que la crítica es una creación *dentro* de otra creación. La segunda, de T. S. Eliot: Que la crítica impresionista procede por fecundación ajena y es *casi* una creación, sin poder llegar a la expulsión completa de la criatura. De ambas posiciones resulta, como quiera, que aquí la criatura es un parásito. La Biología tiene una palabra más comprensiva: no parásito, sino inquilino. De esta crítica, que no llega aún a los altos vuelos del juicio, podemos decir que es un "inquilino". Pero un inquilino de la vida, como lo es la misma poesía, puesto que el objeto poético ha ascendido aquí a la categoría de objeto de la vida. Entre la crítica y la vida no hay una interposición metafórica llamada poesía. La poesía es para la crítica una expresión más de la vida, la más atendida. Poesía y crítica son dos órdenes de creación, y eso es todo. ¡Si aun el modesto comentario gramatical sobre el poema es una manera de creación! ¡Mucho más la expresión de las emociones provocadas por el producto del arte! Hasta puede ser que la crítica impresionista no sea tal crítica, en el sentido riguroso de la palabra, y conserve por sí misma un alto valor poemático. Tal acontece con el comentario de Walter Pater sobre el retrato de Mona Lisa. Y que se me diga si no vale por muchos tratados de crítica, y por muchos poemas, la emoción de cierto hombre sencillo, a cuyas manos fue a parar una versión de Homero:



—Estoy leyendo —decía— un libro extraordinario. Se llama la *Ilíada*. No sé lo que es: pero desde entonces veo a los hombres con estatura de gigantes.

10. *La exégesis*.— A medio camino entre el impresionismo y el juicio, se extiende una zona de laborioso acceso que significa ya un terreno de especialistas. Es aquella parte de la crítica que puede considerarse, al pronto, como una mera exacerbación de la didáctica. Es el dominio de la filología. Esta crítica, que por ahora prefiero llamar la exegética, admite la aplicación de métodos específicos y muchos la llaman ciencia de la literatura. Aunque no podría prescindir del amor, acentúa el aspecto del conocimiento. Informa, interpreta, también valora y también puede llegar hasta el juicio, aunque en todo caso lo prepara. Si no siempre llega, es porque se detiene y se entretiene con frecuencia en la mera erudición de sus temas, y porque sus temas mismos, algunas veces, más que un definitivo valor humano tienen un valor interior a los propios fines eruditos, un valor sólo de referencia para establecer el conocimiento. La función educativa es en ella predominante; es decir: la preservación de caudales que llamamos cultura. Es la única que puede enseñarse y aprenderse, y por eso, en mayor o menor pureza, forma parte del programa académico. Sus métodos pueden reducirse a tres fundamentales, y sólo por la integración de los métodos adquiere el derecho de aspirar al título de ciencia: 1o. métodos históricos; 2o. métodos psicológicos; 3o. métodos estilísticos. Su contenido puede describirse diciendo que ella estudia la producción de la obra en su época mental e histórica; la formación psicológica y cultural del autor; las peculiaridades de su lengua y su estilo; las influencias de todo orden —hechos de la vida o hechos del pensamiento— que en la obra misma se descubren; su significación en la hora que aparece; los efectos que a su vez determina en otras obras y en el público de su tiempo; su fortuna ulterior; su valor estético puro. Es inevitable, si ha de ser cabal, que se contamine un poco de consideraciones sociológicas que, aunque la desbordan, le son fronterizas. Pero no debe aceptar como métodos determinantes, sino como simples auxilios, los que proceden de disciplinas extrañas. Nunca se queda en especie pura de conocimiento, sino que fertiliza y renueva el goce estético; por donde presta, con la tarea de conservación, su más alto servicio.

11. *El juicio*.— Llamo así al último grado de la escala, a aquella crítica de última instancia que definitivamente sitúa la obra en el saldo de las adquisiciones humanas. Ni extraña al amor, en que naturalmente se funda, ni ajena a las técnicas de las exégesis, aunque no procede conforme a ellas porque anda y aun vuela por sí sola y ha soltado ya

las andaderas del método, es la corona de la crítica. Adquiere transcendencia ética y opera como dirección del espíritu. No se enseña, no se aprende. Le acomoda la denominación romántica heroica: es acto del genio. No todos la alcanzan. Ni todo es impresionismo, ni todo es método. El que disponga de una naturaleza sensible a la obra literaria, el que haya vencido la dura pendiente del método, no por eso lo ha agotado todo. Si todos los soldados del Petit Caporal llevan el bastón en la mochila, a pocos fue dado el mariscalato. Los sátiros que se acercan al fuego, en el fragmento esquiliano del *Prometeo Piróforo*, sólo consiguen chamuscarse las barbas. La gracia es la gracia. Toda la emotividad en bruto y todos los grados universitarios del mundo son impotentes para hacer sentir, al que no nació para sentirlo, la belleza de este verso sencillo: “El dulce lamentar de dos pastores”. No se adquiere con ningún cambio, no se vende ni se compra por nada la facultad interpretativa de Longino, Dante, Coleridge, Sainte-Beuve, De Sanctis, Arnold, Pater, Brandes, Baudelaire, Menéndez y Pelayo o Croce.

Yo quisiera contar ahora los deleites que procura la crítica. Lo ilustraré para terminar, con tres ejemplos.

12. *Los tres relámpagos: El discurso, la golondrina y el halcón*.— *El discurso*: Confrontemos al hombre de disciplinas humanas con esta frase leída al azar: “Queda abolida la pobreza”. Allí, donde el ignorante sólo apreciaría cierto inevitable efecto humorístico, el humanista ha comprendido al instante que se trata de un documento de la Revolución Francesa, época en que se creyó remediar con actos de fe las desigualdades sociales y garantizar con declaraciones y decretos los derechos de la persona. Como en pintura se ofrece a sus ojos el cuadro político y espiritual. Ante él desfilan, entre una turba de harapos, los tribunos de grecolatina retórica, los escenarios tempestuosos, las ideas en forma de dagas: todo un latido de la epopeya humana, en un relámpago.

*La golondrina*: Confrontémoslo ahora con aquel pasaje de Rousseau en que cuenta éste que al abrir su ventana —anuncio de la dulce estación— echó a volar una golondrina. Allí donde el ignorante sólo ha visto un hecho trivial, aunque agradable, al humanista se le ha representado al instante todo un vuelco en la sensibilidad humana: la hora en que las no disimuladas pasiones reclaman la consideración del filósofo, la hora en que los “pensadores” (palabra de la época) interrogan los fundamentos de la sociedad, que ya la Providencia dejó resbalar de su regazo. Y todo ello, como en alegórica estampa, donde



el héroe medita teatralmente en mitad del campo —el campo que él llama “la naturaleza”—, mientras raya el cielo una golondrina. El humanista sabe que aquella es la primera golondrina de la literatura moderna, la que anuncia ya el verano del romanticismo<sup>1</sup>. Se abren nuevas avenidas a sus ojos, como en un relámpago.

*El halcón:* Sean, ahora, dos versos destacados:

*Templado pula en la maestra mano  
el generoso pájaro su pluma.*

Y allí, donde el ignorante ha creído ver una burla de la peor especie, el humanista ha reconocido al instante el estilo de las grandes revoluciones estéticas en que vino a liquidarse el Renacimiento español. Perspectiva de brillantes imágenes y voluptuosidades lingüísticas, y aquel gusto de recrear la fantasía con nobles alusiones. Acude el recuerdo de los libros de venatería y volatería de altura, rico en palabras y evocaciones visuales, como aquellos viejos tratados del orfebre que causaban los arrobos de Heredia el parnasiano: la caza de cetrería; el halcón —generoso pájaro— templado como hoy se dice “entrenado” y como se temple una bandurria, libre su cabeza del capirote, engalanado con el cascabel que da los avisos de su vuelo. El halcón pula su pluma en las treguas del ejercicio, y descansa en la enguantada mano, la mano dos veces maestra porque lo posee y lo educa. Tal vez el halconero a caballo, aquel caballo andaluz que “enjabona el freno de espuma”: contaminación que hace la memoria con versos de Góngora y de Lope. Y por aquí continúa el desfile de figuras y actitudes gallardas, como en un tapiz de la época, recamado de pesados cordones; y todo, también en un relámpago.

Y he aquí que, en un abrir y cerrar de ojos, hemos multiplicado tres veces nuestra limitada existencia, transportándonos en las dos alas —emoción y conocimiento— a la región donde reina la alegría suficiente. Dichoso oficio, pues, el que no niega, antes renueva y multiplica para sus adeptos los recursos y las ocasiones del deleite.

Pero no puede exigirse de todos que posean la suma afinación del artista, este agente de mutaciones en la sensibilidad de los pueblos. El iniciar a los más posibles se convierte, por eso mismo, en un alto deber social. Hegel habló alguna vez del “condenado por Dios a ser filósofo”. Si, entre los jóvenes que han seguido este examen, algunos sienten sacudida la vocación, si algunos oyeron el “Tu Marcellus eris!” disimulado en mis palabras, esta charla no habrá sido inútil.

## VOCABULARIO



*Neologismos técnicos:* Se entiende por “neologismo” toda palabra nueva que es introducida en el idioma: “neos”, nuevo; “logos”, palabra. La ciencia y la técnica, dentro del proceso de incesante evolución que les es característico, requieren denominaciones apropiadas para los hallazgos que logran, dando lugar, de este modo, a la formación de “neologismos técnicos”.

En la presente unidad, veremos algunos términos correspondientes al vocabulario de las ciencias físicas y matemáticas y, luego, el procedimiento mediante el cual se han formado los términos técnicos, de modo que se encuentre la explicación de su significado.

**Diagonal:**

Diá (gr): a través

Gonía (gonio, gono, gonal):

ángulo.

línea recta que une los vértices de dos ángulos no contiguos de una figura geométrica.

**Hexaedro:**

Hex (gr): seis

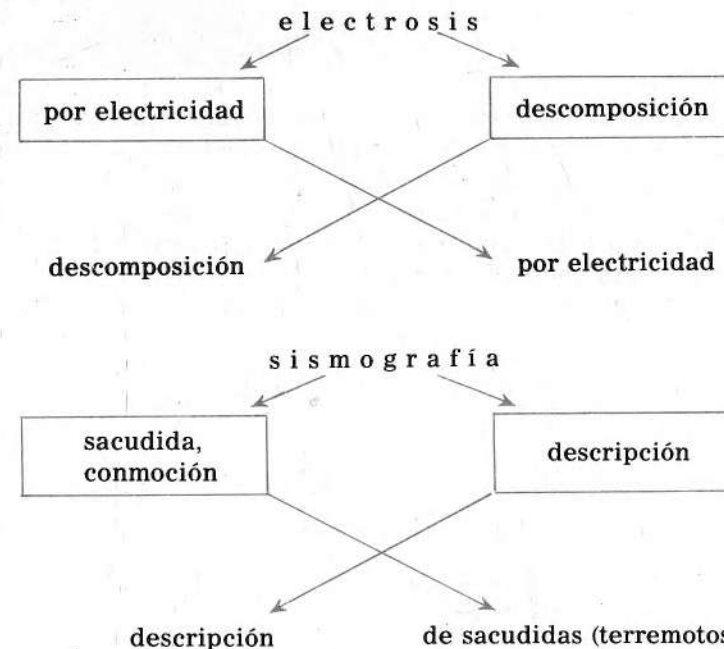
Edro: base, cara, plano.

poliedro de seis caras.

|                                                                                          |                                                                               |
|------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------|
| <b>Mecánica:</b><br>Mecané (gr): máquina<br>ica (II - 2)                                 | parte de la Física que trata del movimiento y de las fuerzas que lo producen. |
| <b>Aritmética:</b><br>Arithmós (gr): número<br>- ica (II - 2)                            | ciencia de los números.                                                       |
| <b>Arquitectura:</b><br>Arché (gr): mando<br>Técton: constructor.                        | arte de proyectar y construir edificios.                                      |
| <b>Atmósfera:</b><br>Atmós (gr): vapor, humo.<br>Sfaíra (gr): (II - 3).                  | capa de aire que rodea la esfera terrestre.                                   |
| <b>Equiángulo:</b><br>Aequus (lt): igual                                                 | figura o sólido que tiene ángulos iguales.                                    |
| <b>Termodinámica:</b><br>Termo (gr): (II - 3)<br>Dínamis (gr): (II - 2)                  | tratado de la fuerza producida por el calor.                                  |
| <b>Hidráulica:</b><br>Hidros (gr): (II - 3)<br>- ica (II - 2)                            | parte de la mecánica que estudia el movimiento de los líquidos.               |
| <b>Aerolito:</b><br>Aer (gr): (II - 5)<br>Litos (gr): (II - 2)                           | masa mineral, de piedra, que cae del aire.                                    |
| <b>Sismografía:</b><br>Seismós (gr): sacudida, conmoción<br>Grafía (gr): (II - 1)        | descripción de los terremotos o temblores de tierra.                          |
| <b>Congelar:</b><br>Cum (lt): con<br>gelare (lt): helar.                                 | transformar un líquido en sólido por la acción del frío.                      |
| <b>Refrigerar:</b><br>Re (lt): (III - 2)<br>frigus (lt): frío<br>gerere (lt): (III - 2). | refrescar, disminuir el calor.                                                |

|                                                                      |                                                                              |
|----------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------|
| <b>Neumática:</b><br>Pneumato (gr): soplo, aliento<br>- ica (II - 2) | parte de la Mecánica, que estudia las propiedades del aire y de otros gases. |
| <b>Electrolisis:</b><br>Electro (gr): (II - 5)<br>lisis: (II - 2).   | descomposición de un cuerpo por medio de electricidad.                       |

*Formación de términos técnicos:* Conviene notar la distribución de los formantes, sobre todo griegos, en las palabras técnicas:



La interpretación, por lo tanto, debe realizarse con la debida transposición de los formantes griegos, siempre que éstos tengan su origen en sustantivos de aquella lengua.

Ver fichas de trabajo V - 10 a V - 12

# INFORMACION GRAMATICAL



En esta sección vamos a revisar el reconocimiento y manejo de dos estructuras de expansión: los *sintagmas preposicionales* y los *sintagmas verbales impersonales*. Estas dos estructuras ya fueron empleadas en la Unidad 2 como modificadores de tipo adjetival. Ahora las emplearemos con una función diferente, es decir como modificadores de tipo adverbial. Por consiguiente, la relación de modificación generalmente estará referida al verbo de la oración.

## SINTAGMAS PREPOSICIONALES

A. Considera inicialmente la siguiente oración:

1. La madre de Felipe escuchaba.

Observa que podemos emplear un sintagma preposicional para expandir el predicado complementando la significación del verbo *escuchar*:

2. La madre de Felipe escuchaba *en silencio*

Vemos que el sintagma preposicional *en silencio* se refiere al verbo *escuchar* modificándolo. Comprueba que al comparar estas dos oraciones, el predicado de la segunda oración nos permite comunicar más.

A continuación, podemos probar una segunda expansión mediante otro sintagma preposicional que se refiere al mismo verbo *escuchar*:

3. La madre de Felipe escuchaba en silencio *junto a la puerta*.

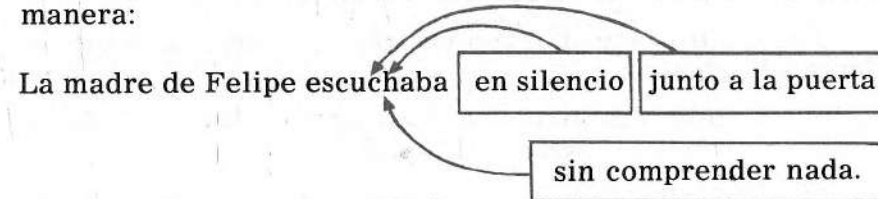
Comprueba que esta segunda expansión enriquece lo expresado en el predicado pues nos comunica más que las oraciones anteriores.

Intentemos ahora una tercera expansión:

4. La madre de Felipe escuchaba en silencio junto a la puerta *sin comprender nada*.

Esta última expansión del predicado nos permite añadir aún más información a lo expresado anteriormente. Por lo tanto, podemos obtener un mayor poder comunicativo aumentando sintagmas preposicionales como estructuras de expansión.

Las modificaciones de tipo adverbial que se han ido añadiendo pueden ser mostradas en forma gráfica de la siguiente manera:



Observa que en cada caso los sintagmas preposicionales se refieren al verbo modificándolo; es decir, precisando mejor lo expresado por el verbo *escuchar*.

Por consiguiente, es bueno recordar que un solo verbo puede ser modificado por uno, dos o más sintagmas preposicionales que permiten aportar otros detalles diferentes para dar mayor fuerza comunicativa a las oraciones que empleas a diario.

B. Un aspecto muy característico de los modificadores de tipo adverbial es la facilidad de ubicación en distintos lugares



de la oración, aunque por lo regular estos modificadores suelen ir después del verbo. Consideremos por ejemplo la siguiente oración con dos sintagmas preposicionales como modificadores simultáneos del mismo verbo:

5. Sacó unos cuantos billetes fuertes *de un cajón del escritorio en forma apresurada*.

Podemos reubicar el primer sintagma preposicional, colocándolo al comienzo de la oración:

6. *De un cajón del escritorio* sacó unos cuantos billetes fuertes en forma apresurada.

Del mismo modo podemos proceder con el segundo sintagma preposicional:

7. *En forma apresurada* sacó unos cuantos billetes fuertes de un cajón del escritorio.

Observa que en cada caso se da cierto énfasis al sintagma preposicional antepuesto. Por lo tanto, la reubicación de las estructuras de expansión dependerá del tipo de información complementaria que se desee destacar.

Veamos otro ejemplo con un mayor número de modificadores adverbiales:

8. Solía retirarse *a esa finca por temporadas en busca de solaz para expandir su espíritu*.

En primer lugar podemos anteponer cada uno de los modificadores adverbiales con los consiguientes cambios de énfasis:

9. *A esa finca* solía retirarse *por temporadas en busca de solaz para expandir su espíritu*.  
 10. *Por temporadas* solía retirarse *a esa finca en busca de solaz para expandir su espíritu*.  
 11. *En busca de solaz* solía retirarse *a esa finca por temporadas para expandir su espíritu*.  
 12. *Para expandir su espíritu* solía retirarse *a esa finca por temporadas en busca de solaz*.

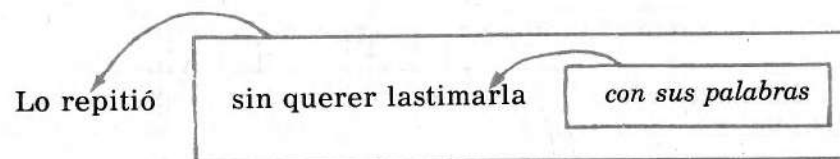
Se pueden dar naturalmente otras combinaciones de reubicación con ciertos efectos estilísticos. Veamos algunos casos:

13. *En busca de solaz para expandir su espíritu* solía retirarse *a esa finca por temporadas*.  
 14. *Por temporadas* solía *a esa finca retirarse en busca de solaz para expandir su espíritu*.  
 15. *A esa finca por temporadas* solía retirarse *en busca de solaz para expandir su espíritu*.

C. Cuando usamos sintagmas preposicionales que contienen verbos en forma infinitiva, es posible tener otras expansiones que se refieran a estos verbos modificándolos. Consideremos el siguiente ejemplo:

16. Lo repitió *sin querer lastimarla con sus palabras*.

En principio comprobamos que el sintagma preposicional *sin querer lastimarla con sus palabras* modifica el verbo *repetir*. Pero, a su vez, dentro del sintagma preposicional tenemos otra modificación de tipo adverbial: *con sus palabras* que se refiere al verbo *lastimar*. Entonces tenemos una doble modificación de tipo adverbial, pero en este caso las modificaciones no son referidas al mismo verbo sino a dos verbos distintos. Es decir la modificación se da en dos niveles diferentes. Representemos gráficamente esta doble modificación:



Ver fichas de trabajo G - 22, G - 23 y G - 24

## SINTAGMAS VERBALES IMPERSONALES

A. Como revisión indiquemos que los sintagmas verbales impersonales se refieren a estructuras en las que intervienen

las formas verbales de *gerundio* y *participio pasado* como elementos básicos del sintagma.

A continuación vamos a practicar el empleo de estos sintagmas como estructuras de expansión con función adverbial. Es decir estas modificaciones serán referidas a verbos principalmente.

Veamos un primer ejemplo sin expansiones:

17. Resolvió el problema

Añadimos como, estructura de expansión, un sintagma verbal que modifique el verbo *resolver* y tenemos:

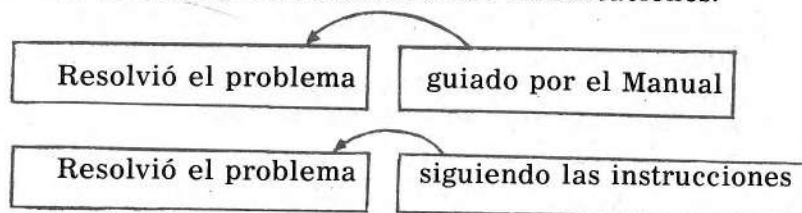
18. Resolvió el problema *guiado por el Manual*.

Observa que la expansión nos permite añadir información adicional. Por lo tanto podemos comunicar más. Este tipo de expansión también se puede dar con un verbo en gerundio:

19. Resolvió el problema *siguiendo las instrucciones*.

Tanto en (18) como en (19) la estructura de expansión se refiere al verbo. Son pues modificaciones de tipo adverbial.

Podemos mostrar gráficamente ambas modificaciones.



En ambos casos la expansión nos proporciona mayor información. En consecuencia, estas expansiones nos permiten precisar mejor el verbo en cuestión.

B. La posición regular de los sintagmas verbales impersonales es después del verbo. Sin embargo, con frecuencia estos modificadores son antepuestos a la oración. Observa el cambio de ubicación en las siguientes oraciones:

20. Lo esculpieron *imitando su estilo peculiar*.

21. No podía hablar *anonadado por los hechos*.

22. *Imitando su estilo peculiar* lo esculpieron.

23. *Anonadado por los hechos* no podía hablar.

Como señalamos anteriormente, si se desea destacar la información contenida en la estructura de expansión, generalmente se la ubica al comienzo de la oración.

C. A veces se puede dar más de un sintagma verbal impersonal en función de modificador adverbial con referencia al mismo verbo. Observemos el siguiente ejemplo.

24. *Habiendo recibido el mensaje* Juan se lo comunicó al Director *repitiendo cada palabra exactamente*.

En este caso, vemos que los dos sintagmas verbales se refieren al verbo *comunicar* modificándolo simultáneamente. Si elimináramos ambas expansiones el poder comunicativo de la oración se reducirá así:

25. Juan se lo comunicó al Director.

Comparando (24) con (25) podemos comprobar la importante diferencia que representa el uso de las estructuras de expansión en lo que respecta a proporcionar mayor información.

Podemos representar las modificaciones en (24) de la siguiente manera:



Considera a continuación las siguientes oraciones que contienen tanto *sintagmas preposicionales* como *sintagmas verbales impersonales* en función de modificadores de tipo adverbial. Examina las diversas estructuras de expansión y revísalas posteriormente con tu profesor(a).

Veamos otro caso:

26. *Llegado el momento* empezó con las preguntas *sorprendiendo a todos sus compañeros*.

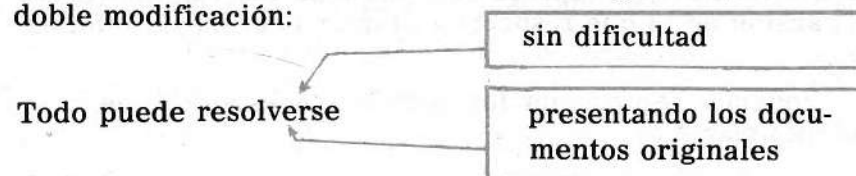
En esta oración se da una doble modificación de tipo adverbial como en (24). La única diferencia reside en el hecho de que en (24) el primer sintagma verbal tiene un verbo en pasado participio y el segundo, en gerundio. En (26) es a la inversa, o sea que primero se da un verbo en gerundio y luego un verbo en participio pasado. Lo que quiere decir que no hay restricción sobre el tipo de sintagma verbal que puede usarse en primer lugar.

D. En muchos casos este tipo de modificación se da combinando las dos estructuras de expansión que hemos revisado hasta ahora; es decir *sintagmas preposicionales* y *sintagmas verbales impersonales*.

Veamos un ejemplo:

27. Todo puede resolverse *sin dificultad* *presentando los documentos originales*.

En esta oración tanto el sintagma preposicional como el sintagma verbal impersonal se refieren al verbo *resolver* modificándolo simultáneamente. Mostramos gráficamente esta doble modificación:



28. *Estando a la hora* **podrás explicar** *con más tiempo permitiéndole una mayor comprensión*.

En este nuevo ejemplo tenemos tres estructuras de expansión: dos sintagmas verbales y un sintagma preposicional. Las tres modificaciones se refieren al verbo *explicar* y lo modifican simultáneamente. Por lo tanto, podemos emplear dos o más estructuras de expansión en diferentes combinaciones para referirse a los verbos enriqueciendo el poder comunicativo de nuestras oraciones.

Ver fichas de trabajo G - 25, G - 26, G - 27 y G - 28

Considera a continuación las siguientes oraciones que contienen tanto *sintagmas preposicionales* como *sintagmas verbales impersonales* en función de modificadores de tipo adverbial. Examina las diversas estructuras de expansión y revísalas posteriormente con tu profesor(a).

29. También contemplando los arrozales, viendo el trabajo de labradores vestidos de juncos tranzados, he entendido las funciones desempeñadas por el verde tierno, el rosado, el amarillo, los difuminos, en el arte chino.  
A. Carpentier, *De lo real maravilloso americano*.
30. Y he aquí, en un abrir y cerrar de ojos, hemos multiplicado tres veces nuestra limitada existencia, transformándonos en las dos olas - emoción y conocimiento - a la región donde la alegría suficiente.  
Alfonso Reyes, *Aristarco o anatomía de la crítica*.
31. Me he divertido mucho, ciertamente, con las increíbles acrobacias de los autores de un teatro.  
A. Carpentier, *De lo real maravilloso americano*.
32. La naturaleza opera por cisma en sus complejos. Evoluciona por dialéctica y repartiendo en dos sus procesos.  
Alfonso Reyes, *Aristarco o anatomía de la crítica*.
33. Anduve por calles silenciosas, perdiéndome en laberintos de casas sin ventanas, escoltado por el fabuloso olor a grasa de carnero que es característica del Asia Central.  
A. Carpentier, *De lo real maravilloso americano*.
34. Los literatos no tienen razón en sus dislates contra la crítica impresionista.  
Alfonso Reyes, *Aristarco o anatomía de la crítica*.
35. Mucho se evoca la leyenda del Golem, aquel autómata que un sabio rabino hacía trabajar en su provecho, en las cercanías del cementerio judío y de



las soberbias sinagogas.

A. Carpentier, *De lo real maravilloso americano*.

36. Su contenido puede describirse diciendo que ella estudia la producción de la obra en su época mental e histórica.

Alfonso Reyes, *Aristarco o anatomía de la crítica*.

37. El halcón pule su pluma en las treguas del ejercicio, y descansa en la enguantada mano, la mano dos veces maestra porque lo posee y lo educa.

Alfonso Reyes, *Aristarco o anatomía de la crítica*

## APLICACION ESTILISTICA

### SUBSTITUCIONES DE ESTRUCTURAS DE EXPANSION

En la unidad anterior vimos que era posible substituir unas estructuras de expansión por otras con la misma función adjetival. En esta sección vamos a practicar el manejo de expansiones de modificación que implican ciertos cambios en los verbos pero que forman parte de estructuras que tienen básicamente el mismo significado.

El empleo de estructuras equivalentes es importante tanto en la lengua oral como en la escrita porque enriquece nuestra capacidad expresiva ya que se tiene más de una alternativa para comunicar el mismo mensaje.

A. Veamos un primer caso en base al siguiente par de ejemplos:

38. El tiempo transcurre *inexorablemente*. Este hecho no nos sorprende.  
39. El tiempo transcurre *en forma inexorable*. Este hecho no nos sorprende.

Observa que en ambos casos hay una modificación adverbial que se refiere al verbo *transcurrir*.

Con frecuencia este tipo de oraciones puede transformarse cambiando la función de las estructuras de expansión de modificación adverbial a modificación adjetival. Procedamos pues a la transformación:

40. El *inexorable* transcurrir *del tiempo* no nos sorprende.

Podemos comprobar que esta última estructura contiene dos modificaciones adjetivales en lugar de una modificación adverbial como ocurre en (38) y (39). En los tres casos se tiene esencialmente el mismo significado. Sin embargo. La estructura resultante nos da una sola oración. En cambio (38) y (39) son en cada caso dos oraciones en secuencia.

Podemos aplicar los mismos criterios al examinar las siguientes oraciones:

41. El magistrado procedió *injustamente*. Eso lo desacreditó.  
42. El magistrado procedió *de manera injusta*. Eso lo desacreditó.  
43. El proceder *injusto del magistrado* lo desacreditó.  
44. El *injusto* proceder *del magistrado* lo desacreditó.

B. Veamos otro caso de estructuras equivalentes en base a los siguientes ejemplos:

45. La mirada azul vagaba por el cielo raso de la habitación. Era algo inquietante.  
46. La mirada azul *vagando por el cielo de la habitación* era algo inquietante.

En estos casos vemos que lo que constituye el predicado en (45) se convierte en sintagma verbal con función modificadora en (46).

Entonces en forma similar que en los casos anteriores el cambio en (46) nos permite emplear sólo una oración a diferencia de (45) que tiene dos oraciones en secuencia.

Similar análisis se puede proponer para los siguientes ejemplos:

47. Mi madre extendió los brazos. De ese modo pudo alcanzarlo.  
48. Mi madre *extendiendo los brazos* pudo alcanzarlo.

Ver fichas de trabajo G - 29 y G - 30

# ORTOGRAFIA



## ORTOGRAFIA SISTEMATICA

El aprendizaje de la ortografía, si se lo realiza de manera razonada, contribuye notablemente a lograr un mayor dominio en otras áreas del idioma. De manera particular nos referimos a la grafemática, por ser la parte del sistema gráfico del castellano que guarda importantes relaciones con la etimología y la historia de las palabras.

En efecto, la persona que trata de descubrir los formantes de las palabras encuentra resultados sorprendentes en cuanto al valor significativo de muchos términos, en cuanto a la evolución semántica en diversas direcciones y en cuanto al hallazgo de vocablos nuevos. Así, entre ortografía y léxico se da una vinculación notable, por lo cual el aprendizaje de la "escritura correcta" de las palabras, siempre que se lo haga con un método razonado, redundará en el mejoramiento del vocabulario.

En esta unidad veremos un pequeño número de formantes griegos que permiten explicar el uso de la "g" en ciertas palabras castellanas. Además de esta observación limitada a lo ortográfico, descubriremos proyecciones de orden léxico.

## TERMINO EN GRIEGO

## SIGNIFICADO

## EJEMPLOS EN CASTELLANO

Genos

origen, raza

génesis  
genealogía  
Eugenio  
eugenesia  
homogéneo  
oxígeno  
hidrógeno

Gymnos

desnudo

gimnasio  
gimnasia  
gimnástico  
gimnospermas  
gimnanto  
gimnocarpo  
gimnócito  
gimnópodo

Logos

palabra, explicación

lógica  
Eulogio  
arqueología  
neologismo  
silogismo  
otomología  
logística

Ver fichas de trabajo 0 - 16 a 0 - 18

## ORTOGRAFIA ASISTEMATICA

El sistema ortográfico cuenta con algunos signos destinados a representar la entonación propia del lenguaje oral. Entre estos signos -los principales- están los llamados de *interrogación* y *admiración*. Veamos algo acerca de ellos.

La interrogación tiene dos signos: ¿. . .?; la admiración, también dos: ¡. . .!

Nunca debe eliminarse uno de ellos, tanto en la interrogación como en la admiración, puesto que el sistema castellano emplea los dos en cada caso:

“¿De dónde vienes? ¿A dónde va? ¿Cómo se llama usted?”

“¡Quién lo hubiera dicho! ¡Qué desgracia, Dios mío!”

Dentro de una oración, el primer signo puede ir en el sitio donde comienza la pregunta o la admiración:

“Todos debemos estar preparados para el terrible trance, porque ¿quién sabe cuándo ocurrirá?”

“Y, sin embargo, ¡se abatió la desgracia sobre la pobre familia!”

Cuando las preguntas o las admiraciones van en serie no es necesario emplear mayúscula en cada una:

“De modo que llegó el Presidente; pero ¿cuándo?, ¿a qué hora?, ¿desde dónde?”

“¡Todo se vino abajo!, ¡todo se hundió!, ¡nadie se salvó!”

Puede darse el caso de una expresión que comience por signo de interrogación y que acabe en signo de admiración y vice versa:

“Pero, ¿quién pudo imaginar que aquello que comenzó en broma terminaría en tragedia, Virgen Santa!”

“¡Qué desgracia aquella, eh Carlos?”

*Ver fichas de trabajo 0 - 19 y 0 - 20*



## INVITACION A LA ESCRITURA

Las actividades de escribir, leer y hablar están íntimamente relacionadas. En innumerables momentos de la vida encontramos estas tres formas de comunicación. Cuando se debe exponer un tema ante un auditorio es preferible hacer por escrito un breve esquema que sirva de guía o redactar, en su totalidad, el texto que se expondrá.

Una modalidad que utiliza estas tres formas de comunicación es la conferencia; es decir, la exposición de un tema ya preparado con antelación. Los conferenciantes que tienen aptitudes para la oratoria muchas veces simplemente hacen un esquema que les sirve de guía para mantener el orden lógico y la coherencia del tema.

Aquellos que no confían en la memoria o que quieren evitar los errores de precisión o vacilaciones, optan por redactar la conferencia en su totalidad.

Cada una de estas formas tiene sus ventajas y desventajas. En el primer caso, la conferencia gana en agilidad y lenguaje vivaz, pero se tiene el riesgo de olvidar datos y desordenar el esquema propuesto inicialmente. En el segundo caso, es nece-



sario tener dominio de la lectura en voz alta. Una lectura monótona de un tema interesante puede llevar a un fracaso total de la exposición. Tan difícil es hablar correctamente como leer perfectamente. Ambas formas necesitan de buena pronunciación, observancia de pausas, modulación adecuada, fluidez y naturalidad.

Un conferencista novato escribe el texto completo, pero poco a poco va adquiriendo confianza y soltura, hasta que llega el momento en que le basta un esquema.

Con frecuencia, al final de la exposición se organiza un debate en el que el conferenciante responde las preguntas de los asistentes, aclara la posición expuesta o escucha las opiniones del público.

Muchas personas interesadas van tomando notas y anotando los puntos de discrepancia, durante la exposición del conferenciante, para luego discutir con claridad y precisión.

En el transcurso del año, es aconsejable que se realicen, semanal o quincenalmente, conferencias a cargo de los alumnos del curso, con el fin de profundizar en el estudio de la literatura latinoamericana, y, al mismo tiempo, permitir que los alumnos adquieran un mayor dominio de esta actividad lingüística.

Según indique el profesor, se elegirán los temas por grupos o individualmente y se entregará escrito en su totalidad el texto de la conferencia, con el correspondiente esquema que servirá de índice.

Los conferenciantes deberán elegir en lo posible un tema polémico, a fin de dar lugar a discusión con el auditorio y, en la planificación del tiempo, asignarán una parte del mismo al debate. Cada tema deberá ser conocido por el auditorio por lo menos con una semana de antelación.

Los materiales visuales (diapositivas, cuadros, gráficos, dibujos, fotografías y otros), no son imprescindibles pero ayudan al conferenciante porque facilitan la comprensión del auditorio y amenizan la conferencia.

## ANÁLISIS LITERARIO



### ¿Qué es el ensayo?

“... el ensayo es, sobre todas las cosas, una unidad mínima, leve y vivaz, donde los conceptos suelen brillar como metáforas...” Pero ¿cómo acercarse a esa unidad mínima de que habla Anderson Imbert? ¿Dónde afirmar las manos para poder retener mejor no sólo sus conceptos, sino también su gracia? Todo puede servir de tema para un ensayo y quizá por eso sus límites se desvanecen y su forma se hace proteica, pese a ello algunas notas son constantes: evidencia siempre la particular estructuración de una temática; la intención interpretativa le es propia; y es, ante todo, testimonio de una reflexión.

El estudio del ensayo puede centrarse en estas notas y así se tendrá que determinar la estructura conceptual; evidenciar la función persuasiva y estudiar algunos recursos estilísticos empleados por el autor.

### TEMA

La determinación del tema es una de las etapas más importantes, pues sin cumplirla no se puede avanzar en el análisis.

## FICHA DE TRABAJO

### Tema

*Determina el tema en el ensayo de Alfonso Reyes que estamos estudiando.*

Cuando se ha precisado el tema puede determinarse a qué área del conocimiento humano se aproxima el ensayo, ya que al variar su contenido deberán modificarse también algunas características del análisis empleado.

## ARISTARCO O LA CRITICA

### Temática

El contenido de este ensayo se aproxima más a la filosofía, y dentro de la filosofía está relacionado con la estética, que permite seleccionar algunos criterios para estudiar la crítica, especialmente la literaria.

## ESTRUCTURA CONCEPTUAL

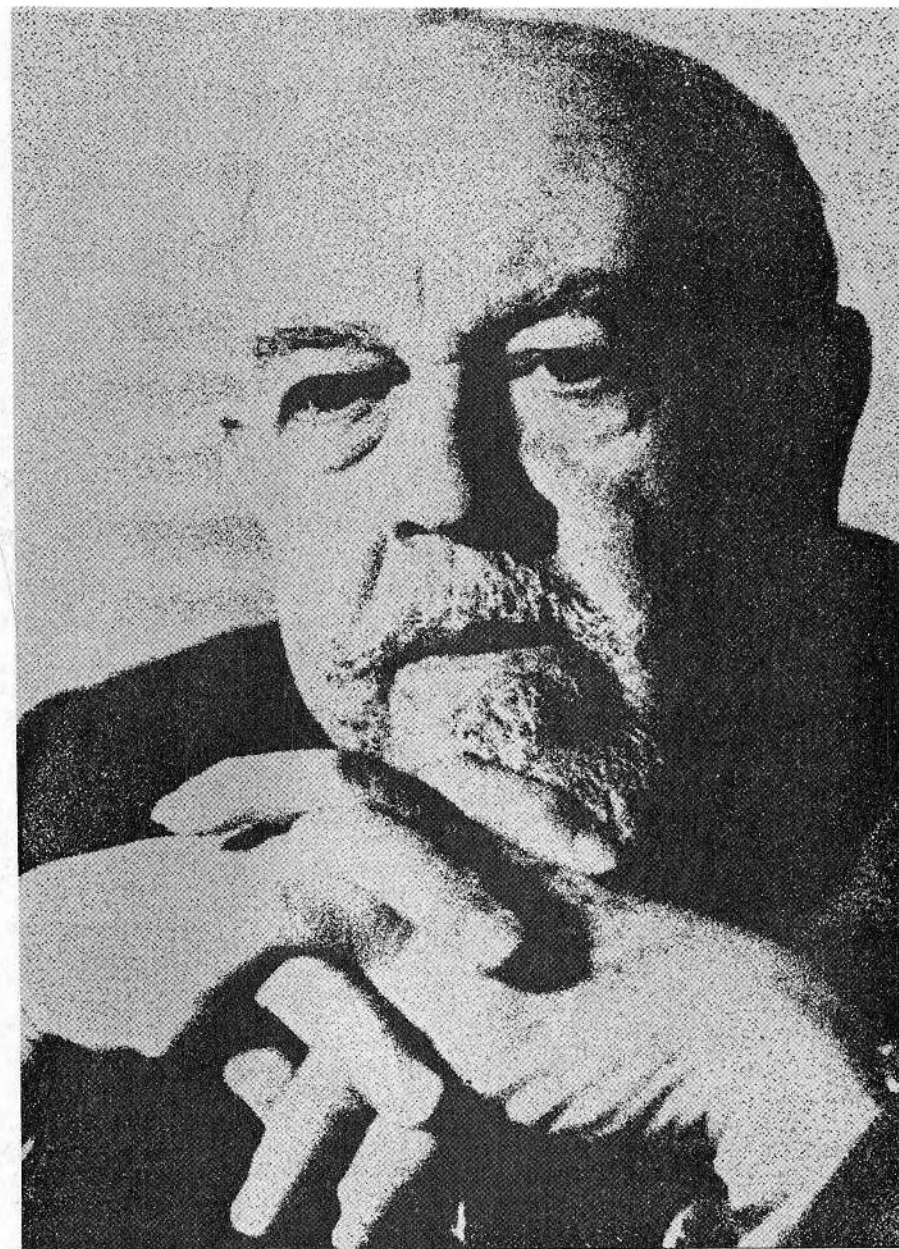
### División de los Ensayos

Al considerar la ensayística como un género literario existe apropiación de temas y materiales que pertenecen a otras áreas del conocimiento.

El ensayo es un género mixto que está escrito casi siempre en prosa. En él los autores emplean recursos propios no sólo de otros géneros, sino también de otras disciplinas.

Existen poemas en prosa y ensayos que se aproximan a la poesía. En prosa poética puede encerrarse un ensayo excepcionalmente breve, pero diáfano en su temática, su estructura y su intencionalidad. Hay autores que ejercen la crítica, y sus ensayos tienen temática literaria, pero en ellos suelen aplicarse criterios metodológicos propios de la estética, el arte y otras áreas del conocimiento.

Para facilitar el estudio del ensayo estableceremos una división siguiendo una perspectiva formal y elegiremos la temá-



ALFONSO REYES





ALEJO CARPENTIER

tica como criterio distintivo. Encontramos dos grupos:

- ensayos en los que el autor ha elegido las formas tradicionales de la narrativa.
- ensayos en los que el autor ha preferido, para su estructuración formal, modalidades más adecuadas a la intencionalidad y al contenido conceptual.

En este grupo situaremos cuatro tipos de ensayos: los poéticos, los científicos, los filosóficos y los experienciales.

Hay ensayos que casi pueden ser considerados novelas o cuentos, pero en ellos los métodos tradicionales empleados para el análisis de la narrativa no producirán resultados importantes si se aplican mecánicamente.

En la mayoría de los ensayos el autor expone directamente su pensamiento y está en función de narrador, de conciencia reflexiva y crítica, mientras que en los de tipo narrativo suele valerse de personajes de un alto valor simbólico para encarnar sus opiniones.

Si en cuentos y novelas había que evitar la confusión de atribuir al autor las opiniones de sus personajes, en el ensayo ocurre lo contrario. También el espacio debe ser interpretado de manera diferente, pues —cuando se presenta— o suele tener un carácter muy generalizador o es una referencia precisa a un lugar determinado.

Algo semejante ocurre con la problemática, que en la ensayística se explicita, mientras en la narrativa se encubre.

Entre los ensayos que presentan una estructuración distinta a la de la narrativa —ensayos poéticos, científicos, filosóficos y experienciales— la estructura más frecuente responde al desarrollo del pensamiento que va alcanzando una formulación. Las modalidades que adopta pueden ser múltiples. Mientras que en unos se mantiene la estricta presentación formal que caracteriza a los trabajos científicos; en otros, se eliminan las citas y las notas a pie de página. Muchas veces la apoyatura crítica se reduce al máximo, parafraseando alguna cita, tomando alguna idea o incluyendo sólo alguna metáfora notable.



En el análisis del contenido de los ensayos es útil la determinación de su estructuración temática. La técnica del preciso puede facilitar esta determinación. Naturalmente los esquemas de contenido se realizarán preferentemente en los ensayos de relativa brevedad.

Otro recurso útil en la búsqueda del contenido es el reconocimiento de la estructura expositiva de la temática (\*), según se presente en forma de:

- Planteamiento de hipótesis con su verificación.
- Planteamiento de tesis con su demostración correspondiente.
- Discusión de una problemática, con o sin soluciones propuestas.
- Concatenamiento de hechos.

En los ensayos cuya temática no corresponde estrictamente a la literatura puede a menudo advertirse el servicio que este arte presta a la expresión.

Los diferentes tipos de ensayos pueden presentarse en publicaciones periódicas, y el periodismo suele ejercer notable influencia en el estilo, la extensión y la profundidad.

#### FICHA DE TRABAJO

#### Estructura Conceptual

- *Determina el tipo de ensayo que estamos estudiando.*
- *Estudia si en este ensayo se presenta la influencia formal de algún género distinto.*
- *¿Es útil la determinación del argumento en este ensayo?*
- *Señala las razones que fundamentan tu opinión.*
- *¿Te es posible encontrar el equivalente del clímax narrativo en este ensayo?*

#### ARISTARCO O ANATOMIA DE LA CRITICA

#### Esquema

Este ensayo se compone de tres grandes divisiones:

(\*) Se conoce también a la estructuración expositiva como "Estructura formal de los textos informativos"

- I. Introducción (caracterización negativa de la crítica)
- II. Origen
- III. Grados

#### FICHA DE TRABAJO

#### Esquema

*Haz el esquema de las dos últimas partes de este ensayo: origen y grados.*

#### ARISTARCO O ANATOMIA DE LA CRITICA

#### Forma de Estructuración Expositiva

Este ensayo tiene una afirmación que alcanza el valor de tesis:

"No se adquiere con ningún cambio, no se vende ni se compra por nada la alta facultad interpretativa de Longino, Dante, Coleridge, Sainte Beuve, De Santis, Arnold, Pater, Brandes, Baudelaire, Menendez y Pelayo o Croce".

#### FICHA DE TRABAJO

#### Forma de Estructuración Expositiva

*Determina cómo se estructura la exposición para demostrarla.*

#### PLAN DE LA OBRA

- Los componentes de la estructuración conceptual.  
El ensayo se presenta como una composición bien estructurada y sus componentes principales son:
- *El componente informativo* que puede caracterizarse como la acumulación de datos que proporcionan al autor una armazón objetiva y generalmente verificable.  
Su predominio, en casos particulares, puede dar lugar a ensayos de matiz erudito.

● *El componente anecdótico* que tiene la función de servir como referencia testimonial de una experiencia única. La anécdota, entendida en este sentido, es difícilmente verificable y puede estar relacionada a una vivencia propia del escritor, a un suceso real o imaginario del que el ensayista fue informado, a una referencia bibliográfica. En muchos casos, una anécdota se convierte en la premisa que sirve de fundamento a la totalidad del ensayo. El componente anecdótico ilustra el texto, distrae la atención del lector o demuestra la validez de una afirmación.

● *El componente especulativo* en el cual se puede encontrar quizá el origen de la mayor creatividad y de la mejor agudeza en los ensayos, pues, al suponer, relaciona, de manera novedosa, los diferentes datos de que se disponía, ensancha los límites tradicionalmente aceptados para algunos conceptos o informes y crea o descubre nexos nuevos.

● *El componente crítico* desempeña la función esencial de demostrar la validez de una interpretación. En esto se diferencia del componente especulativo, que sólo hace referencia a una posibilidad y no a la demostración de una certidumbre. Cuando la interpretación del ensayista quiere oponerse a otra contraria, podrán advertirse mayores características polémicas en el ensayo; pero no es necesaria la referencia a un antagonista individualizado, pues lo que se considera es una posición diferente, sea ésta real o supuesta, posible o no.

Estos componentes, al estar dispuestos en un todo orgánico, deben ser atendidos en su relación con el contexto total, y no como unidades aisladas.

En cada uno de los diferentes ensayos puede predominar un componente distinto y esto no ha de entenderse únicamente como una variación de la proporción, sino también de las funciones.

Así, por ejemplo, en un ensayo con predominio del componente informativo, las anécdotas que se incluyen pueden ser consideradas como parte de la información, mientras

que en otro tipo de ensayos las anécdotas corresponden a una de las etapas de la crítica.

#### FICHA DE TRABAJO

#### Plan de la obra

- *En el texto que estamos analizando, estudia y determina:*
- *Qué componentes predominan en este ensayo.*
- *La función que cumple cada componente en la totalidad.*
- *Si el orden de aparición de los componentes condiciona toda la obra. Explica por qué.*
- *Qué partes corresponden al componente informativo.*
- *Agrupar y clasificar las diferentes anécdotas que se presentan.*
- *Si se encuentran componentes especulativos en el ensayo y cuál es la base sobre la que parte cada especulación.*
- *Si el componente crítico es de tipo polémico.*
- *En base al propio contexto si pueden encontrarse las fuentes de la información que transmite el autor.*

#### APROXIMACION ESTILISTICA

El estilo de un autor, que se reconoce en las características que se repiten en su obra, se identifica por comparación y está condicionado tanto por las virtualidades del escritor como por la temática y la consideración del destinatario.

El análisis del estilo en el ensayo está relacionado con la función apelativa del lenguaje o la búsqueda de los recursos persuasivos del autor.

Muchas veces el ensayo nos muestra cómo van afinándose las observaciones de un autor mediante reflexiones encontradas a tiempo de "hacer" su trabajo; en estos casos se podrán incluso advertir vacilaciones y reafirmaciones que intentan apoyar la convicción lograda. Así, el ensayo adquiere un tono de mayor confianza. Las intenciones del ensayista, que en algunos casos pueden ser manifiestas, son, entre muchas

otras: convencer, refutar, divulgar, enseñar, divertir, compartir, distraer. Por su naturaleza genérica, todo ensayo trata de convencernos de la validez de la interpretación que propone, intenta mostrar lo bello de una apreciación estética, o busca lo novedoso en el tratamiento de una temática. El lector está en libertad de compartir o no el pensamiento del autor, puede rechazar la interpretación ofrecida o aceptarla parcialmente; pero siempre que se haga una lectura crítica debe buscarse la intencionalidad.

El tono en los ensayos suele estar condicionado por la cercanía o el alejamiento del autor. También variará según se prefiera la exposición directa o la sugerencia como procedimiento expositivo.

La claridad suele conseguirse mediante la estructuración del lenguaje, la precisión de la información, la justeza de los datos ofrecidos y la oportunidad lógica o psicológica de las aclaraciones.

Y, finalmente, la función apelativa, la fuerza persuasiva del razonamiento, radica en la profundidad y la suficiencia de la argumentación presentada.

#### ARISTARCO O LA CRÍTICA

#### Estructuración Persuasiva y Aproximación Estilística

La primera parte de este ensayo, el primer párrafo, acumula muchísimas apreciaciones que son características negativas de la crítica. La función que tiene este despliegue es convencer al oyente o lector que el propio ensayista sabe que se puede criticar a la crítica y busca anticiparse a ella; pero al mismo tiempo desea convencer de la validez de esta actividad.

El largo camino que recorre la persuasión finalizará cuando afirme que el ejercicio de la crítica en sus grados más elevados está en un nivel superior.

Para convencer al propio lector, que podría sentirse ofendido, Reyes ha recurrido a una argumentación muy sutil, pues es difícil que un auditorio aplauda a quien ha intentado convencerlo —muy amablemente—, de que casi todos están privados de la más alta calidad interpretativa. En la caracterización

de la crítica como juicio está lo fundamental de su razonamiento. Allí subyacen un par de consecuencias: toda crítica que se haga puede corresponder a un grado más o menos inferior, lo que la invalida, o al alto grado del juicio, lo que apoya el planteamiento del autor.

#### FICHA DE TRABAJO

#### Aproximación Estilística Estructuración Persuasiva

*Existen muchas formas posibles de demostrar una argumentación. Entre otras, puede acudir a la referencia de alguna autoridad en la materia, o a la propia experiencia como prueba, o puede mostrarse la validez propia que tiene lo que se pretende demostrar.*

- *Determina cómo demuestra Alfonso Reyes su argumentación.*
- *Analiza cuáles son las partes persuasivas de este ensayo y de qué manera se intenta conseguir la persuasión.*
- *Analiza la intencionalidad del autor y determina qué función cumplen los diferentes componentes.*
- *Estudia si en el ensayo hay partes que se fundamentan en hechos particulares.*
- *Determina si en este ensayo hay partes que se fundamentan en convenciones.*
- *Determina si hay partes que se fundamentan en convicciones.*
- *Estudia si hay partes que se fundamentan en lugares comunes.*
- *Determina si algunas ideas o planteamientos aparecen más de una vez a lo largo del texto.*
- *En los ensayos, suelen presentarse varias veces recursos repetidos (sean ejemplos, relatos interpolados, anécdotas, despliegues irónicos y otros). Analiza si es éste el caso del ensayo que estudiamos.*



*En caso de ser así determina en qué consiste la semejanza o la diferencia y observa si esos elementos cumplen siempre la misma función persuasiva.*

- *Uno de los recursos para el análisis de la ensayística consiste en eliminar sucesivamente cada uno de los componentes y observar qué sucede con todo el ensayo.*

*Este recurso permite clarificar las funciones que desempeñan esos componentes en la estructura persuasiva.*

*Realiza este trabajo y discute con tus compañeros las conclusiones a las que arribes.*

## VALORIZACION

Los lectores pueden disfrutar siempre de un ensayo bien escrito, pero no deben adoptar sin reflexión propia todo lo que el autor propone. Es necesario buscar siempre cuáles son los planteamientos importantes que hace y cómo intenta o consigue convencernos de su verdad.

Muchas preguntas estarán siempre presentes en el lector; pero en la valorización dos de ellas son fundamentales:

- ¿Es ésta la única interpretación que puede darse a la problemática elegida por el autor?
- ¿Cuál es, de acuerdo a mi propia experiencia y conocimiento, la interpretación que yo daría?

### REYES ALFONSO

Valorización de Jorge Luis Borges

“... Para mí el mejor prosista de la lengua española de éste y del otro lado del Atlántico sigue siendo el mexicano Alfonso Reyes. Tengo recuerdos muy gratos de su amistad, de su bondad, y no sé si se le recuerde como debería recordárselo. Para mí un escritor ejemplar, y su obra, una gran obra. Suponiendo lo más triste, que no perdurara nada de ella, cosa que no creo, siempre perduraría el ejercicio de la prosa. . . Su

prosa es elegante, económica, y al mismo tiempo llena de matices, de ironías y de sentimiento. . .”.

Citado en: *La Correspondencia entre Borges y Reyes*. José Emilio Pacheco. Revista de la Universidad de México, diciembre de 1979. Pág. 15.

## FICHA DE TRABAJO

Valorización

### 1. Opiniones ajenas

*Busca valorizaciones sobre Alfonso Reyes, y cópialas en fichas de trabajo.*

### 2. Opinión propia

*Emite tu opinión sobre el ensayo que estamos estudiando.*

## INVESTIGACIONES ESPECIFICAS

### FICHA DE TRABAJO

Investigaciones Específicas

*Haz un trabajo sobre uno de los siguientes temas:*

- *Función de la crítica en la formación de una cultura.*
- *Crítica objetiva y subjetiva.*
- *Breve historia de los ensayistas americanos que surgieron después de la Segunda Guerra Mundial.*

## LOCALIZACION ESPACIO TEMPORAL

GENERACION DEL ATENEO Localización Espacio-Temporal

Históricamente, Alfonso Reyes pertenece a la generación de escritores que surge después de la revolución mexicana.

Políticamente, ésta es una época de convulsión en el mundo. La revolución rusa abre nuevas posibilidades para las naciones y, a la vez, interminables discusiones entre acalorados defensores y tenaces opositores. Después de la Primera Guerra Mundial, surge una intensa crisis económica. Empiezan a oírse las proclamas fascistas que desembocarán en la Segunda Guerra Mundial.

La Guerra Civil Española lleva al poder a la tiranía. En los países americanos la crisis se traduce en una constante inestabilidad política. Se suceden dictaduras en diferentes países; por ejemplo, Trujillo en la República Dominicana, Somoza en Nicaragua y Batista en Cuba. Se desencadena la Guerra del Chaco entre Bolivia y Paraguay. La dominación americana se acrecienta entre las dos guerras mundiales y ofrece nuevos temas literarios. Surgen nuevos problemas sociales con la creación de centros industriales y el éxodo de campesinos que van poblando la periferie de las ciudades.

Los escritores se agrupan bajo diferentes tendencias políticas y estas actividades les impiden, en muchos casos, dedicarse a la literatura, y cuando ella surge aparece la "literatura comprometida".

Mientras que la generación anterior hacía vida bohemia y frecuentaba conocidos "cafés", los de esta generación se organizan en diferentes grupos literarios. Un ejemplo de ellos, en México es "El Ateneo de la Juventud" (1909-1914), al que perteneció Alfonso Reyes. Sus integrantes se interesaban por la literatura, el arte, la filosofía y la política. Luego surgió la "Universidad Popular de México" (1912-1920), a la que ayudaron los miembros del Ateneo desde las cátedras, que dió origen a la primera Facultad de Filosofía y Letras de México.

Literariamente son posteriores al Modernismo (\*). Todos los escritores tenían los ojos puestos en Europa en busca de técnicas nuevas que les permitieran expresar mejor sus sentimientos y plasmar con mayor facilidad ese mundo complicado y original que es América.

Lo autóctono se manifiesta en los temas elegidos, en los nuevos personajes creados, en la inclusión de leyendas o temas

(\*) Para ampliar algún aspecto teórico ya tratado, con un asterisco remitiremos a los anteriores volúmenes de esta colección: "Lenguaje y Literatura". Iniciación Literaria, Vol. I. Ed. Don Bosco, 1976, La Paz, Bolivia, pág 169.

folklóricos y en las descripciones de la naturaleza, el paisaje y los centros poblados. Comienzan a aparecer en las nuevas obras los diferentes tipos raciales nativos, fundamentalmente los indios y los negros, quienes toman forma real, y no exótica como en el Modernismo. El tema del amor erótico toma nuevos caminos al enraizarse con la tradición americana de la mujer madre tierra, la fecundidad y la fertilidad.

Los poetas, novelistas y ensayistas descubren que el sentido político e histórico de América radica en la unidad del continente, desde el punto de vista étnico, cultural y social.

Esta generación, igual que la de Rubén Darío, se siente cosmopolita en su búsqueda de la propia identidad.

Muchos son "antiacadémicos", se niegan a seguir las reglas impuestas que reducen el poder expresivo del lenguaje y también su renovación.

Para abrir nuevas rutas, utilizan, frecuentemente, el ingenio y la imaginación, no sólo en la elección del tema y argumentos, sino, con mayor empeño, en el estilo y en el lenguaje. Un ejemplo son los versos con palabras que carecen de sentido, pero de gran musicalidad. Alfonso Reyes las denominó "jitanjáforas", término que tomó de un verso del poeta cubano Mariano Brull:

"Filiflama alabe cundre  
ala olalúnea alífera  
alveolea jitanjáfora  
liris salumba salífera"

Entre otras técnicas que revolucionaron la literatura de esta época están, por ejemplo, los recursos empleados para la expresión de la subjetividad mediante la técnica del *flash back* (\*) y el *fluir* de conciencia, con sucesiones inconexas de ideas y escenas fragmentadas, que, igual que un rompecabezas, van tomando forma poco a poco, la supresión de los signos de puntuación a lo largo de interminables páginas continuadas, y también a través de otros recursos.

El lenguaje se hace más preciso, dando a las metáforas y adjetivos un sentido abstracto y preciso, que los hace insustituibles con otra expresión. Se altera el orden convencional de las oraciones y las palabras y, en poesía, se prefiere el verso

Cf. Iniciación vol. I, pág. 119-120

libre y la rima interna. Así la literatura gana en profundidad y expresividad y exige mayor atención del lector para su interpretación.

Esta época está cargada de corrientes literarias vanguardistas que se suceden velozmente o conviven como diferentes tendencias, no sólo en el mismo espacio, sino también en un mismo escritor. Los que fueron simbolistas en un escrito, se tornan parnasianos en otro; los nativistas y folcloristas se pasan a la poesía pura; de la poesía pura se vuelcan al superrealismo, y no es raro encontrar a escritores que pasaron a posiciones antípodas o sintetizaron varias corrientes. De esta forma se entrecruzaron tendencias, técnicas e innovaciones hasta conseguir, años más tarde, una forma de expresión americana que deja de lado el vanguardismo y que trasciende a las anteriores.

El lenguaje dejó de ser "culto" para convertirse en lenguaje de la vida, sin que hayan palabras o estructuras vedadas a la literatura, con el fin de conseguir mayor espontaneidad y dinamismo en la expresión.

Las corrientes políticas y combativas son utilizadas para denunciar a los explotadores y defender a los oprimidos buscando el cambio social.

Las corrientes literarias americanas anteriores, también influyeron notablemente. Así, los escritores que tuvieron mayor influencia del Modernismo, utilizaron sus formas y técnicas para expresar sentimientos profundos e individuales. Los que se acercaron al realismo, al regionalismo y naturalismo, mostraron la realidad americana desde diferentes perspectivas: criollista, psicologista, etnográfica, sociológica o política.

Los escritores de esta época cultivaron varios géneros al mismo tiempo. Casi siempre estuvo presente el ensayo, por ser un género que se presta a narrar experiencias y anécdotas y expresar claramente las ideas sobre un tema determinado.

Desde el punto de vista político y social, el ensayo jugó un papel importante y se convirtió en la palestra desde la que muchos autores expresaron sus ideas políticas y sociológicas como un arma contra la tiranía.

En el ensayo de tipo subjetivo, sobre diversos temas, se ve la influencia de Stefan Zweig, André Maurois y Emil Ludwig.

En medio de esta búsqueda, el ensayo americano gana profundidad y claridad, da las bases para afirmar la identidad latinoamericana y la expresa desde diferentes puntos de vista con una síntesis de técnicas europeas.

En este ambiente literario, Alfonso Reyes fue un nexo entre América y Europa, que impulsó con mucho entusiasmo a los escritores de su generación y posteriormente a los demás jóvenes.

#### FICHA DE TRABAJO

#### Localización Espacio - Temporal

- *Estudia en la historia mexicana cuáles son las condiciones en las que surge la "Generación del Ateneo".*
- *Determina la importancia de la "Generación del Ateneo" en el proceso cultural mexicano.*
- *Investiga cuáles fueron las corrientes que siguieron a esta generación y cuál fue su juicio acerca del "Ateneo de la Juventud" (1909-1914) y sus integrantes.*

#### AUTOR

#### BIOGRAFIA

Alfonso Reyes nació en Monterrey, México, en 1889 y murió en México, D.F. en 1959.

Inició sus estudios en su ciudad natal para luego continuarlos en la capital. Después de terminar la carrera de derecho, vivió en Francia y en España donde trabajó como investigador filológico en el Centro de Estudios Históricos de Madrid. Ocupó importantes cargos diplomáticos en diferentes oportunidades y representó a su país en Buenos Aires y Río de Janeiro. A partir de 1939 vivió definitivamente en México, donde organizó y presidió La Casa de España, que posteriormente se transformó en el Colegio de México. Fundó el Colegio Nacional

Fue profesor de literatura en diversas oportunidades. Son muchas las universidades e instituciones europeas y america-



nas que le concedieron los máximos honores académicos. Su país solicitó para él el Premio Nobel.

Desde 1957 presidió la Academia Mexicana de la Lengua.

## BIBLIOGRAFIA

Alfonso Reyes es un escritor que ha cultivado todos los géneros literarios. Su obra es abundante, pero de toda ella sobresalen sus ensayos.

### *Poesía*

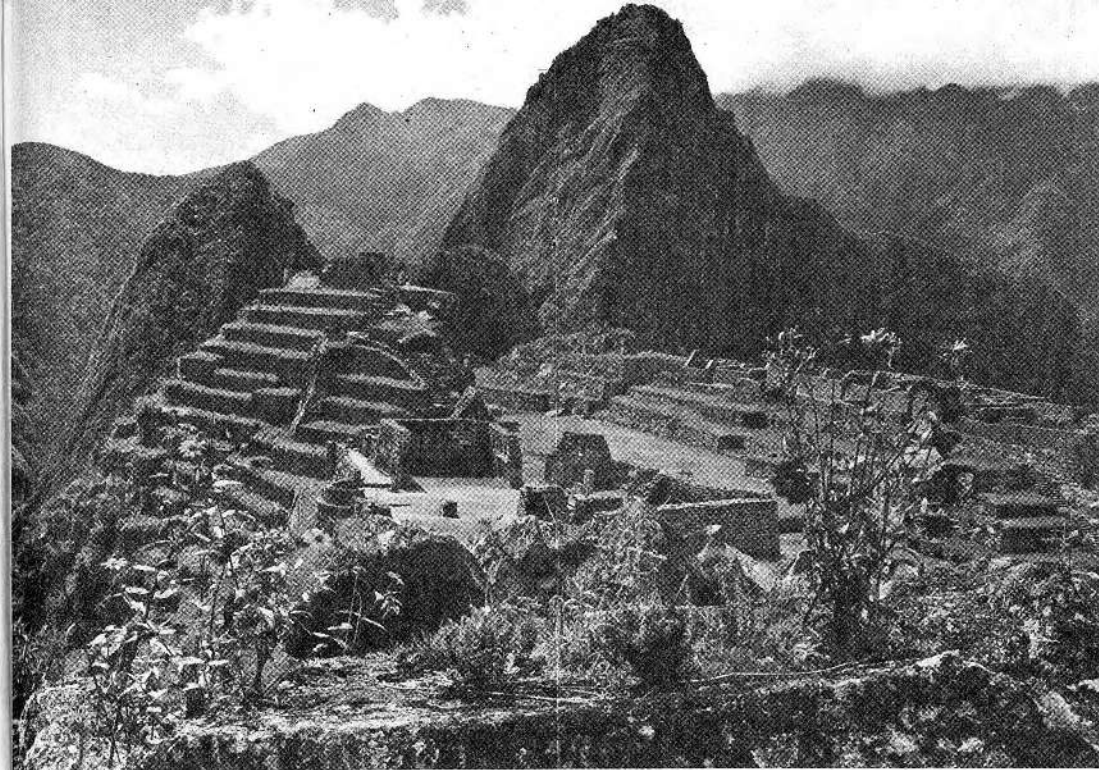
Constancia poética  
Ifigenia Cruel  
Tres Poemas  
Jornada en Sonetos  
Romances Sordos

### *Narrativa*

El Plano Oblicuo (cuentos y diálogos) (1920)  
El Testimonio de Juan Peña (1930)  
Tren de Ondas (1932)  
Los Siete sobre Deva (1942)  
Los Trabajos y los Días (1945)  
A Lápiz (1947)  
La Experiencia Literaria (1952)  
Arbol de Pólvora (1953)  
Quince Presencias (1955)

### *Ensayos*

Visión de Anahuac (1917)  
Las Vísperas de España (1937)  
El Suicida (1917)  
Retratos Reales e Imaginarios (1920)  
Simpatías y Diferencias (1921-1926)  
Reloj de Sol (1926)  
La Crítica en la Edad Ateniense  
El Deslinde. Apuntes para la Teoría Literaria  
Y muchas otras.

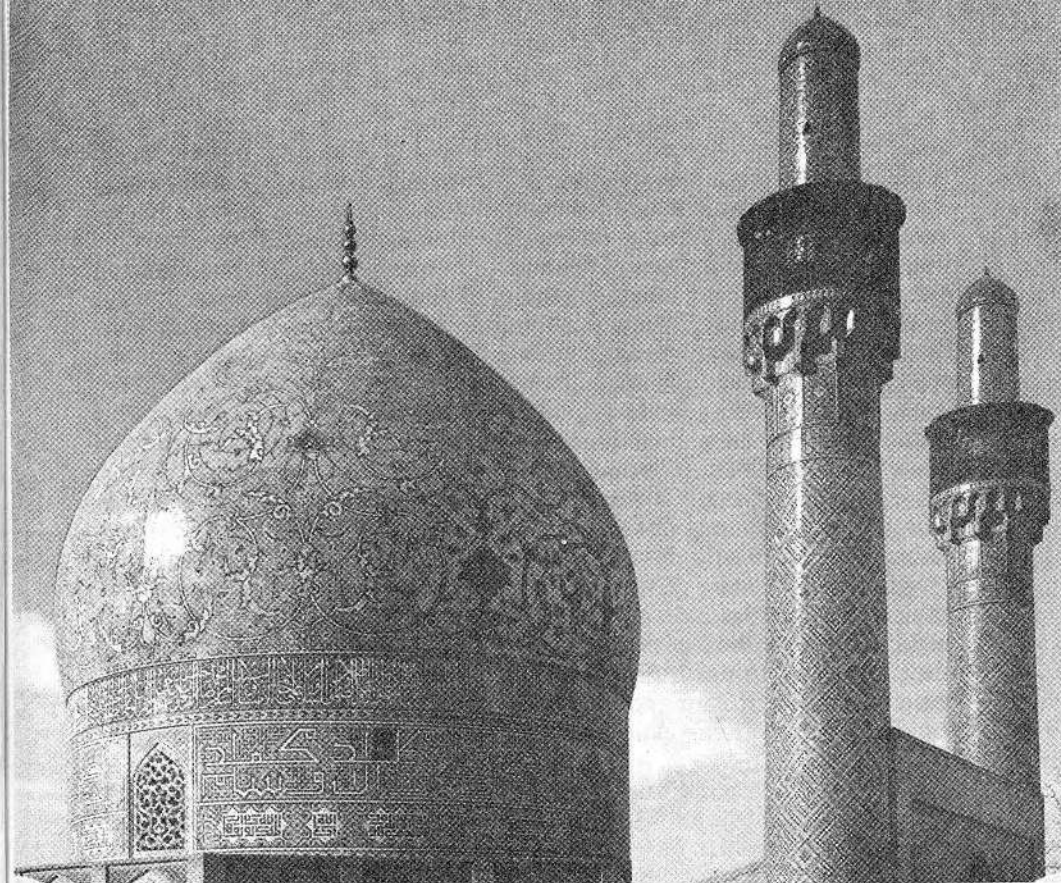


## DE LO REAL MARAVILLOSO AMERICANO

ALEJO CARPENTIER

*Lá-bas tout n'este que luxe, calme et volupté.* La invitación al viaje. Lo remoto. Lo distante, lo *distinto*. La *langoureuse* Asie et la *brulante* Afrique de Baudelaire. . . Vengo de la República Popular China. He sido sensible a la nada ficticia belleza de Pekín, con sus casas negras, sus techos de tejas vitrificadas en un naranjo intenso donde retoza una fabulosa fauna doméstica de dragoncillos tutelares, de grifos encrespados, de graciosos penates zoológicos cuyos nombres ignoro; me he detenido, asombrado, ante las piedras montadas en pedestales, puestas a contemplación como objetos de arte, que se ofrecen en uno de los patios del Palacio de Verano: afirmación de hechos y presencia de una noción no *figurativa del arte*, ignorada por las declaraciones de principio de los artistas occidentales no figurativos, magnificación del *ready-made* de Marcel Duchamp, cántico de las texturas, de las proporciones fortuitas, defensa del *derecho de elección* que tiene el artista, detector de realidades, sobre ciertas materias o materiales que, sin haber sido trabajado por la mano humana, surgen de su ámbito

propio con una belleza original que es la belleza del universo. He admirado la sutileza arquitectónica, comedida y ligera, de Nankín; las fuertes murallas sino-medievales de Nang-Chang, orladas en blanco sobre la adusta oscuridad de las paredes de choque, me he confundido con las multitudes bulliciosas de Shanghai, gimnásticas y divertidas, viviendo en una ciudad de esquinas redondas (*sic*) que, por lo mismo, ignora la angularidad occidental de las esquinas. He visto, desde los malecones de la ciudad, durante horas, el paso de los sampanes de velamen cuadrado, y volando luego sobre el país, a muy baja altitud, he podido entender el papel enorme que las nieblas y neblinas, las brumas y las nubes detenidas, desempeñan en la prodigiosa imaginería paisajista de los pintores chinos. También, contemplando los arrozales, viendo el trabajo de labradores vestidos de juncos trenzados, he entendido las funciones desempeñadas por el verde tierno, el rosado, el amarillo, los difuminos, en el arte chino. Y, sin embargo, a pesar de haber pasado horas frente a los puestos esquineros de agua caliente servida en vaso, de los mostradores de peces colorados y desdibujados a la vez por el movimiento encubridor de sus aletas levemente abanicadas, después de escuchar los cuentos de narradores de cuentos que no entiendo; después de haberme admirado ante la obra maestra, en belleza y proporciones, de una prodigiosa esfera armilar que, montada sobre cuatro dragones, combina portentosamente la armoniosa geometría de los astros con el encrespamiento heráldico de los monstruos telúricos, en el Museo de Pekín, después de visitar los viejos observatorios, erizados de aparatos singulares, pasmosos por una operación de mensuración sideral cuya trascendencia escapa a nuestras nociones keplerianas; después de haberme cobijado a la sombra fría de las grandes puertas, de la casi femenina Torre-Pagoda de Shanghai, enorme y tierna mazorca de ventanas y aleros punzantes, de haberme maravillado ante la relojera eficiencia de los teatros de títeres, regreso hacia el poniente con una cierta melancolía. He visto cosas profundamente interesantes. Pero no estoy seguro de haberlas entendido. Para entenderlas realmente y no con la aquiescencia del papanatas, del turista que en suma he sido— hubiese sido necesario conocer el idioma, tener nociones claras acerca de una de las culturas más antiguas del mundo, conocer las palabras claras del dragón y de la máscara. Me he divertido mucho, ciertamente, con las increíbles acrobacias de los autores de un teatro que, para el consumo de occidente, se califica de *ópera*, cuando no es sino la realización cimera de lo que ha querido conseguirse en el *espectáculo total*—obsesión generalmente insatisfecha de nuestros autores dramáticos, directores y escenógrafos. Pero las acrobacias de quienes interpretaban óperas que jamás pensaron en ser *óperas*, sólo eran el com-



plemento de una materia verbal que me es inaccesible de por vida. Dicen que Judith Gautier dominaba la lectura del idioma chino a la edad de veinte años. (No creo que “hablara el chino”, porque *el chino*, no se habla, ya que el pequinés, por ejemplo, no es entendido a cien kilómetros de Pekín, ni tiene que ver con el pintoresco cantonés o el dialecto semimeridional de Shanghai, aunque la escritura sea la misma para todos los idiomas en presencia, elemento de inteligibilidad general). Pero, en cuanto a mí, sé que no me bastarían los años que me quedan de existencia para llegar a un entendimiento verdadero, cabal, de la cultura y de la civilización de China. Me falta, para ello, un *entendimiento de los textos*. De los textos que se inscriben en las estelas que sobre sus carapachos de piedra yerguen las enormes tortugas—símbolos de la longevidad, me dijeron— que pueblan, andando sin andar, tan antiguas que se les ignora la fecha del nacimiento, señoreando acequias y labrantíos, los aledaños de la gran ciudad de Pekín.



Vengo del Islam. Me he emocionado gratamente ante paisajes tan sosegados, tan deslindados por la mano del sembrador y la mano de las podadoras, tan ajeno a todo elemento vegetal superfluo —con la presencia de sus rosales y granados con algún surtidor por fondo— que pude evocar, ante ellos, la gracia de alguna de las mejores miniaturas persas, aunque, a la verdad, hallándome bastante lejos del Irán y sin saber, a ciencia cierta, si las miniaturas evocadas tenían mucho que ver con eso. Anduve por calles silenciosas, perdiéndome en laberintos de casas sin ventanas, escoltado por el fabuloso olor a grasa de carnero que es característico del Asia Central. Me admiré ante la diversidad de manifestaciones de un arte que sabe renovarse y jugar con las materias, con las texturas, venciendo el temible escollo de la prohibición —aún muy observada— de figurar la figura humana. Pensé que en eso de amar las texturas, los serenos equilibrios geométricos o los enrevesamientos sutiles, los artistas mahometanos deban muestras de una imaginación en la inventiva abstracta que sólo es comparable a la que puede contemplarse, yendo a México, en el pequeño y maravilloso patio del Templo de Mitla. (Para ellos el arte verdadero sigue siendo rigurosamente *no figurativo*, manteniendo a una altanera distancia de donde se polemiza en torno a *realismos* hartamente manoseados. . .). Fuí sensible a la esbeltez de los alminares, a la policromía de los mosaicos, a la potente sonoridad de las gluzas, al sabor milenario, precoránico, de los panes sin levadura, desprendidos por paso propio, al alcanzar su punto, del horno del tahonera. Volé sobre el mar de Aral, tan raro, tan extraño, en formas, colores y contornos, como el lago Baikal, aquél que me admira por sus complementos montañosos, sus rarezas zoológicas; por lo mucho que tal lugar remoto tiene de común, en la extensión, la desmesura, la repetición —inacabable taigá, trasunto de nuestra selva; inacabable Ienissei, acrecido a cinco leguas de ancho (cito a Vsévolod Ivanov) por lluvias semejantes a las que acrecen algún Orinoco en las mismas cinco o seis leguas de sus desbordamientos. . . Pero, sin embargo, al regresar, me invadió la gran melancolía de quien quiso entender y entendió a medias. Para entender el Islam apenas entrevisto, me hubiese sido preciso conocer algún idioma allí hablado, tener noticias de algún antecedente literario (algo más consistente, desde luego, que el de los *Rubayats* leídos en español, o de las andanzas de Aladino o de Simbad o de las músicas de *Thamar* de Balakirev, o de *Sheherezada* o *Antar* de Rimski-Kórsakov. . .), de la filosofía, si es que la hubiese en verdadera función filosófica, de la gran literatura gnómica de aquel vasto mundo donde ciertos principios atávicos siguen pesando sobre las mentes, aunque distintas contingencias políticas hayan quedado atrás. Pero quien

quiso entender, entendió a medias, porque desconocía el idioma o los idiomas que allí se hablaban. Se enfrentaba, en las librerías, con tomos herméticos cuyos títulos se dibujaban en signos arcanos. Conocer esos signos hubiese sido mi deseo. Me sentía humillado ante una ignorancia que también era la del sánscrito o la del hebreo clásico —lenguas que, por lo demás, no se enseñaban en las universidades latinoamericanas de mi adolescencia, allí donde el mismo griego, el latín, eran mirados con desconfianza como cosas que un pragmatismo de nuevo año situaba entre los ociosos devaneos del intelecto. Tenía conciencia, sin embargo (habría de comprobarlo desde mi llegada a Bucarest) que para entender lenguas romances sólo necesita el latinoamericano una convivencia de pocas semanas. Así, frente a los signos ininteligibles que se me pintaban, cada mañana, en los titulares de periódicos locales, sentía como un descorazonamiento siempre renovado, pensando que no me bastarían los tiempos que me quedan de ida (¿qué representan veinte años de estudio para saber de algo?), para llegar a tener una visión de conjunto, fundamentada y universal, de lo que es la cultura islámica, en sus distintos fraccionamientos, modalidades, dispersiones geográficas, diferencias dialectales, etcétera. Me sentía minimizado por la grandeza cierta de lo que se me había revelado pero esa grandeza no me entregaba sus medidas exac-





tas, sus voliciones auténticas. No me daba los medios de expresar a los míos, al regresar de tan dilatadas andanzas, lo que había de universal en sus raíces, presencia y transformaciones actuales. Para ello hubiese tenido que poseer ciertos conocimientos indispensables, ciertas claves, que, en mi caso, y en el caso de muchos otros, hubiesen requerido una especialización, una disciplina, de casi una vida entera.

3

Cuando al regreso del largo viaje, me hallé en la Unión Soviética, la sensación de *incapacidad de entendimiento* se me alivió en grado sumo, a pesar de desconocer el idioma. La arquitectura magnífica, a la vez barroca, italiana, rusa de Leningrado, me era grata antes de verla. Conocía esas columnas, conocía esos astrágalos, conocía esos arcos monumentales, abiertos en bloques de edificios, evocadores de Vitruvio y de Viñola, y acaso también del Piranesi. Rastrelli, el arquitecto italiano, había estado por ahí después de mucho pasearse por Roma. Las columnas rostrales que se alzaban junto al Nevá eran de mi propiedad. El Palacio de Invierno, hondamente azul y espumosamente blanco, con neptuniano, acuático barroquismo, me hablaba por voces conocidas. Allá, más allá del agua, la Fortaleza de Pedro y Pablo se me perfilaba con domesticada silueta. Y esto no era todo: la Gran Catalina había sido amiga y protectora de Diderot. Potemkin había sido amigo de Miranda, el venezolano precursor de las independencias de América. Cimarosa vivió y compuso en Rusia. La Universidad de Moscú, además, lleva el nombre de Lomonosov, autor de una "Oda a la gran Aurora Boreal" que es una de las mejores realizaciones de cierta poesía del siglo XVIII, científicista, enciclopédica, que la vincula —más por el espíritu que por el estilo, desde luego— con Fontenelle y con Voltaire. Pushkin me hacía pensar en el "Boris" cuya deficiente versión francesa modifiqué, en lo eufónico musical, hace unos treinta años, a ruegos de un cantante que habría de interpretar el papel en el Teatro Colón de Buenos Aires. Turgueniev fue amigo de Flaubert ("el hombre más tonto que he conocido", decía, admirativamente). Dostoievski me fue revelado por un ensayo de André Gide. Leí a Tolstoi, por vez primera, en una edición que de sus relatos hizo, hacia el año 1920, la Secretaría de Educación de México. Bien o mal traducido, los *Cuadernos Filosóficos* de Lenin me hablan de Heráclito, de Pitágoras, de Leucipo, y hasta del "idealista con quien uno se entiende mejor que con el materialista estúpido". Una función del Bolshoi (con estatua ecuestre de Pedro el Grande, en el decorado) me sugiere la oportunidad de visitar las salas altas, terminales, del

Museo del Ermitage. Allí me encuentro con Ida Rubinstein en un retrato raro, a la vez afectuoso y cruel, de Serov, también con Sergio de Diaghilev y también con Anna Pávlova que, hacia el año 1915 y regresando después de cada año a La Habana, reveló al cubano las técnicas trascendentales de la danza clásica. Más allá, de modo inesperado, me sale al paso una vasta exposición retrospectiva de Roerich el escenógrafo y libretista de "La consagración de la primavera" de Stravinsky, cuya partitura puso en entredicho todos los principios compositivos de la música occidental. . . En Leningrado, en Moscú, volvía a encontrar, en la arquitectura, en la literatura, en el teatro, un universo *perfectamente inteligible*, inteligible por mis propias deficiencias en cuanto a los medios técnicos, mecánicos, de entender lo situado más allá de ciertas fronteras culturales. (Como difícil me fue en Pekín, un día, entender los razonamientos de un lama tibetano que pretendía identificar el tantrismo con el marxismo, o aquel inteligentísimo hombre del África que, en París, hace poco, me hablaba de ritos mágicos, tribales, en términos de materialismo histórico). Cada vez más se afirmaba la convicción de que la vida de un hombre basta apenas para conocer, entender, explicarse, la fracción del globo que le ha tocado en suerte habitar —aunque esta convicción no le exima de una inmensa curiosidad por ver lo que ocurre más allá de la línea de sus horizontes. Pero la curiosidad no es premiada, en muchos casos, con un cabal *entendimiento*.

4

No hay ciudad de Europa, creo yo, donde el drama de la reforma y de la contrareforma se haya inscrito en vestigios más duraderos y elocuentes que en Praga. Por un lado se alza la dura y recia iglesia de Tyn, erizada de agujas, la capilla de Belén, con sus techumbres empinadas, vestidas de austeras pizarras medioevales, donde hubo de resonar un día la palabra vertical y tremebunda del maestro Juan Huss; por otro se abre el encrespado, envolvente, casi voluptuoso barroquismo de la iglesia de San Salvador del colegio Clementino, al cabo del puente Carlos, frente a las ojivas retadoras de la otra orilla, como un suntuoso escenario jesuítico —más tiene de teatro que de iglesia— poblado de santos y apóstoles, mártires y doctores, confundidos en una coreográfica concentración de estolas y de mitras —bronce sobre blanco, sombras sobre oro— pregonando la victoria momentánea del latín de Roma sobre el idioma popular, nacional, praguense, más que nada, de los salmos y cantos taboristas. . . Arriba, en la ciudadela, las ventanas de la Defenestración famosa; abajo, en la Mala Straná, el palacio de Wallenstein, en cuya sala de audiencia dejó el

último gran condottiero, esculpida en el cielo raso, toda la estrepitosa sinfonía de la Guerra de los Treinta Años, con una profusa figuración de cornetas, tambores y sacabuches, revueltos con los arneses, penachos y estandartes de las alegorías bélicas. Ahí puedo entender mejor a Schiller y el ánimo que lo llevó, en la primera parte de su trilogía famosa, a la hazaña insólita de escribir un drama sin protagonista, donde los personajes se llaman: "unos croatas", "unos ulantes", "un corneta", "un recluta", "un capuchino", "un furriel". . . Pero eso no es todo: si la reforma y la contrareforma están presentes en las piedras de Praga, también nos hablan sus edificios y lugares de un pasado siempre suspendido entre los extremos polos de lo real y lo irreal, de lo fantástico y lo comprobable, de la conseja y del hecho. Sabemos que Fausto, el alquimista, hace su primera aparición ¿imaginaria? en la Praga donde las generaciones futuras habrían de palpar los instrumentos astronómicos, exactos o casi, de Tico Brahe, antes de visitar la casa del contemplador de estrellas llamado Juan Kepler, en tanto que los buscadores de la piedra filosofal, los preparadores del mercurio hermético, conservan su calle, todavía, en retortas y hornachas, en el burgo de Carlos el Grande. Mucho se evoca la leyenda del Golem, aquel autómatas, que un sabio rabino hacía trabajar en su provecho, en las cercanías del cementerio judío y de las soberbias sinagogas. Y lo más extraordinario es que el antiguo cementerio judío, con sus dramáticas estelas de los mil quinientos y seiscientos, paradas lado a lado, o una detrás de otra, en desorden, como puestas en almoneda —en un final de marzo que les iluminaba las inscripciones hebraicas con pinceladas de cierzo— conviven, en terreno de igualdad, con el angosto teatro Tylovo donde, cierto día de 1787, tuvo lugar el estreno del *Don Juan* de Mozart, obra faústica, auto sacramental extrañadamente planteado por el genio en un siglo de las luces que para nada creía en convidados de piedra, aunque muy cerca le bailaban obispos y doctores de bronce en el suntuoso escenario teológico de la iglesia del Clementino. No hay piedra muda en Praga para el entendedor a medias palabras. Y, para ese entendedor surge, de cada esquina, de cada bocacalle, la silueta queda, afelpada, sin sombra como el personaje de Chamisso, presente en todas las contingencias, en debates que de la literatura trascienden a la política, de Franz Kafka, que, en su "intento de descripción de un combate" nos dió, sin quererlo, acaso por medios metafóricos, indirectos, la más estupenda sensación de una atmósfera praguense vivida en sus misterios y posibilidades. Cuando en su *Diario* dice (en 1911) que se encuentra conmovido por una visión de escaleras situadas a la derecha del puente Cech, recibe "por una pequeña ventana triangular" (solo en aquella ciudad asimétrica, donde se conjugan todas las ocurrencias de una arquitectura

fantástica, puede haber una *ventana triangular*. . .) toda la gracia y la vigencia barroca de las escalinatas que ascienden hacia la ilustre ventana de la Defenestración. . . De Kafka, dando un salto al pasado, montando en una diligencia imaginaria, sin tiempo, llegamos a Leipzig, donde nos espera el órgano tras del cual Ana Magdalena descubriera, emocionada, la presencia tremebunda —tal la de un dragón inspirado— de Juan Sebastián, y recordamos que allí se cantaron, con muy pocas voces y orquestas mínimas, unas *Pasiones* que nos incumben muy directamente y que, desde hace dos siglos, no cesaron de crecer, de llenarse con un mayor número de figuras, de cruzar el Atlántico para alcanzar las riberas de América, por la partitura, la ejecución o el disco, sugiriendo a Héctor Villa Lobos, por operación de sus *allegros*, la posibilidad de titular *bacchianas* unas composiciones inspiradas en el *allegro* —movimiento continuo, *perpetuum mobile*— de las batucadas cariocas o bahianas. . . De Leipzig nos lleva la imaginaria diligencia, con su cochero que hace sonar una trompa muy conocida por Mozart y hasta por Morike, al Weimar de Goethe, en cuya casa nos esperan las monstruosas réplicas de esculturas griegas ejecutadas en dimensiones heroicas, dignas de alzarse en el ámbito de un templo, pero que el autor de Fausto colocó en habitaciones tan pequeñas que, en ellas, un tablero de ajedrez obligaría a los visitantes a soslayarse. Esas enormes divinidades griegas metidas de *cabeza* —porque de cabeza están presentes en realidad— en las exiguas estancias de la casa de Weimar me recuerdan ciertas retóricas epónimas, muy usadas en América Latina, que son las de vestíbulos ministeriales presididos por estatuas de héroes que los hincha, amplía, eleva, encumbra, a dos o tres tallas mayores que las que correspondieron a su cabal estatura humana, llegándose al absurdo de una República que se yergue en el capitolio de La Habana —con pechos de bronce que pesan toneladas— en una dimensión tan estúpidamente ciclópea que, a su lado, la pobre gigante de Kafka pasaría poco menos que inadvertida.

5

Vuelve el latinoamericano a lo suyo y empieza a entender muchas cosas. Descubre que, si el Quijote le pertenece de hecho y derecho, a través del *Discurso a los cabreros* aprendió palabras, en recuento de edades, que le vienen de *Los trabajos y los días*. Abre la gran crónica de Bernal Díaz del Castillo y se encuentra con el único libro de caballería real y fidedigno que se haya escrito —libro de caballería donde los hacedores de maleficios fueron *teules* visibles y palpables, auténticos los animales desconocidos, contempladas las ciudades ignotas, vistos los dragones en sus ríos y las montañas insólitas



tas en sus nieves y humos. Bernal Díaz, sin sospecharlo, había superado las hazañas de Amadís de Gaula, Belianis de Grecia y Florismarte de Hircania. Había descubierto un mundo de monarcas coronados de plumas de aves verdes, de vegetaciones que se remontaban a los orígenes de la tierra, de manjares jamás probados, de bebidas sacadas del caeto y de la palma, sin darse cuenta aún que, en ese mundo, los acontecimientos que ocupan al hombre suelen cobrar un estilo propio en cuanto a la trayectoria de un mismo acontecer. Arrastra el latinoamericano una herencia de treinta siglos, pero, a pesar de una contemplación de hechos absurdos, a pesar de muchos pecados cometidos, debe reconocerse que *su estilo* se va afirmando a través de *su* historia, aunque a veces ese estilo puede engendrar verdaderos monstruos. Pero las compensaciones están presentes: puede un Melgarejo, tirano de Bolivia, hacer beber cubo de cerveza a su caballo Holofernes; del Mediterraneo caribe, en la misma época, surge un José Martí capaz de escribir uno de los mejores ensayos que, acerca de los pintores impresionistas franceses, hayan aparecido en cualquier idioma. Una América Central, poblada de analfabetos, produce un poeta —Rubén Darío— que transforma toda la poesía de expresión castellana. Hay también ahí quien, hace un siglo y medio, explicó los postulados filosóficos de la alienación a esclavos que llevaban tres semanas de manumisos. Hay ahí (no puede olvidarse a Simón Rodríguez) quien creó sistemas de educación inspirados en el *Emilio*, donde sólo se esperaba que los alumnos aprendieran a leer para ascender socialmente por virtud del entendimiento de los libros —que era como decir: de los códigos. Hay quien quiso desarrollar estrategias de guerra napoleónica con lanceros montados, sin monturas ni estribos, en el lomo de sus jamelgos. Hay lo prometeica soledad de Bolívar en Santa Marta, las batallas libradas al arma blanca durante nueve horas en el paisaje lunar de los Andes, las torres de Tikal, los frescos rescatados a la selva de Bonampak, el vigente enigma de Tihuanacu, la majestad de la acrópolis de Monte Albán, la belleza abstracta —absolutamente abstracta— del Templo de Mitla, con sus variaciones sobre temas plásticos ajenos a todo empeño figurativo. La enumeración podría ser inacabable. Por ello diré que una primera noción de lo real maravilloso me vino a la mente cuando, a fines del año 1943, tuve la suerte de poder visitar el reino de Henri Christophe —las ruinas tan poéticas, de Sans-Souci; la mole, imponentemente intacta a pesar de rayos y terremotos, de la Ciudadela La Ferriere— y de conocer la todavía normanda Ciudad del Cabo, el *Cap français* de la antigua Colonia, donde una casa de larguísimos balcones conduce al palacio de cantería habitado antaño por Paulina Bonaparte. Mi encuentro con Paulina Bonaparte, ahí, tan lejos de Córcega, fue, para mí, como una

revelación. Ví la posibilidad de establecer ciertos sincronismos posibles, americanos, recurrentes, por encima del tiempo, relacionando esto con aquello, el ayer con el presente. Ví la posibilidad de traer ciertas verdades europeas a las latitudes que son nuestras actuando a contrapelo de quienes, viajando contra la trayectoria del sol, quisieron llevar verdades nuestras a donde, hace todavía treinta años, no había capacidad de entendimiento ni de medida para verlas en su justa dimensión. (Paulina Bonaparte fue, para mí, lazarillo y guía, tiento primero —a partir de la Venus de Canova— de los ensayos de indagación de los personajes que, como Billaud-Varenne, Collot d'Herbois, Víctor Huges, habrían de animar mi "Siglo de las Luces", visto en función de luces americanas). Después de sentir el nada mentido sortilegio (\*) de las tierras de Haití, de haber hallado advertencias mágicas en los caminos rojos de la Meseta Central, de haber oído los tambores del Petro y del Rada, me ví llevado a acercar la maravillosa realidad recién vivida a la agotante pretensión de suscitar lo maravilloso que caracterizó ciertas literaturas europeas de estos últimos treinta años. Lo maravilloso, buscado a través de los viejos clisés de la selva de Brocelianda, de los caballeros de la mesa redonda, del encantador Merlín y del ciclo de Arturo. Lo maravilloso, pobremente sugerido por los oficios y deformidades de los personajes de feria —¿no se cansarán los jóvenes poetas franceses de los fenómenos y payasos de la *fete foraine*, de los que ya Rimbaud se había despedido en su *Alquimia del Verbo*? — Lo maravilloso, obtenido con trucos de prestidigitación, reuniéndose objetos que para nada suelen encontrarse: la vieja y embustera historia del encuentro fortuito del paraguas y de la máquina de coser sobre una mesa de disección, generador de las cucharas de armiño, los caracoles en el taxi pluvioso, la cabeza de león en la pelvis de una viuda, de las exposiciones surrealistas. O, todavía, lo maravilloso literario: el rey de la Julieta de Sade, el supermacho de Jarry, el monje de Lewis, la utilería escalofriante de la novela negra inglesa: fantasmas, sacerdotes emparedados, licantrópías, manos clavadas sobre la puerta de un castillo. Pero, a fuerza de querer suscitar lo maravilloso a todo trance, los taumaturgos se hacen burócratas. Invocando por medio de fórmulas consabidas que

(\*) Paso aquí al texto del prólogo a la primera edición de mi novela *El reino de este mundo* (1949) que no apareció en algunas ediciones, aunque hoy lo considero, salvo en algunos detalles, tan vigente como entonces. El surrealismo ha dejado de constituir, para nosotros, por proceso de imitación muy activo hace todavía quince años, una presencia erróneamente manejada. Pero nos queda lo *real maravilloso* de índole muy distinta, cada vez más palpable y discernible, que empieza a proliferar en la novelística de algunos novelistas jóvenes de nuestro continente.



hacen de ciertas pinturas un monótono baratillo de relojes amelchados, de maniqués de costurera, de vagos monumentos fálicos, lo maravilloso se queda en paraguas o langosta o máquina de coser, o lo que sea, sobre una mesa de disección, en el interior de un cuarto triste, en un desierto de rocas. Pobreza imaginativa, decía Unamuno, es aprenderse códigos de memoria. Y hoy existen códigos de lo fantástico, basados en el principio del burro devorado por un higo, propuesto por los *Cantos del Maldoror* como suprema inversión de la realidad, a los que debemos muchos "niños amenazados por ruiseñores", o los "caballos devorando pájaros" de André Masson. Pero obsérvese que cuando André Masson quiso dibujar la selva de la isla de Martinica, con el increíble entrelazamiento de sus plantas y la obscena promiscuidad de ciertos frutos, la maravillosa verdad del asunto devoró al pintor, dejándolo poco menos que impotente frente al papel en blanco. Y tuvo que ser un pintor de América, el cubano Wilfredo Lam, quien nos enseñara la magia de la vegetación tropical, la desenfrenada creación de formas de nuestra naturaleza —con todas sus metamorfosis y simbiosis—, en cuadros monumentales de una expresión única en la pintura contemporánea. Ante la desconcertante pobreza imaginativa de un Tanguy por ejemplo, que desde hace veinticinco años pinta las mismas larvas pétreas bajo el mismo cielo gris, me dan ganas de repetir una frase que enorgullecía a los surrealistas de la primera hornada: *Vous qui ne voyez pas pensez a ceux qui voient*. Hay todavía demasiados "adolescentes que hallan placer en violar los cadáveres de hermosas mujeres recién muertas" (Lautréamont), sin advertir que lo maravilloso estaría en violarlas vivas. Pero es que muchos se olvidan, con disfrazarse de magos a poco costo, que lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge una inesperada alteración de la realidad (el milagro) de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inhabitual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, de una ampliación de las escalas y categorías de la realidad, percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de "estado límite". Para empezar, la sensación de lo maravilloso presupone una fe. Los que no creen en santos no pueden curarse con milagros de santos, ni los que no son Quijotes pueden meterse, en cuerpo y alma y bienes, en el mundo de Amadís de Gaula o Tirante el Blanco. Prodigiosamente fidedignas resultan ciertas frases de Rutilio en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, acerca de hombres transformados en lobos, porque en tiempos de Cervantes se creía en gentes aquejadas de manía lupina. Asimismo el viaje del personaje, desde Toscana a Noruega, sobre el manto de una bruja. Marco Polo admitía que ciertas aves volaran llevando ele-

fantes entre las garras, y Lutero vio de frente al demonio a cuya cabeza arrojó un tintero. Víctor Hugo, tan explotado por los tenedores de libros de lo maravilloso, creía en aparecidos, porque estaba seguro de haber hablado, en Guernesey, con el fantasma de Leopoldina. A Van Gogh bastaba con tener fe en el Girasol, para fijar su revelación en una tela. De ahí que lo maravilloso invocado en el descreimiento —como lo hicieron los surrealistas durante tantos años— nunca fue sino una artimaña literaria, tan aburrida, al prolongarse, como cierta literatura onírica "arreglada", ciertos elogios de la locura, de los que estamos muy de vuelta. No por ello va a darse la razón, desde luego, a determinados partidarios de un regreso a lo real —término que cobra, entonces, un significado gregariamente político—, que no hacen sino sustituir los trucos del prestidigitador por los lugares comunes del literato "enrolado" o el escatológico regodeo de ciertos existencialistas. Pero es indudable que hay escasa defensa para poetas y artistas que loan el sadismo sin practicarlo, admiran el supermacho por impotencia, invocan espectros sin creer que respondan a los ensalmos, y fundan sociedades secretas, sectas literarias, grupos vagamente filosóficos, con santos y señas y arcanos fines —nunca alcanzados—, sin ser capaces de concebir una mística válida ni de abandonar los más mezquinos hábitos para jugarse el alma sobre la temible carta de una fe. Esto se me hizo particularmente evidente durante mi permanencia en Haití, al hallarme en contacto cotidiano con algo que podríamos llamar lo *real maravilloso*. Pisaba yo una tierra donde millares de hombres ansiosos de libertad creyeron en los poderes licantrópicos de Mackandal, a punto de que esa fe colectiva produjera un milagro el día de su ejecución. Conocía ya la historia prodigiosa de Bouckman, el iniciado jamaquino. Había estado en la Ciudadela La Ferrière, obra sin antecedentes arquitectónicos, únicamente anunciada por las *Prisiones imaginarias* de Piranesi. Había respirado la atmósfera creada por Henri Christophe, monarca de increíbles empeños, mucho más sorprendente que todos los reyes crueles inventados por los surrealistas, muy afectos a tiranías imaginarias, aunque no padecidas. A cada paso hallaba lo *real maravilloso*. Pero pensaba, además, que esa presencia y vigencia de lo *real maravilloso* no era privilegio único de Haití, sino patrimonio de la América entera, donde todavía no se ha terminado de establecer, por ejemplo, un recuento de cosmogonías. Lo *real maravilloso* se encuentra a fechas en la historia del continente y dejaron apellidos aún llevados: desde los buscadores de la fuente de la eterna juventud, de la áurea ciudad de Manoa, hasta ciertos rebeldes de la primera hora o ciertos héroes modernos de nuestra guerra de independencia de tan mitológica traza como la coronela Juana de Azurduy. Siempre me ha parecido

significativo el hecho de que, en 1780, unos cuerdos españoles, salidos de Angostura, se lanzaron todavía a la busca de El Dorado, y que, en días de la Revolución Francesa —¡vivan la Razón y el Ser Supremo!—, el compostelano Francisco Menéndez anduviera por tierras de Patagonia buscando la ciudad encantada de los Césares. Enfocando otro aspecto de la cuestión, veríamos que, así como en Europa occidental el folklore danzarino, por ejemplo, ha perdido todo carácter mágico o invocatorio, rara es la danza colectiva, en América, que no encierre un hondo sentido ritual, creándose en torno a él todo un proceso iniciático: tal los bailes de la santería cubana, o la prodigiosa versión negroide de la fiesta del Corpus, que aún puede verse en el pueblo de San Francisco de Yare, en Venezuela.

Hay un momento, en el sexto canto de Maldoror, en que el héroe, perseguido por toda la policía del mundo, escapa a un “ejército de agentes y espías” adoptando el aspecto de animales diversos y haciendo uso de su don de transportarse instantáneamente a Pekín, Madrid o San Petersburgo. Esto es “literatura maravillosa” en pleno. Pero en América, donde no se ha escrito nada semejante, existió un Mackandal dotado de los mismos poderes por la fe de sus contemporáneos, y que alentó, con esa magia, una de las sublevaciones más dramáticas y extrañas de la historia. Maldoror —lo confiesa el mismo Ducasse— no pasaba de ser un “poético Rocambole”. De él sólo quedó una escuela literaria de vida efímera. De Mackandal el americano, en cambio, ha quedado toda una mitología, acompañada de himnos mágicos, conservados por todo un pueblo, que aún se cantan en las ceremonias del Voudou (\*). Hay por otra parte, una rara casualidad en el hecho de que Isidoro Ducasse, hombre que tuvo un excepcional instinto de lo fantástico-poético, hubiera nacido en América y se jactara tan enfáticamente, al final de uno de sus cantos, de ser *Le Montevidéen*. Y es que, por la virginidad del paisaje, por la formación, por la ontología, por la presencia faústica del indio y del negro, por la revelación que constituyó su reciente descubrimiento, por los fecundos mestizajes que propició, América está muy lejos de haber agotado su caudal de mitologías. ¿Pero qué es la historia de América toda sino una crónica de lo real maravilloso?

(\*) Véase Jacques Roumain, *Le Sacrifice du tambour Assoto* (r).

## LO REAL MARAVILLOSO

### Estructura Conceptual

En la obra que nos ocupa:

- Investiga en un diccionario o enciclopedia todos los lugares, personajes y términos que te sean desconocidos.
- Analiza la función que tienen las palabras en cursiva.
- Determina cuál es el tema del ensayo y a qué área del conocimiento corresponde.
- Observa si se presenta influencia formal de algún género.
- Estudia a qué tipo de ensayo corresponde.
- Elabora el esquema de contenido.
- Precisa cuál es la parte principal del ensayo y cuáles las funciones que cumplen las partes restantes.
- ¿Cómo afecta a la totalidad del ensayo la inclusión del prólogo de la novela “El reino de este mundo”?
- Resume el itinerario geográfico del autor y su evolución psicológica.
- Estudia los diferentes componentes del ensayo.
- Analiza e interpreta el predominio de alguno de los componentes en cada una de las partes.
- Determina si los planteamientos más importantes del ensayo están sustentados en base a hechos particulares, generalizaciones, convenciones, lugares comunes, convicciones, etc.
- Trata de establecer si hay regularidad en la combinación de diferentes componentes.
- Examina las repeticiones en los distintos aspectos del ensayo y determina a qué obedecen.



## APROXIMACION ESTILISTICA

### Funcion Persuasiva

- ¿Cómo se logra gramaticalmente la cualidad anecdótica del ensayo?  
¿Cuál es el criterio que rige la elección de los tiempos verbales?
- Expresivamente ¿a qué intención apoya el cambio de tiempos?
- Estudia el uso de las personas gramaticales en las distintas partes del ensayo.
- ¿Cómo va afianzándose la característica interpretativa?
- En este ensayo puede distinguirse cuándo la intención es sólo especulativa y cuándo adquiere la fuerza convencida de interpretación. Analiza ambos aspectos.
- ¿Cómo dota el autor de objetividad a su pensamiento?
- ¿Qué intencionalidad encuentras en la repetición de diversos elementos a lo largo del ensayo?
- Estudia "el tono" del ensayo.
- El estilo de Alejo Carpentier está caracterizado como barroco. Investiga el concepto y analiza si también en este ensayo mantiene la característica.
- Analiza cuándo lo anecdótico deja de ser fundamentalmente informativo para convertirse en confianza especulativa, por qué se produce el cambio y cómo se expresa estilísticamente.
- Analiza si en algunas de las partes del ensayo se encuentran algunos fragmentos marcadamente polémicos.

### VALORIZACION

- Busca algunos juicios valorativos acerca del autor, su obra y su importancia, en publicaciones relacionadas con el tema.

### INVESTIGACIONES ESPECIFICAS

Elige uno de los siguientes temas de investigación:

- América como síntesis cultural
- El papel del escritor latinoamericano
- Carpentier como escritor y como político
- La importancia de lo real maravilloso en la nueva narrativa latinoamericana

Compara los dos ensayos que estudiamos en esta unidad y busca similitudes y diferencias.

### LOCALIZACION ESPACIO-TEMPORAL

- Sitúa la ensayística de Carpentier en la nueva producción literaria latinoamericana.
- Estudia por qué se puede señalar la obra de Carpentier como uno de los hitos fundamentales en la configuración del actual panorama cultural latinoamericano.
- Completa, con otros aspectos, la localización espacio-temporal del autor y su obra.

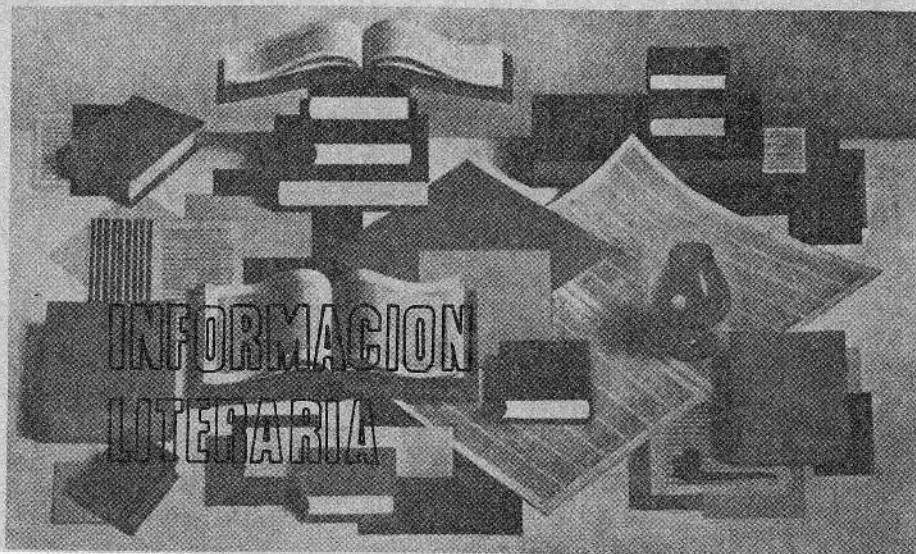
### AUTOR

Elabora la biografía y la bibliografía de Alejo Carpentier.

### ACTIVIDADES

1. Hacer un collage sobre uno de los siguientes temas:
  - El ensayo "*Lo real maravilloso* de Alejo Carpentier"
  - Lo real maravilloso y el hombre boliviano.
  - La magia, el hombre y el paisaje americano.
2. Hacer un concurso de ensayo sobre el tema: "la situación actual de Bolivia".
3. Hacer una mesa redonda sobre uno de los siguientes temas:
  - Cómo la cultura universal puede alienar al hombre y cómo puede acercarlo más a su propia identidad.
  - Latinoamérica y la literatura mundial.
  - Latinoamérica y la política actual.





### EL ENSAYO, "ESTE PROTEICO CENTAURO"

El ensayo literario se origina en la búsqueda de interpretación a una determinada problemática. Este enfrentamiento del autor con el mundo, para encontrar una explicación satisfactoria, lo acerca a la ciencia, o a la filosofía, o a la poesía; y, como si de la mayor o menor proximidad con estas áreas de la cultura recogiera algunas de sus características, algunas veces el ensayo será riguroso y preciso en sus datos o dejará volar libremente la imaginación y la fantasía; otras, se planteará preguntas que han ocupado insistentemente la atención de los hombres, pero siempre tenderá un puente entre la interpretación de los hechos, objetivos o no, y la bella expresión de los conceptos que sugiere la relación activa con la realidad.

La caracterización del género no es fácil, ya que bajo la denominación de *ensayo* se han agrupado obras muy distintas.

Un primer criterio para distinguir los ensayos se refiere a su extensión. Se menciona su relativa brevedad, pues suele comparárselo con el tratado. Este criterio, excesivamente formalista nos ayuda a reconocer que en distintas épocas se

han considerado diferentes extensiones como las más frecuentes y que han variado también los términos de comparación.

Actualmente los ensayos suelen tener dimensiones parecidas a las de las obras narrativas, especialmente cuentos, aunque también pueden encontrarse ensayos de volumen novelístico. En la gradual disminución del volumen de los ensayos puede verse la influencia que el periodismo ejerció sobre el género.

Un segundo criterio que suele mencionarse cuando se trata del ensayo es el relativo a su contenido. Es en este aspecto donde en el ensayo aparece la mayor diversidad y amplitud, ya que puede ser materia de ensayo cualquier temática de la que pueda emitirse un comentario novedoso y válido, pero por esta misma causa surgen también algunas dificultades.

Una de éstas consiste en encontrar el criterio que ha de utilizarse en la distinción de los conocimientos. ¿Cómo determinar si el tratamiento de un tema o problema sale del campo inicial de la literatura y se integra al dominio de las distintas ciencias, o al de la filosofía, o al de la historia?

Otra dificultad que se presenta, aunque ésta rebasa ya el lindero del análisis literario y se aproxima al de la evolución del pensamiento científico, está en distinguir cuánto de lo que se acepta como ciencia, filosofía o historia en su más estricto sentido no resultó ser sino ensayo más o menos literario. Estas dificultades sólo podrán resolverse en parte, y esto será posible únicamente mediante la experiencia y el conocimiento. El ensayo no es producto debido únicamente a escritores profesionales, ya que enriquecen el género trabajos de autores provenientes de muy diversas disciplinas. Por esto, en el ensayo, se advierte con más claridad que en otras manifestaciones literarias lo que Alfonso Reyes denominó la función ancilar de la literatura; es decir, los préstamos o los empréstitos que la literatura da o recibe de disciplinas que corresponden a otras áreas del conocimiento. La amplitud del contenido ha sido lo que ha condicionado algunas definiciones del ensayo. Esto sucede por ejemplo, en la de Ortega y Gasset, que se refiere al ensayo como a *la ciencia sin la prueba explícita*.

Otro criterio que se sigue en las definiciones del ensayo se refieren a su estilo. El ensayo del que tratamos es el literario, y por serlo podrá presentar todas las variaciones estilísticas de que imaginarse pueda. El tono conversacional y ligero es propio de cierto tipo de ensayos; pero junto a él existen otros ensayos que por su abundante apoyatura crítica y su erudición se aproximan mucho a la ciencia. Y si los ensayistas se han dedicado además a la narrativa, a la poesía, al teatro o a la investigación, los ensayos podrán adoptar modalidades que parecen propias de esos géneros o actividades. Si se preguntara la existencia de un estilo propio del ensayo, la respuesta no podría ser categórica, debido, por una parte, a la amplitud del género; y por otra, a que nunca ha sido posible encontrar una sola característica útil que englobe una realidad vitalmente cambiante.

Relacionado con el estilo, suele hablarse del criterio estético en la definición del ensayo, pero esta inclusión está relacionada con una de las características más generales de la literatura: el empleo de recursos que permiten elevar la expresión de un mensaje a la categoría de obra artística.

El ensayo, que es sólo una respuesta satisfactoria, aunque parcial, a una pregunta planteada por el autor, refleja variedad de estilos, de temáticas, de extensión y de enfoques, tan amplios como la expresión de la experiencia humana sujeta a la curiosidad de la inteligencia.

No será inútil buscar la distinción entre aquellas modalidades de interpretación de la realidad que guardan cierta relación con el ensayo.

La distinción entre el ensayo y la narrativa no podrá hallarse ni en la extensión ni en el contenido. Está en la atribución de las opiniones que se manifiestan. Mientras que en la narrativa moderna, el autor desaparece como elemento integrante de la obra y sus funciones son ocupadas por uno o varios narradores que emiten sus propias opiniones, en el ensayo todos los recursos que se manejan para justificar, ilustrar o demostrar un pensamiento o impresión, sirven para apuntalar la opinión del propio autor.

Sin embargo, la distinción práctica entre la narrativa y la ensayística no es una labor sencilla. En la narrativa puede rastrearse con mayor o menor acierto abundantes intromisiones del autor para exponer verdaderos ensayos sobre temas que están relacionados con la trama argumental. En otros casos, lo que parece ser un cuento, es en realidad un ensayo más o menos novedoso (pensemos en Borges). Algunas novelas pueden ser leídas como ensayos filosóficos. (J.P. Sastre) El caso extremo lo constituye la narrativa que tiene intención declaradamente autobiográfica.

La diferencia entre la ensayística y la filosofía está en que mientras la filosofía aspira a convertirse en un sistema coherente y totalizador para interpretar la realidad, el ensayo se conforma con hallar una interpretación aceptable a uno de los detalles de esa multifacética realidad.

La ciencia y el ensayo se asemejan por su finalidad: la búsqueda de la verdad, pero la ciencia está constituida por los conocimientos verdaderos que los hombres han ido acumulando a lo largo de la historia, mientras que los ensayos recogen el esfuerzo del hombre por alcanzar esas verdades.

La verdad científica es objetiva, mientras que la verdad que encuentra el ensayista se mueve en el ámbito de lo subjetivo. La experiencia genérica del ser humano se transforma en ciencia, en tanto que la experiencia particular de algunos hombres a veces llega a cristalizar en arte. Una forma del arte es el ensayo.

En un brevísimo recorrido por la historia del ensayo encontramos que se asigna a Michel de Montaigne ("Ensayos", 1580) la paternidad del género. Al comienzo de su obra, él señaló los que se consideran propósitos característicos del ensayo de tipo subjetivo:

"esto es puramente el ensayo de mis facultades naturales y no, en absoluto, de las adquiridas; y quienquiera que me sorprenda en ignorancia nada ha de hacer contra mí, pues difícilmente sería yo responsable por mis ideas frente a los



demás, yo que no soy responsable ni estoy satisfecho por ellas ante mí mismo. A quienquiera que busque el conocimiento, séale permitido pescarlo donde éste habite; no hay nada que yo profese menos, por las cuales intento dar un conocimiento no de las cosas, sino de mí mismo”.

El ensayo de preferencia subjetiva suele tener tono original y ligero y es relativamente breve. Profundiza en un aspecto del tema. El tono se debe al diálogo aparente que el autor (conversador interesante) mantiene con el lector (auditor interesado). La ficción del diálogo se alimenta con la fascinación que un buen conversador puede lograr no sólo mediante el empleo de la segunda persona gramatical, sino principalmente a través de la inclusión de preguntas sugeridas que se responden muchas veces con anécdotas, citas, confidencias o reflexiones.

La caracterización del ensayo como predominantemente subjetivo derivará de la menor o mayor referencia que el autor haga a sus propias experiencias.

Pocos años después de la aparición de los “Ensayos” de Montaigne, en 1595, Bacon inaugura una corriente ensayística de modalidades completamente distintas, ya que la aproximación al tema se hace buscando mayor objetividad, acercando así el ensayo al camino de la ciencia o de la filosofía.

Los ingleses Steele y Addison constituyen ejemplos de cómo el género se flexibilizó por la influencia de las publicaciones periodísticas. Steele mediante la inclusión del humor y de la eficacia crítica y Addison por la efectividad del estilo conciso y ligero.

Durante el siglo XVIII el ensayo tiene notable desarrollo, ya que el avance del racionalismo encuentra en el género un vehículo adecuado para expresar la complejidad que emerge como característica del pensamiento de la época. El “Ensayo sobre el entendimiento humano” de Locke, el “Ensayo sobre las costumbres y el entendimiento humano” de Voltaire, algu-

nas obras de Condillac y Hume y mucho de la producción de D’Alambert son ejemplos representativos de la actividad de la época.

En lengua española, el ensayo presenta también importante desarrollo. Benito Feijoo, aunque no hubiera empleado el término, recoge ensayos ejemplares en el “Teatro crítico y universal” y en “Cartas eruditas y curiosas”. Lo mismo sucede con Cadalso en sus “Cartas Marruecas”.

La Generación del 98 marca un momento importante en el pensamiento español. La producción de Miguel de Unamuno, Azorín, Angel Ganivet y otros, ilustra, desde distintas perspectivas, temáticas y posiciones, la actividad de esa época que produjo abundantes ensayos y orientó durante mucho tiempo la producción literaria española.

José Ortega y Gasset, Eugenio de Ors y Gregorio Marañón son algunos de los autores importantes de este siglo. Especialmente el primero marcó las improntas que habrían de mantenerse en el pensamiento de España hasta el presente.

En América, la vertiente literaria del ensayo se desarrolló ampliamente. Sobre todo en este siglo. Pero los antecedentes histórico-literarios pueden ser considerados fragmentos de obras escritas durante el coloniaje español. Lecturas selectivas de las crónicas permiten descubrir partes que, consideradas independientemente, constituyen interpretaciones sociológicas, recopilaciones antropológicas, relaciones económicas, descripciones geográficas y variantes literarias semejantes a las actuales narraciones y ensayos.

En los “Comentarios reales” del Inca Garcilaso de la Vega, en la “Crónica de la Villa Imperial de Potosí”, escrita por Bartolomé de Arsan y Vela, en algunas exposiciones históricas de Carlos de Singüeza y Góngora o fragmentos seleccionados de la obra de Alvar Núñez Cabeza de Vaca o en las de Pedro Cierza de León, pueden ya encontrarse ejemplos de verdaderos ensayos, tomando el término en su acepción más literaria.

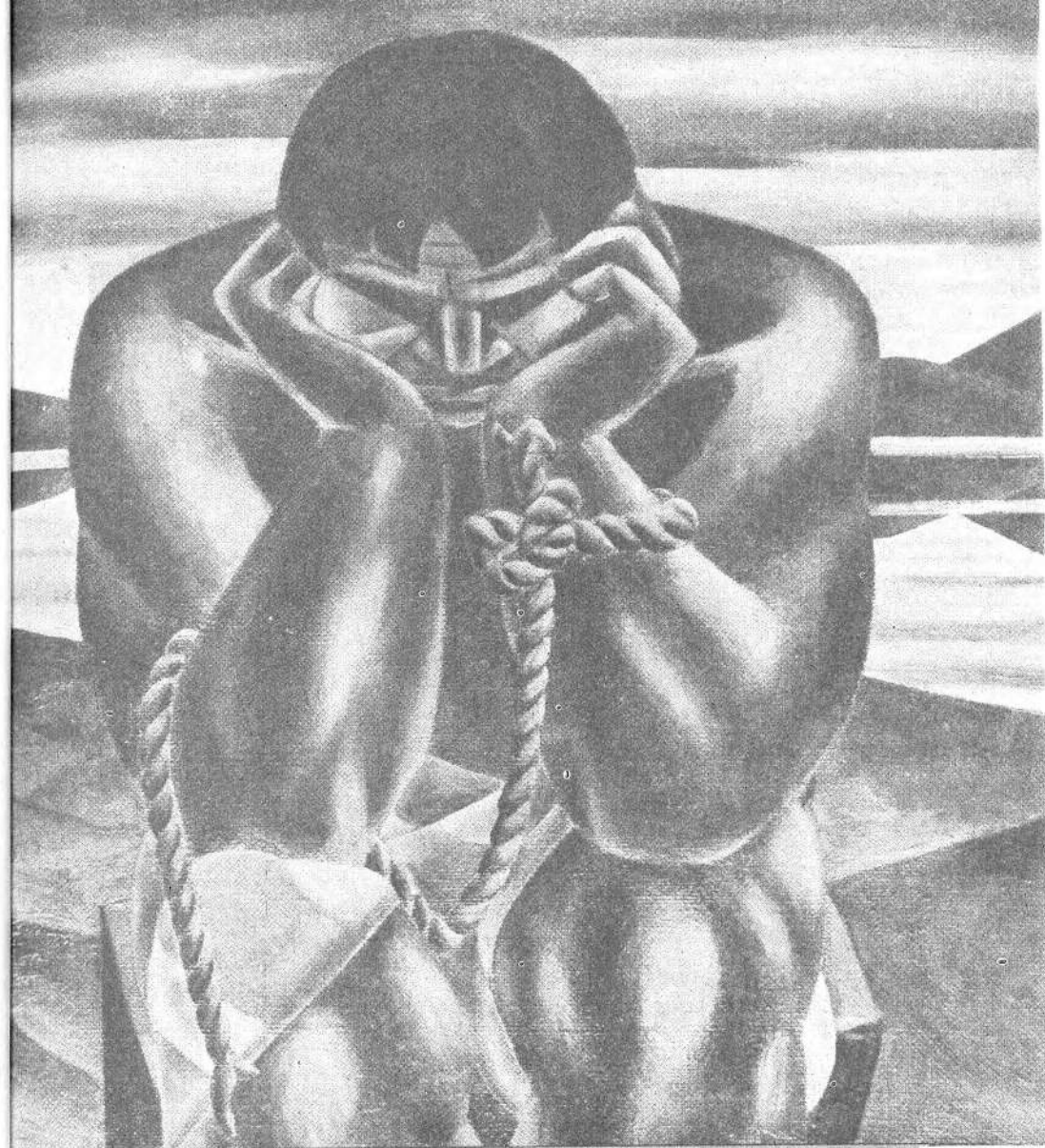
Ya en tiempos más cercanos muchos son los autores y las corrientes que se presentan en la ensayística latinoamericana-



na. Entre toda esta producción destacan dos tendencias principales: por un lado están los ensayos de intención esteticista; es decir, que se dirigen a la crítica literaria o artística, a la explicación de los fenómenos culturales; y, por otra, encontramos los ensayos interpretativos de preocupación esencialmente social, política o económica. Ambas tendencias han sido enfocadas desde diversas perspectivas.

Una preocupación constante que se advierte es la determinación de "las características de identidad latinoamericana". Nuestro continente es región en la que hay síntesis de razas y culturas. De la experiencia de siglos que tienen los pueblos que lo habitan resulta que sus manifestaciones son ya inconfundibles. Nos es propio lo más importante de la tradición occidental; las emigraciones de pueblos asiáticos —las de un pasado remoto y las de nuestros días— han aportado elementos importantísimos en la configuración americana; el componente africano en algunas regiones tan importante como el aborigen es una realidad viva, no sólo en la música sino también en la cultura.

A todo esto, que puede encontrarse en otras partes del mundo, hay que sumar el tesoro único que está constituido por las culturas indígenas. La mejor ensayística latinoamericana, no importa el tema que trate, muestra un criterio distinto, una óptica, una visión del mundo inconfundible: la del ser latinoamericano.



*Esta es la historia de un hombre  
que quiso el mundo arreglar.*

(Copla) Enrique Buenaventura

# UNIDAD



## ESQUEMA

I

Texto base: *La autopsia* de Enrique Buenaventura

II

Vocabulario

III

Información gramatical

IV

Ortografía

V

Análisis literario

VI

Información gramatical



## LA AUTOPSIA

*Personajes:* LA MUJER, EL DOCTOR

*Un acto:* Un consultorio médico.

LA MUJER

Aquí está el saco y la corbata.

EL DOCTOR

(Poniéndose el saco.) Bien.

LA MUJER

Como cualquier día.

EL DOCTOR

Ya sé que no es como cualquier día.

LA MUJER

Como cualquier cadáver.

EL DOCTOR

Ya sé que no es como cualquier cadáver. *(Pausa.)* Pero tengo que ir. Y hacerla. *(Pausa)* ¿Quieres que no vaya? *(Pausa.)* ¿Quieres que renuncie?

LA MUJER

No sé. *(Pausa.)*

EL DOCTOR

Lo consentiste demasiado. Siempre lo consentiste demasiado.

LA MUJER

Ya se terminó. Ya no puedo consentirlo más.

EL DOCTOR

Parece que me reprochas algo.

LA MUJER

¿Yo?

EL DOCTOR

Sí.

LA MUJER

¿Para qué? ¿Para qué servirá?...

EL DOCTOR

Todo lo que he hecho es trabajar como una bestia para sostener este hogar y levantar ese hijo en la fe de Dios. En los más altos principios de la moral y la decencia.

LA MUJER

Así es.

EL DOCTOR

Por supuesto que es así. ¿Tienes algo que reprocharme?

LA MUJER

Nada.

EL DOCTOR

Cuando supe que no iba a misa y lo encerré a pan y agua, ¿quién saboté el castigo? Una vez perdida la fe, somos presa fácil de las ideas más diabólicas.

LA MUJER

Era un buen muchacho. Si esas ideas entraron en él, fue justamente porque era un buen muchacho. Decía que no podía soportar la injusticia. *(Pausa.)*

EL DOCTOR

Hace mes y medio que le falta un botón a este saco y te lo he dicho por

lo menos diez veces. Cómo querías salvar a tu hijo de las ideas diabólicas si ni siquiera te fijas en los botones del saco de tu marido.

LA MUJER

Se me pasó. Te lo pongo en un instante. *(El doctor se quita el saco.)* Y... ¿si no fueras? ¿Si no volvieras más?

EL DOCTOR

Tengo que ir.

LA MUJER

No es como todos los días.

EL DOCTOR

Ya sé que no es como todos los días.

LA MUJER

No grites. Los vecinos están pendientes de nosotros.

*Sale La Mujer. El Doctor se para en los visillos de la ventana y mira hacia afuera. No se ha dado cuenta de que ella ha salido.*

EL DOCTOR

Tengo que ir. Es mi trabajo. Tenemos que seguir viviendo, Ana. Tenemos que seguir viviendo. *(Se vuelve)* Ana, Ana. ¿Dónde estás?

LA MUJER

*(Entrando.)* Fui a buscar el botón. Cálmate.

EL DOCTOR

Yo siempre he cumplido con mi deber. Justamente por eso, me ha ido mal en la profesión. Hubiera podido hacer como el doctor Mella, abortos y porquerías de esas. Como Vega, curar a medias. O como todos los otros.

LA MUJER

Nadie dice que no has cumplido con tu deber. Nadie dice. No me he quejado nunca. *(La ahogan unos sollozos.)*

EL DOCTOR

No vuelvas a empezar. *(Pausa.)*

LA MUJER

*(Por el botón.)* Es un poquito diferente a los otros. Pero muy poco. No se nota. Mira.

EL DOCTOR

Está bien. ¿No hay de los mismos?

LA MUJER

No. Pero tendrían que fijarse mucho para notarlo. *(Pausa.)*



EL DOCTOR

Ahora sí estoy hundido profesionalmente.

LA MUJER

¿Por qué? Será como cualquier otro día. Como cualquier otro cadáver. Dirás lo que ellos quieran.

EL DOCTOR

¿Y qué quieres que haga? ¿Qué quieres que haga, Ana?

LA MUJER

Habla bajo.

EL DOCTOR

¿Quieres que me eche el mundo encima? ¿Quieres que me lleven a mí también al matadero y que me metan un tiro en la nuca?

LA MUJER

No quiero que tú ayudes a decir que fue un bandido.

EL DOCTOR

Yo no ayudo. Yo simplemente digo . . . ¿Qué tengo que decir, Ana?

LA MUJER

No sé.

EL DOCTOR

Si digo que . . . que lo asesinaron, piensan enseguida que voy a decir: el de Zapata, el de Suárez, el del estudiante Sepúlveda, fueron simples asesinatos. . . ¿Y de qué serviría decirlo? ¿De qué? La prensa ya dijo lo que dice siempre.

LA MUJER

No hables tan alto.

EL DOCTOR

Mira, mira el periódico.

LA MUJER

Ya lo miré.

EL DOCTOR

Aquí está él y aquí está el hijo de Mella. Estuvieron juntos en el colegio. Pero el hijo de Mella es el inteligente joven Mella.

LA MUJER

Inteligente. Era el último de la clase.

EL DOCTOR

Y mi hijo era el primero. El más inteligente del colegio. Pero aquí está el retrato del hijo de Mella, en la página social, y aquí está el

retrato de mi hijo, en la página de antisociales. El bandolero, el criminal, muerto en un encuentro con el ejército.

LA MUJER

(Arrebatándole el periódico.) Deja ese maldito periódico. Muerto en un encuentro. Asesinado en el calabozo. Le pusieron la ametralladora en la boca y le dispararon. Y tú irás ahora y harás la autopista. Como siempre. Como todos los días.

EL DOCTOR

Baja la voz. (Pausa.) Ana, yo te pregunté la primera vez que lo hice. ¿Te acuerdas? Era un muchacho joven. El padre y la madre eran muy viejos. Tú no los viste, pero yo sí. El se había puesto una ropa negra, de dril, brillante de tanto plancharla. Se había puesto corbata, pero estaba descalzo. La madre también. Estaban muy asustados. Preguntaron si podían llevarse el cadáver. El cadáver estaba lleno de plomo. Lo habían acribillado en un calabozo. ¿Te acuerdas, Ana? Y yo te pregunté a tí por la noche: ¿Qué pongo mañana en la boleta? Y tú te callaste. Y yo te dije: Si quiero conservar el puesto tengo que inventar algo. . . Y tú dijiste: No es fácil conseguir otro puesto ahora.

LA MUJER

Cómo podía yo saber. . .

EL DOCTOR

No te hago ningún reproche. . . (Pausa.) ¿Qué otra cosa podíamos hacer?

LA MUJER

Podrías no ir. No te pueden obligar . . .

EL DOCTOR

Sería darle la razón a él, ¿entiendes? Tengo que demostrar que no aprobaba sus ideas. Esas malditas ideas que tienen la culpa de todo.

LA MUJER

Para él existían otras cosas. Muchas cosas.

EL DOCTOR

¿Apruebas esas ideas, Ana?

LA MUJER

No. Estoy hablando de él. No puedes negar que era bueno. (Llora.)

EL DOCTOR

Quería arreglar el mundo. El mundo no tiene arreglo. El mundo es un matadero, Ana. ¿Por qué estoy yo como estoy? ¿Por qué he llegado a lo que he llegado? Por honrado y recto. (Pausa.) Ana, no vuelvas a empezar. No podré aguantar si vuelves a empezar.

LA MUJER  
Ya estoy bien. *(Pausa.)*

EL DOCTOR  
Tienes canas. Te han salido canas en una noche.

LA MUJER  
Ya las tenía.

EL DOCTOR  
No. No las tenías. Tu pelo fue siempre tan negro.

LA MUJER  
No te has dado cuenta. Han ido saliendo poco a poco. Los años.  
*(Pausa.)*

EL DOCTOR  
Eras linda, Ana. *(Pausa.)*

LA MUJER  
Eso ya no importa.

EL DOCTOR  
Y, quizás. . . yo no hice todo lo que tenía que hacer.

LA MUJER  
Hiciste todo lo que tenías que hacer por nosotros.

EL DOCTOR  
No, no lo hice, no lo hice.

LA MUJER  
Baja la voz. Los vecinos están oyendo.

EL DOCTOR  
¿Cuando se hace todo lo que uno tiene que hacer?

LA MUJER  
Has cumplido . . .

EL DOCTOR  
¿Cómo se sabe lo que hay que hacer?

LA MUJER  
Eres un hombre sin vicios. Has sido buen marido, un buen cristiano, un buen padre.

EL DOCTOR  
¿Sí?

LA MUJER  
Sí.

EL DOCTOR  
¿Y. . . entonces? *(Pausa.)*

LA MUJER  
Atravesamos un tiempo terrible.

EL DOCTOR  
No fui capaz de separarlo de las malas amistades.

LA MUJER  
No son malos muchachos. . . Simplemente han crecido en este tiempo.

EL DOCTOR  
Lo consentiste demasiado.

LA MUJER  
Era lo único que yo tenía.

EL DOCTOR  
Y que ninguno de esos tipos, ninguno de los que le metieron esas ideas en la cabeza, se presente para el entierro.

LA MUJER  
No creo que podamos evitarlo. Serán los únicos que se atreverán a acompañar el cadáver. Tus amigos no van a comprometerse. Pueden perder sus puestos.

EL DOCTOR  
Vuelves con el puesto. De qué vamos a vivir si pierdo el puesto. ¿Qué voy a conseguir perdiendo el puesto? El ya está muerto. Ya está muerto. Y no lo voy a resucitar perdiendo el puesto. Ni siquiera voy a conseguir que haya un poco de justicia, ni siquiera voy a conseguir que haya un poquito de comprensión. ¿Y para quién sería la justicia? ¿Para los otros? Y a mí me importaba él, solamente él.

LA MUJER  
Baja la voz.

EL DOCTOR  
¿Qué les importa a ellos? Ellos no pierden nada. No tienen nada que perder. Ni puesto ni nada. Son una manada de parásitos.

LA MUJER  
Por favor, baja la voz.

EL DOCTOR  
Y tú sigues con el puesto. El puesto. El puesto. Si quieres voy y renuncio ya mismo. Y que me lleven a mí también al matadero.

*Suena el teléfono. Los dos quedan rígidos. Lo dejan sonar varias veces. El Doctor hace amago de ir a responder, pero ella lo detiene con un gesto y se acerca al teléfono. Toma el auricular.*

LA MUJER

Ola. Sí, sí está. *(Tapa la bocina con la mano.)* Es de la policía.

EL DOCTOR

*(Le recibe el auricular.)* Sí, soy yo. Gracias. Se lo diré. *(Tapa la bocina.)* Nos dan el pésame. Yo... yo estaba... listo para ir. Le... agradezco mucho... No sabe cuánto le agradezco... Era mi deber y estaba dispuesto a cumplirlo... No, no me felicite. El deber es el deber. Gracias. Hasta luego. Muchas gracias. *(Cuelga.)* Mi ayudante hará la autopsia. Me dan tres días de licencia. Sigo en mi puesto.

LA MUJER

Son muy amables.

EL DOCTOR

Siempre me tuvieron mucha estimación. Eso no se puede negar.

LA MUJER

Tú cumples con tu deber.

EL DOCTOR

Pero fuera de eso, me tienen una estimación especial.

LA MUJER

Así es. *(Pausa.)*

EL DOCTOR

Voy a arreglar el entierro.

LA MUJER

La corbata.

EL DOCTOR

*(Se arregla la corbata.)* Ana, ¿se darán cuenta del botón?

LA MUJER

Es casi igual. Tendrían que fijarse mucho.

EL DOCTOR

La gente se fija, Ana.

LA MUJER

Cuando regreses te lo cambio. Voy a buscar uno igual.

*El Doctor besa a su mujer y sale. La Mujer se sienta, hunde la cara en las manos.*



## VOCABULARIO

En la quinta y última unidad veremos ejemplos de vocabulario correspondiente a las ciencias económicas y administrativas.

**Economía:** administración de los bienes.  
Oikos (gr): casa, habitación.

Nómos: (II - 2)

**Subasta:** venta pública de bienes al mejor postor.  
Sub (lt): debajo  
Hasta (lt): lanza.

“Subasta significa, literalmente, venta bajo la lanza, porque en Roma la lanza era el símbolo de la propiedad. En el lugar donde vendían los esclavos o los bienes de los deudores al tesoro público, se colocaba una lanza hincada en tierra.

**Confiscar:** privar a alguien de sus bienes y aplicarlos al fisco  
Cum (lt): (III - 2)  
Fiscus (lt): tesoro público.

**Locatario:** arrendatario.  
Locus (lt): lugar.



|                                                                              |                                                                                         |
|------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>Negocio:</b><br>Nec (lt): no<br>Otium (lt): ocio, descanso.               | ocupación y actividad comercial.                                                        |
| <b>Inflación:</b><br>In (lt): (III - 2)<br>Flare (lt): soplar.               | creación de papel moneda no garantizada por el oro.                                     |
| <b>Exonerar:</b><br>Ex (lt): fuera.<br>onus, oneres (lt): carga.             | descartar, librar.                                                                      |
| <b>Comercio:</b><br>Cum (lt): (III - 2)<br>Mercatus (lt): comprado.          | tráfico, negocio.                                                                       |
| <b>Hipoteca:</b><br>Hypó (gr): (II - 4)<br>Theca (gr): (II - 3).             | posesión que se ofrece como garantía del pago de un préstamo.                           |
| <b>Contabilidad:</b><br>Compute (lt): calcular,<br>- bilis (lt): posibilidad | sistema adoptado para llevar la cuenta y razón en las oficinas públicas y particulares. |

*Evolución de palabras latinas a castellanas:* El conocimiento de algunos aspectos que intervinieron en el proceso evolutivo que transformó palabras latinas en palabras castellanas, es de mucha importancia para poder explicar muchísimas etimologías.

1. Los sustantivos, adjetivos y pronombres latinos tienen un sistema de "casos", el cual consiste en el cambio de un elemento final llamado "desinencia" de estas palabras, de acuerdo con la función sintáctica que deben desempeñar. Así, por ejemplo, "urbs" es la forma de una palabra para tener la función de sujeto. Pero esta misma palabra, si debe ir como complemento directo, deberá tener la forma "urbem"; "urbi" para complemento indirecto y "urbe" para circunstancial. Estas distintas formas que va tomando la palabra se llaman, gramaticalmente, "casos".

Las palabras castellanas derivan de uno de estos casos, del llamado "acusativo", tanto singular como plural. El caso "acusativo" singular de muchas palabras latinas termina en la letra "m" y el plural en "s". Obsérvense algunos ejemplos:

| ACUSATIVO LATINO |               | CASTELLANO      |               |
|------------------|---------------|-----------------|---------------|
| <u>Singular</u>  | <u>Plural</u> | <u>Singular</u> | <u>Plural</u> |
| terram           | terras        | tierra          | tierras       |
| aquam            | aquas         | agua            | aguas         |
| amicum           | amicos        | amigo           | amigos        |
| nubem            | nubes         | nube            | nubes         |
| lucem            | luces         | luz             | luces         |

2. Otro factor importante que debe tenerse en cuenta en el proceso evolutivo es el que se refiere a los sonidos tanto vocálicos como consonánticos. Señalaremos algunos casos de los muchos que se dan:

a) El diptongo "ae" se convierte a veces en español "ie":

|        |       |        |       |
|--------|-------|--------|-------|
| caecus | ciego | caelum | cielo |
|--------|-------|--------|-------|

b) El diptongo "au" se convierte en "o":

|       |     |          |       |
|-------|-----|----------|-------|
| aurum | oro | autumnus | otoño |
|-------|-----|----------|-------|

c) La "o" tónica se convirtió muchas veces en "ue":

|      |       |       |        |
|------|-------|-------|--------|
| rota | rueda | cornu | cuerno |
|------|-------|-------|--------|

d) La "i" en muchos casos se convierte en "e":

|         |       |       |        |
|---------|-------|-------|--------|
| littera | letra | cinis | ceniza |
|---------|-------|-------|--------|

e) La "o" en muchos casos se convierte en "u":

|        |       |       |       |
|--------|-------|-------|-------|
| doctus | ducho | locus | lugar |
|--------|-------|-------|-------|

**Consonantes:**

a) La "s" muchas veces se cambia en "j":

|         |       |       |      |
|---------|-------|-------|------|
| saponem | jabón | sucum | jugo |
|---------|-------|-------|------|

b) Las consonantes sordas "c, p, t" intervocálicas se convierten en sonoras respectivamente: "g, b, d".

|        |       |        |       |
|--------|-------|--------|-------|
| acutum | agudo | dico   | digo  |
| opera  | obra  | pratum | prado |

c) Los grupos consonánticos “cl”, “fl” y “pl”, al principio de palabra, se cambian muchas veces en “ll”

|         |        |        |       |
|---------|--------|--------|-------|
| clamare | llamar | plagam | llaga |
| flamam  | llama  | planum | llano |

Los casos presentados son solamente una pequeña muestra que da idea de los fenómenos ocurridos en la evolución de términos latinos, de donde resultaron los castellanos.

Ver fichas de trabajo V - 13 V - 15

## INFORMACION GRAMATICAL



En esta última unidad volvemos a revisar dos estructuras de expansión: la *subordinación* y la *coordinación*. Estas estructuras fueron tomadas en cuenta en la *Unidad 3* como modificadores de tipo adjetival. En esta ocasión practicaremos su empleo como una función diferente, es decir como modificadores de tipo adverbial. En este sentido, la relación de modificación generalmente estará dirigida al verbo de la oración

### ESTRUCTURAS DE SUBORDINACION

A. Vamos a limitar nuestras estructuras de subordinación a las llamadas *oraciones subordinadas* o *suboraciones*. Veamos, en consecuencia, el uso de las suboraciones como modificadores adverbiales. Consideramos inicialmente la siguiente oración:

1. Podrán salir al patio

Procedamos a expandir esta oración mediante el empleo de una suboración de tipo adverbial.

2. Podrán salir al patio *cuando toque el timbre*.

La estructura de expansión incorporada es una suboración que se refiere al verbo *salir*. Representemos gráficamente esta relación de modificación:

Podrán salir al patio cuando toque el timbre

Como vimos en anteriores unidades, la ubicación de estas estructuras de expansión adverbial es variada. Con mucha frecuencia aparecen al comienzo de la oración:

*Cuando toque el timbre, podrán salir al patio.*

Veamos otros casos:

3. *Mientras seguimos caminando, iba anocheciendo rápidamente*
4. *No bien sintió el ruido, hechó a correr*
5. *Como ha calculado, los hombres acampan en la laguna de Lage.*
6. *Apenas los vió, supo que eran esbirros de la policía.*

B. Las suboraciones con función adverbial pueden también darse en múltiple dependencia; es decir, podemos emplear suboraciones como estructuras de expansión adverbial dentro de las otras suboraciones.

Examinamos el siguiente ejemplo:

7. *Todo eso ocurrió cuando él trataba de ayudarla después de que ella resbaló.*

En este caso observa que la suboración que modifica al verbo principal *ocurrió* contiene a su vez otra suboración: *después de que ella resbaló*. Esta última suboración es también una estructura de expansión adverbial pues modifica al verbo *ayudar*.

C. Con frecuencia las suboraciones ocurren en combinación con otras estructuras de expansión adverbial como ser, sintagmas preposicionales, sintagmas verbales y coordinacio-

nes. Consideremos un primer ejemplo:

8. Le formuló la pregunta

Añadamos un sintagma preposicional como primera expansión adverbial:

9. Le formuló la pregunta *sin preámbulos*

Ampliemos esta modificación adverbial mediante una suboración:

10. Le formuló la pregunta sin preámbulos *antes de que pudiera eludir el tema.*

Observa que conforme vamos añadiendo estructuras de expansión adverbial, la oración va incrementando su poder comunicativo, pues cada expansión nos permite añadir más información.

Veamos otro ejemplo:

11. El consejero habló

Esta vez usemos un sintagma verbal como expansión adverbial y coloquemos este sintagma al comienzo de la oración:

12. *Encaramado en un altar de barriles, el consejero habló*

A continuación, ampliemos la oración por medio de un sintagma preposicional usado también como estructura de expansión adverbial:

13. *Encaramado en un altar de barriles, el consejero habló en voz baja*

Finalmente, vamos a modificar una vez más la oración, sólo que esta vez emplearemos una suboración como estructura de expansión adverbial:

14. *Encaramado en un altar de barriles, el consejero habló en voz baja mientras la lluvia erupcionaba la superficie del río*

Esta ampliación mediante diversas estructuras de expansión nos permite comunicarnos en forma completa y variada.



Es una forma de comunicación mucho más afectiva que repitiendo varias veces un mismo tipo de estructura de expansión.

Ver fichas de trabajo G - 31 y G - 32

## ESTRUCTURAS DE COORDINACION

A. En esta sección volveremos a la práctica de otro tipo de estructuras de expansión: la *coordinación*. Ya se vió anteriormente que pueden darse diversos tipos de coordinación; es decir, las coordinaciones pueden variar de acuerdo a sus constituyentes. Sin embargo, por ahora nos interesan las estructuras de coordinación como modificadores de tipo adverbial. En consecuencia, vamos a practicar esta clase de expansiones adverbiales.

Veamos en principio el siguiente ejemplo:

15. Su hermano se acercó al ataúd.

Usemos inicialmente una coordinación de adverbios para expandir la oración propuesta:

16. Su hermano se acercó al ataúd *lenta y miedosamente*.

Este ejemplo nos permite recordar que cuando se dan dos o más adverbios en coordinación sólo el último debe llevar la terminación *mente*.

Observa que así como hemos usado una coordinación de adverbios también podemos emplear otros tipos de coordinación. Modifiquemos seguidamente la oración (15) usando, esta vez, una coordinación de sintagmas preposicionales:

17. Su hermano, *con gran lentitud y sin mucho entusiasmo*, se acercó al ataúd.

También podemos emplear una coordinación de sintagmas verbales como expansión adverbial:

18. *Temblando de miedo y no pudiendo evitar la curiosidad*, su hermano se acercó al ataúd.

Estos tres ejemplos de expansiones nos muestran la variedad que puede darse en las modificaciones adverbiales con estructuras de coordinación. Asimismo, se ejemplifica una vez más las diferentes posiciones que pueden tener dentro de una oración.

Veamos otros ejemplos de coordinaciones como modificadores adverbiales:

19. *Sin acelerar ni disminuir el ritmo*, la silueta de Rufino cruza el paisaje.

20. Se tiró al suelo *cogiéndose la cara y fingiendo estar herido*.

21. Come con ellos *dándoles noticias de esos lugares y hablándoles de sus temores*.

22. *Sentados por tierra, mientras bebe un zurrón de agua y come bocados de frijol*, él les cuenta lo que ha visto.

B. Las coordinaciones usadas como estructuras de expansión también se dan en combinaciones múltiples con sintagmas preposicionales, sintagmas verbales y suboraciones que también funcionan como modificadores adverbiales.

23. Los cirqueros avanzaban

Vamos a expandir esta oración por medio de una coordinación de sintagmas preposicionales.

24. Los cirqueros avanzaban *entre macambiras y cascajo*

A continuación añadamos una coordinación de sintagmas verbales.

25. *Turnándose para tirar del carromato y conversando animadamente*, los cirqueros avanzaban entre macambiras y cascajo.

La relación que se da en esta modificación adverbial puede ser representada gráficamente de la siguiente manera:

los cirqueros avanzaban

Turnándose para tirar del  
carromato y conversando  
animadamente

entre macam-  
biras y cascajo

Ver fichas de trabajo G - 33 y G - 34

Ahora te proponemos varias oraciones que contienen suboraciones y coordinaciones diversas en función de expansiones adverbiales. Examina estas estructuras de expansión y luego revisa tu trabajo con la guía de tu profesor(a).

26. Objetivamente, esas gentes son instrumentos de quienes, como usted, han aceptado la República sólo para traicionarla mejor, apoderarse de ella y, cambiando algunos nombres, mantener el sistema tradicional.

M. Vargas Llosa, *La guerra del fin del mundo*.

27. Cómo se ganaron el sustento echando la suerte, contando historias y haciendo payaserías.

J. Saenz, *Felipe Delgado*.

28. Sabe que el centenar y medio de hombres están, como él, sin respirar, sin moverse, pensando que Macambira y Felicio pueden estar siendo exterminados.

M. Vargas Llosa, *La guerra del fin del mundo*.

29. Todo lo que he hecho es trabajar como una bestia para sostener este hogar y levantar ese hijo en la fé en Dios.

E. Buenaventura, *La autopsia*.

30. Gateando, sin ruido, sin que sus movimientos alteren la quietud del ramaje, los hombres del viejo y de Felicio se alejan y desaparecen.

M. Vargas Llosa, *La guerra del fin del mundo*.

31. A la cabeza de la columna, renqueando junto a un jinete que lo lleva atado a una cuerda, entre un grupo de soldados, está el chiquillo.

M. Vargas Llosa, *La guerra del fin del mundo*.

32. Cuando supe que no iba a misa y lo encerré a pan y agua, ¿quién saboteó el castigo?

E. Buenaventura, *La autopsia*.

33. Los muertos eran también arrastrados a fin de darles sepultura donde no pudieron ser profanados por la guardia ni por las aves de rapiña.

M. Vargas Llosa, *La guerra del fin del mundo*.

34. Instantáneamente aquí y allí surgen los yagunzos, agazapados, gateando, corriendo, alejándose de espaldas, saltando de refugio en refugio.

M. Vargas Llosa, *La guerra del fin del mundo*.

35. Una hora después estaba junto a él, contándole las novedades, mientras había agua fresca y comía un plato de maíz.

J. Saenz, *Felipe Delgado*.

36. Algo que había pensado mucho, estos días, mientras rastreaba a los ateos, mientras los tiroteaba.

M. Vargas Llosa, *La guerra del fin del mundo*.

37. Así habían estado, ellos tratando de subir y los yagunzos aguantándolos, hasta que, por fin, los soldados se les colaron por uno y otro sitio.

M. Vargas Llosa, *La guerra del fin del mundo*.

SUBSTITUCION DE ESTRUCTURAS  
DE EXPANSION ADVERBIAL

En esta última sección vamos a practicar el empleo de expansiones de modificación alternativas que comunican básicamente el mismo mensaje. El conocimiento de estas estructuras equivalentes puede ser muy útil tanto en la lengua oral como en la escrita, puesto que al tener más de una posibilidad de decir lo mismo se está enriqueciendo más nuestra competencia expresiva.

A. Veamos un primer caso que tiene que ver con la alternativa de adverbios, sintagmas preposicionales y sintagmas verbales con función adverbial.

Consideremos el siguiente ejemplo:

38. Cumplió con su papel muy *entusiasmadamente*.

En lugar del adverbio *entusiasmadamente* vamos a emplear como estructura de expansión adverbial un sintagma preposicional.

39. Cumplió con su papel *con mucho entusiasmo*.

A continuación vamos a usar un sintagma verbal en reemplazo del sintagma preposicional o del adverbio.

40. Cumplió con su papel *mostrando mucho entusiasmo*.

Observa que en los tres casos la modificación se refiere al verbo *hacer* y se mantiene esencialmente el mismo significado.

Algo similar ocurre con la alternativa de modificadores que tenemos en los siguientes ejemplos:

41. *Después de terminar el trabajo*, salieron muy contentos

42. *Terminado el trabajo*, salieron muy contentos.  
43. *Una vez terminado el trabajo*, salieron muy contentos.  
44. *Habiendo terminado el trabajo*, salieron muy contentos

B. Un segundo caso de substitución involucra a las suboraciones, los sintagmas verbales y sintagmas preposicionales como estructuras de expansión adverbial.

Veamos un primer ejemplo:

45. *Al llegar Juan allí*, se dió cuenta de su equivocación

Es posible reemplazar el sintagma preposicional con una suboración que también cumple función adverbial sin alterar mayormente el significado de la oración propuesta.

46. *Cuando Juan llegó allí*, se dió cuenta de su equivocación.

Observa que en ambos casos las estructuras de expansión se refieren al verbo de la oración principal modificándolo.

Vemos otros casos similares de alternancia adverbial en los siguientes ejemplos:

47. *Bajando la cuesta a toda velocidad*, tropecé con una piedra.

48. *Como bajaba la cuesta a toda velocidad*, tropecé con una piedra.

49. *Hasta que llegaste tú aquí con la noticia*, no sospechábamos nada.

50. *Hasta llegar tú aquí con la noticia*, no sospechábamos nada.

Tanto en las oraciones (47) y (48) como en (49) y (50), vemos que las estructuras que se dan como alternativas de expansión cumplen la función de modificadores adverbiales y en cada caso se conserva el significado básico de la oración.

Es conveniente practicar el uso de estas estructuras equivalentes para tener un mejor dominio de la lengua.

Ver fichas de trabajo G - 35 y G - 36



# ORTOGRAFIA



## ORTOGRAFIA SISTEMÁTICA

En la unidad anterior hacíamos notar que el conocimiento razonado de la ortografía trasciende el simple aprendizaje del empleo correcto de las letras y otros signos del sistema. La grafemática –anotábamos– da lugar al mejoramiento del léxico en cuanto al número y a la precisión. Pero aún hay más. La investigación semántica a la que necesariamente lleva el estudio serio de la grafemática nos vincula con hechos históricos, sociales y, en general, culturales cuyo conocimiento redundará en beneficio del saber personal. Al hacer las observaciones ortográficas relativas a la palabra “hospital”, por ejemplo, se encontrará que este término debe su “h” al hecho de que procede del vocablo latino “hospes”, que significa *huésped*. La vinculación entre *huésped* y *hospital* está en que éste era antiguamente un establecimiento benéfico destinado al cuidado de los indigentes. Luego fue especializándose en el cuidado de leprosos y otras enfermedades contagiosas, con lo que se acercó al significado actual.

En esta unidad veremos algunos formantes de origen griego que han dado palabras castellanas que se escriben con “C”, “S” y “Z”.

### TERMINO EN GRIEGO

### SIGNIFICADO

### EJEMPLOS EN CASTELLANO

Kyklos

círculo

ciclo  
ciclón  
cíclope  
Cícladas  
bicicleta  
triciclo  
motocicleta  
encíclica  
enciclopedia

Physis

naturaleza

física  
fisiócrata  
fisioterapia  
fisiología  
fisonomía

Syn

unión

sílaba  
silogismo  
símbolo  
simpatía  
simbiosis  
sindicato

Zoon

animal

zoófito  
zoología  
zootecnia  
zodiaco  
ázoa  
epizootia  
zoófago

Ver fichas de trabajo 0 – 21 a 0 – 23

## ORTOGRAFIA ASISTEMATICA

El alfabeto castellano consta de veintinueve letras y cada una de éstas tiene dos formas: mayúscula y minúscula. El uso de uno u otro tipo está reglamentado en la ortografía castellana. Nos referiremos solamente a los casos en que debe emplearse mayúscula.

1. En los nombre propios:

José Cochabamba Illimani Bolívar

2. En los nombres y atributos divinos:

Dios Jehová Creador Mesías

3. En los nombres de dignidad:

Sumo Pontífice Presidente de Bolivia

4. En las abreviaturas:

Sr. (señor) Art. (artículo) Dr. (doctor)

En las siglas:

UMSA (Universidad Mayor de San Andrés)  
Y.P.F.B. (Yacimientos Petrolíferos Fiscales Bolivianos)  
BID (Banco Interamericano de Desarrollo)

6. En los nombres de instituciones o asociaciones:

Real Academia de la Lengua.  
Sociedad Boliviana de Autores y Compositores.

7. Al principio de un escrito:

"En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre. . ."

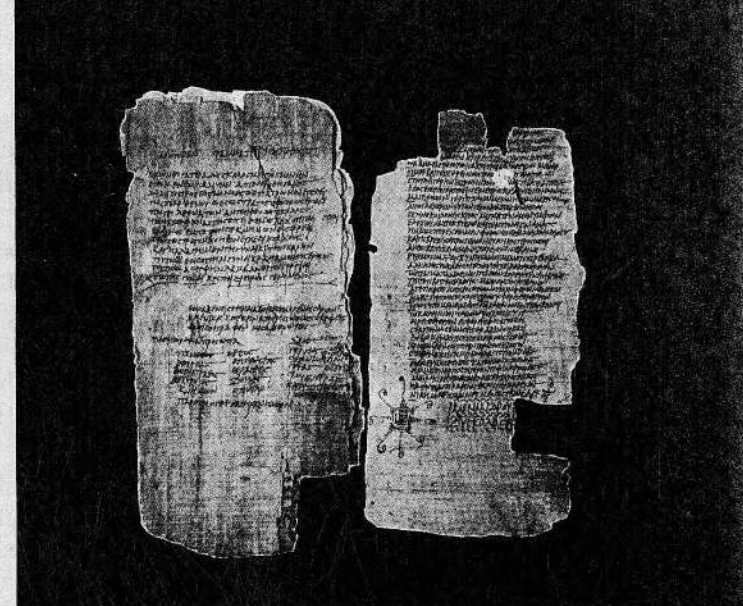
8. Después de punto y de los signos de interrogación y admiración:

¿Qué piensas llevarte todavía? Encontré aquí estos muebles hace cincuenta años. He dado mis libros. He dado mis libros. He dado el dinero que tenía".

9. Es frecuente, aunque no obligatorio, el uso exclusivo de mayúsculas en lápidas, monumentos, en letreros comerciales, en las portadas de libros y revistas.

Ver fichas de trabajo 0 - 24 y 0 - 25

## ANALISIS LITERARIO



## GUIA DE TRABAJO

### LA AUTOPSIA

El drama LA AUTOPSIA debe aprehenderse como un todo. El análisis de los elementos que lo integran se justifica solamente si contribuye a comprender mejor el sentido de la obra.

El análisis de los diversos componentes de la obra literaria puede abocarse a aspectos formales y conceptuales. Examina, primeramente, cuál es la estructura formal de esta pieza dramática. ¿Está dividida en actos? ¿Tiene escenas, cuadros, etc.? En lo que se refiere al contenido, determina, en primer lugar el tema. Luego, escribe el argumento de la obra. Procura establecer cómo está organizada la trama: ¿Se puede reconocer presentación, nudo y desenlace? ¿En qué momento se produce el clímax? ¿Qué conflictos o tensiones experimentan los personajes? ¿Cuáles de estos conflictos se producen contra fuerzas externas y cuáles son conflictos interiores? ¿Qué importancia tienen éstos en el desenvolvimiento de la trama?



Sabemos que la obra literaria está montada sobre tres componentes estructurales fundamentales: la acción, los personajes y el espacio. ¿En qué medida interviene cada uno de ellos? ¿Es ésta una obra de acción? ¿A qué se reducen las acciones en la obra? ¿Los personajes son caracteres o son tipos? ¿Cómo son, qué valores abrazan, qué relaciones guardan con la sociedad en la que viven? ¿Dónde se desarrollan las acciones? ¿Qué influencia tiene el espacio en el desarrollo de las acciones y en la vida de los personajes?

En esta pieza se plantean agudos problemas. ¿Son problemas sociales, políticos, económicos? ¿Son problemas inventados por el autor o están sacados de la realidad? ¿Interesan al hombre latinoamericano de hoy? ¿En qué medida nos tocan a cada uno de nosotros? ¿Podemos permanecer ajenos a los mismos?

El análisis podría ir ahondando o calando más profundamente en el contenido. Se puede hacer también más exhaustivo. Puedes profundizarlo y ampliarlo hasta donde te sea posible. Pero quedan aún algunos aspectos fundamentales que es necesario abordar para penetrar -sobre la base de todos los elementos que nos ha proporcionado el análisis- más en el sentido del texto. Desde luego, para lograr una adecuada interpretación es importante descubrir los elementos simbólicos -si existen- de la obra. Podríamos preguntarnos, por ejemplo, qué representa la aparentemente banal conversación sobre el botón que falta al paletó del doctor; cuál es el símbolo que encarna la propia autopsia.

Después de haber seguido paso a paso este largo procedimiento, podríamos ahora plantearnos la cuestión del sentido. Es decir, qué nos transmite el texto más allá de la literalidad de las palabras. ¿Hay o no una denuncia implícita? ¿Hay o no una crítica mordaz a la sociedad en la que vivimos? ¿Pueden transformarse y mejorar las sociedades sobre la base de la injusticia, la opresión y la prepotencia? ¿Puede cambiar el mundo con personajes como *El doctor y su mujer*? ¿Cuál es el

mensaje que trasciende la mera historia que se representa en el drama?

El autor se ha valido de una historia muy simple para mostrarnos una lacerante y cruda realidad. El conocimiento de esta realidad -la realidad misma- forma parte del contexto de la obra. Aquí se podrían llevar a cabo algunas investigaciones específicas con el propósito de iluminar el texto a la luz del contexto. La fuente, el asunto o pre-texto de este drama es la llamada época de la violencia en Colombia.

Investiga alguno de los siguientes temas:

- Antecedentes, causas, proceso, duración y consecuencias de la época de la violencia en Colombia.
- Regímenes dictatoriales más importantes en América Latina en el presente siglo.
- Causas que han originado la aparición permanente de dictadores en nuestros países.
- Concomitancias políticas y económicas entre los gobiernos dictatoriales y el imperialismo norteamericano.
- Conexiones interamericanas que se han producido entre los diversos regímenes dictatoriales en los últimos veinticuatro años.
- Gobiernos democráticos y gobiernos dictatoriales.
  - El caso cubano.
  - El caso nicaragüense.
  - El caso salvadoreño.
  - El caso boliviano.
  - El caso chileno.



## LOCALIZACION ESPACIO-TEMPORAL

### LA AUTOPSIA

Localización espacio temporal

Esta pieza teatral forma parte del libro *Los papeles del infierno*, ciclo dramático con el tema de la violencia en Colombia. Las ocho obras en un acto que lo componen son: *La maestra*, *La orgía*, *La tortura*, *La audiencia*, *La autopsia*, *El menú*, *El sueño* y *La requisa*.

## AUTOR

### Biografía

Enrique Buenaventura nació en Cali, en 1925. Fue autor dramático, actor, profesor, investigador y director de teatro. En 1955 fundó el Teatro Escuela de Cali, que hoy es el Teatro Experimental de Cali. Ha obtenido varios premios nacionales e internacionales. Ultimamente trabaja en la creación colectiva. Incansable luchador por las reivindicaciones sociales y políticas de su pueblo, en su obra dramática disecciona las degradaciones del capitalismo y expresa las esperanzas de los humildes porque cree en la victoria definitiva de su causa.

### Bibliografía

*A la diestra de Dios Padre; Vida y muerte del fantoche lusitano; Los papeles del infierno.*

## VALORIZACION

BUENAVENTURA, Enrique

Valorización de  
Francisco Garzón C.

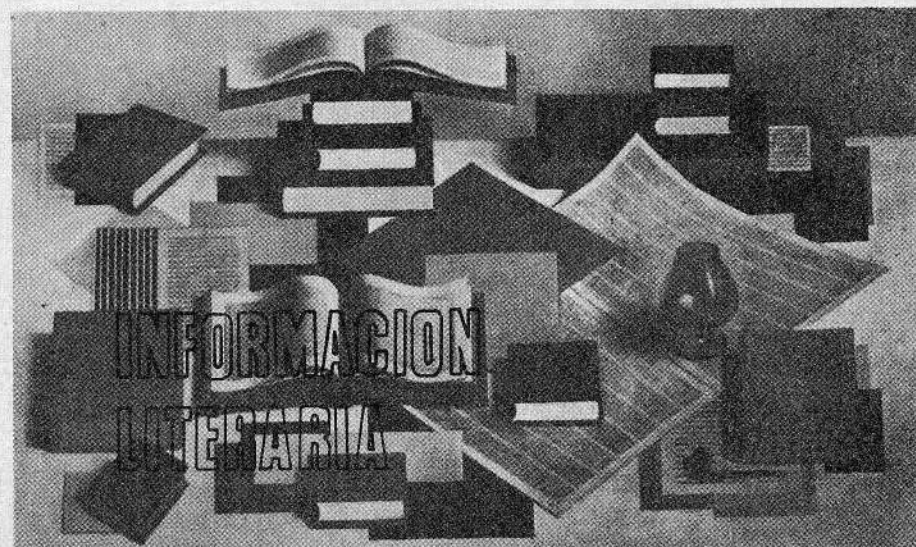
De un género a otro, en un recorrido que va de la tragedia a la farsa esperpética, Buenaventura recrea en todas estas piezas (*Los papeles del infierno*) la realidad política colombiana de las últimas décadas, y para ello busca en cada caso los resortes estilísticos más eficaces, por lo que encontramos un lenguaje y situaciones de indiscutible carga poética en *La maestra*; o un lenguaje directo y grosero, en correspondencia con los degradados personajes y la atmósfera de crueldad que los envuelve, en obras como *La tortura*; o encontramos el sobrio y ajustado realismo de *La autopsia*; tan diferente a las cabriolas imaginativas y al juego y rejuego teatral, para evidenciar la corrupción de una sociedad clasista, de *La orgía* y *El menú*. Obras llenas de elementos simbólicos, y allí están, entre otros, para probarlo, ese barro que como sinónimo de violencia lo toca todo en *La maestra*; ese botón extraviado que en *La autopsia* es, para el médico forense de la policía, la opinión pública, y lo que significa, en relación a ésta, la muerte en combate de su hijo revolucionario;... *maestra*; ese botón extraviado que en *La autopsia* es, para el médico forense de la policía, la opinión pública, y lo que significa, en relación a ésta, la muerte en combate de su hijo revolucionario;...

Muchos otros símbolos alientan en estas obras y aunque *Los papeles del infierno* no constituyen el testimonio de este o aquel suceso específico, sí son el vivo y valiente testimonio de conflictos esenciales y hechos que marcan este tiempo histórico de la sociedad colombiana."

*Teatro*. Enrique Buenaventura. Casa de las Américas, Cuba, 1980.

## ACTIVIDADES

1. Realizar la representación de esta pequeña pieza o alguna otra del teatro latinoamericano.
2. Asistir, siempre que fuera posible, a alguna representación teatral. Comentar y hacer el análisis crítico de la misma.
3. Leer algunas piezas del teatro latinoamericano actual.



## EL TEATRO EN LATINOAMERICA

El teatro en América Latina tiene su origen en las fiestas rituales religiosas y guerreras. Por ello está unido a la danza.

En la época precolombina se representaban tragedias basadas en hazañas y triunfos militares de antiguos reyes, guerreros y dioses, y comedias que giraban en torno a la agricultura y temas familiares. Los intérpretes eran nobles y las representaciones estaban dedicadas a los incas y a la nobleza.

Un ejemplo de drama religioso de esta época es "Rabinal Achi" de la cultura maya-quiché, propia de Guatemala, que fue puesto en escena inclusive durante la colonia. La intención de esta obra no es la de divertir sino la de inculcar conceptos morales.

En la época colonial barroca predomina el teatro religioso. Fue un género utilizado por los misioneros españoles para catequizar a los indígenas. Giraban alrededor de temas bíblicos y dogmas católicos.

Los jesuitas hacían representaciones en universidades, colegios y misiones de autos sacramentales en los que se in-

tercalaba la danza entre las escenas, también con fines didácticos. A través de ellos se mostraba el contraste entre el bien y el mal, el más allá y la vida terrenal, la salvación y la condena y otros temas del antiguo testamento.

Sor Juana Inés de la Cruz (1648-1695) escribió una pieza titulada "Divino Narciso" que es una de las mejores del barroco americano.

Espinoza Medrano es el autor del "Auto Sacramental del Hijo Pródigo", escrito en quechua.

Paralelo a este tipo teatral está el de entretenimiento, influido por el teatro español del Siglo de Oro, en principio, y luego por los clásicos franceses.

Durante el barroco los intérpretes eran artistas famosos o aficionados de la alta sociedad que, con suntuosos decorados, representaban ante el virrey y las más altas autoridades en palacios, en patios, en conventos o teatros que eran cada vez más numerosos conforme crecían las ciudades. "La casa de opera", primer teatro lírico, surge en el Brasil en 1770.

También se representaban piezas cortas; *sainetes*, piezas cómicas en un acto; *entremeses*, también en un acto, se intercalaban entre dos actos de comedias y *loas*, breves poemas o diálogos en honor a personalidades o acontecimientos importantes.

Con la emancipación política de los pueblos americanos, no sólo hay un cambio en el aspecto social, sino también en el literario. En 1817 se funda en Buenos Aires la "Sociedad del Buen Gusto del Teatro" que sigue la tradición clasicista europea. No solamente se representaban obras americanas, sino que se tradujeron piezas europeas y se hacían adaptaciones de obras famosas.

Cobra importancia el teatro de entretenimiento que intenta reflejar la forma de ser del hombre americano, sus penas y alegrías y sus ambiciones políticas.

Crece el número de autores que centran su atención en temas de la historia americana o de la actualidad regional.

Entre los autores europeos que figuraban en cartelera estaban Calderón de la Barca, Zorrilla, Rojas, Corneille, Racine, Moliere, Shakespeare, entre otros. También se representaban óperas italianas como "El Barbero de Sevilla", "La Cenicienta", "Tancredo", "Otelo" y otras.

En las ciudades americanas principales se construyeron teatros permanentes que permitían la representación en locales apropiados. Buenos Aires era en esta época un centro teatral importante, lo mismo que Santiago de Chile, Caracas y Montevideo. La Habana tenía desde 1776 un enorme y costoso coliseo. En Río de Janeiro se estrena en 1812 la primera casa de comedias brasileña.

En esta época se da la primera síntesis entre el teatro indígena y el criollo. Un ejemplo es el drama "Ollantay" de Antonio Valdez, escrito en quechua en el que el tema incaico se rige a la forma y tema europeo.

Una comedia del mismo tipo es "Siripo" de Manuel José de Lavardén (1754-1809), cuyo tema es el choque de razas durante la conquista.

Entre los representantes de obras históricas y políticas tenemos a Juan Cruz Varela (1794-1839), autor de "Argía", uno de los éxitos de la época, y a Camilo Hernández, con su obra "Camila o la patriota de Sudamérica". La comedia costumbrista tiene su auge en el Perú, uno de sus representantes es Felipe Pardo y Aliaga (1806-1868), autor de "Frutos de la educación" y "Una huérfana de Chorrillos". Manuel Ascencio Segura (1805-1871) escribió comedias populares que se desarrollan en ambientes frívolos, entre sargentos, beatas y criados. "Ña Catita" es su obra más importantes.

También se representaban *loas* y *sainetes*, lo mismo que cantos y bailes populares. Alrededor de 1830 se fundamentan los estados latinoamericanos y junto a ellos surge la tendencia romántica en el arte. El teatro americano sigue orientado hacia Europa y sus temas no crean una conciencia nacional, aunque el indio aparece con mayor frecuencia como personaje central. Se ven los primeros intentos de hacer teatro político comprometido. Sin embargo, este género no produce obras



y autores buenos. Esto se debe, en parte, al público que pertenece a sociedades en formación. Entre los principales representantes están: Ignacio Rodríguez Galván (1816-1842), autor de "Muñoz, visitador de México" y José Jacinto Milanés (1814-1863) con su drama "El Conde Alarcos".

El realismo literario está en relación a la preocupación de establecer un equilibrio político y una organización económica y se fundan las bases de la democracia americana.

En este período, poetas y novelistas importantes escribieron piezas teatrales, pero la mayor parte de ellas han sido olvidadas por ser de menor calidad que los otros géneros cultivados. Se representan, con preferencia, obras extranjeras y se buscan temas moralizadores. Una innovación importante en las representaciones es el uso del ambiente de circo; se adaptó al teatro el arte ecuestre y el mimo.

Se escribieron dramas históricos como "Artigas" de Washington P. Bermúdez (1845-1913) y "Manuel Rodríguez" de Carlos Walker Martínez (1842-1905); y piezas sociales como la obra "Como en Santiago" de Daniel Barros Grez (1834-1909).

En Argentina y Uruguay surge el tema del gaucho en piezas donde la danza mímica tiene gran importancia. Junto a ella también aparecen actores especializados en este tipo de obras.

Cobran importancia los dramas criollos, propios de las clases bajas, al acercarse al teatro costumbrista. El autor más representativo de este género es Martín Coronado (1850-1919) que escribió "La piedra del escándalo" y "La chacra de don Lorenzo".

A principios del siglo XX, aparece la primera corriente poética netamente americana: el Modernismo. En este marco florece, paralelamente al teatro poético modernista, la tendencia naturalista y posteriormente, la tendencia surrealista. Son pocos los escritores dedicados exclusivamente a este género. Los centros de representación más importantes estaban en Argentina, México y Brasil. Habían compañías que hacían giras en el continente y buscaban que el teatro pase de ser eli-

tista a un arte para todos. La mayor parte de las obras representada eran europeas y se veían como rareza el éxito de algunos escritores americanos. También los empresarios y protagonistas más importantes eran del viejo continente.

El teatro modernista produce sus mejores obras en dramas históricos, con intención educativa. Los dramas criollos tienen todavía influencia del romanticismo. El representante más importante de este género es Florencio Sánchez (1875-1910) con sus obras "M'hijo el doctor", "La gringa" y "Barranca abajo". Artur Azevedo (1855-1908) es el mejor autor de obras de entretenimiento, de situaciones grotescas y cómicas. Sus obras más importantes son "La dote" y "La hija de María Angé".

Durante la primera y segunda guerra mundial se transforma la base social tradicional, debido a la influencia de la revolución Rusa de 1917, la revolución mexicana, la guerra del Chaco y las dos guerras mundiales.

En esta época aparecen grupos profesionales de actores y editores dedicados a este género literario. La intención de ambos es la de educar y crear conciencia. Los grandes escritores también se dedican a este género, por ejemplo, Miguel Ánjes Asturias, Jorge Amado, Rómulo Gallegos, entre otros muchos. Sin embargo, todavía predomina la puesta en escena de obras europeas y elencos extranjeros.

La puesta en escena, desde el punto de vista técnico, es anticuada; la iluminación y la decoración son poco llamativas y no hay una persona dedicada a la dirección escénica.

Tanto en este período como en el anterior se cultiva la zarzuela y el teatro poético, aunque ya no es en verso sino que se desarrolla en ambientes poético-históricos. Un representante notable es el autor Vicente Martínez Cutiño (1887), autor de "La humilde quimera", obra orientada hacia la crítica social y la psicología.

El teatro filosófico -lírico-dramático- está representado por Franz Tamayo (1879-1956), autor de "La Prometheida" y Antonio Henríquez Ureña, con la pieza "El nacimiento de Dionisios" que son obras para ser leídas más que representadas.

Surge también el teatro de problemas, en el cual se plantea tesis como "las mujeres tiene más corazón" o "los intelectuales no son seres especiales". Es representativa la obra "Un guapo del novecientos" de Samuel Eichelbaum (1894).

Se cultiva también el sainete, la revista y el juguete cómico, cuya función es entretener. Con frecuencia es improvisado, con chistes y alusiones a la actualidad local.

A partir de 1940 el teatro serio entra en competencia con los medios de comunicación masiva (cine, radio y televisión) que desplazan al género teatral porque ofrecen mayor comodidad, menor costo y piezas intrascendentes que no requieren de mayor interpretación. Como forma de supervivencia surge el radioteatro y el teleteatro, con pocos autores representativos.

Las escuelas de teatro forman actores profesionales, algunos de fama internacional. Se enseña en ellas el perfecto manejo de la voz y naturalidad en las acciones.

La decoración se simplifica y se hace uso de todas las posibilidades de escenarios giratorios dobles o simultáneos para mostrar diferentes niveles de acción o diverso tiempo.

Entre los principales representantes del nuevo teatro americano podemos citar a Carlos Gorostiza (1920) autor de "El puente", creador del *teatro construido*. Julio Imbert (1918) autor de una pieza, "El diente", en la que aparecen solamente simbolismos. Ricardo Ayala Michelena (1894) que en "Emoción" crea un drama psicológico. Xavier Villarrutia (1903-1950) es uno de los escritores más cerebrales de esta época. Sus obras más que para ser representadas son para ser leídas. Es idealista en sus temas y da mucha importancia a la forma. Es satírico y, en algunas de sus piezas, se ve la influencia de Ionesco. Entre sus obras más importantes tenemos: "El yerro candente", "Corona de sombras" (tragedia histórica), "Medio tono" (comedia de sátira social) y otras.

Julio Correa (1890-1955) intenta crear en el Paraguay un teatro nacional en lengua guaraní.

En 1933 surge en México el teatro de la revolución, cuya función es ser puesto en escena para criticar los problemas que afectan la vida social. Un representante es Juan Bustillos Oro con piezas como "Los que vuelven" y "Masas".

Durante el "boom" latinoamericano se escribieron pocas piezas teatrales, entre ellas "Los reyes" de Julio Cortazar (1914-1984). Toma una nueva forma que consiste en lograr que el público participe en las representaciones. Es teatro de denuncia política y social, y su ideal es educar y formar conciencia en las masas. Muchas veces es sólo un guión en el que se indica el tema y sobre el que se improvisa con la intervención del público.

## BIBLIOGRAFIAS \*

- ALONSO, Amado:  
*Poesía y estilo de Pablo Neruda*. Ed. Sudamericana. Buenos Aires, 1974.
- ANDERSON IMBERT, Enrique:  
*Historia de la literatura hispanoamericana* (5a. ed.) Brevarios. Ed. Fondo de Cultura Económica. México, 1966.
- ASTURIAS, Miguel Angel:  
*El señor Presidente*. (Edición crítica). Klincksieck. Ed. Fondo de Cultura Económica. España, 1978.
- BENEDETTI, Mario:  
*El escritor latinoamericano y la revolución posible*. Ed. Alfa Argentina S. A. Buenos Aires, 1974.
- BUENAVENTURA, Enrique:  
Teatro. Ed. Casa de las Américas, Cuba, 1980.
- FLORIT, Eugenio y José Olivio Jiménez:  
*La poesía hispanoamericana desde el modernismo*. Ed. Copyright Meredith Corporation. Nueva York, 1968.
- GROSSMANN, Rudolf:  
*Historia y problemas de la literatura latinoamericana*. Ed. Revista de Occidente. Madrid, 1969.
- HARSS, Luis:  
*Los nuestros*. Ed. Sudamericana (3a. ed.) Buenos Aires, 1969.
- HENRIQUEZ UREÑA, Pedro:  
*Las corrientes literarias en América hispánica*. Ed. Fondo de Cultura Económica. México, 1978.
- IBÁÑEZ LANGLOIS, José Miguel:  
*La poesía de Nicanor Parra*. Ed. Seix Barral. Barcelona, 1972.
- MARTINEZ, José Luis:  
*El ensayo mexicano moderno*. Ed. Fondo de Cultura Económica. México, 1971.

- OLIVIO JIMENEZ, José:  
*Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea*. Ed. Alianza S. A. Madrid, 1977.
- ONIS, Federico de:  
*Antología de la poesía española e hispanoamericana*. Las Américas Publishing Company. Nueva York, 1961.
- PROMIS OJEDA, José y varios:  
*Ernesto Cardenal, poeta de la liberación latinoamericana*. Ediciones Fernando García Cambeiro. Buenos Aires, 1975.
- RAMA, Angel:  
*Novísimos narradores hispanoamericanos en marcha*. Ed. Marcha. México, 1981.
- REYES, Alfonso:  
*Obras completas de Alfonso Reyes*. Ed. Fondo de Cultura Económica. México.
- RILKE, Rainer María:  
*Cartas a un joven poeta*. Ed. s. XX. Buenos Aires, 1957.
- RILKE, Riner María:  
*Los cuadernos de Malte Laurids Bridge*.
- SHIMOSE, Pedro:  
*Diccionario de autores iberoamericanos*. Imprenta de la Oficina de Información Diplomática. Madrid, 1982.
- SKIRIUS, John:  
*El ensayo hispanoamericano del s. XX*. (Compilación) Ed. Fondo de Cultura Económica. México, 1981.
- SUCRE, Guillermo:  
*Borges, el poeta*. Monte Avila Editores, C. A. Caracas, Venezuela, 1968.
- VARGAS LLOSA, Mario:  
*García Márquez. Historia de un deicidio*. Ed. Barral. Barcelona, 1971.
- YURKIEVICH, Saúl:  
*Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*. Barral Editores. Barcelona, 1971.

\* A la bibliografía que consignamos aquí debe añadirse la que figura en los volúmenes anteriores.



## INDICE GENERAL

|                                            |           |
|--------------------------------------------|-----------|
| NOTA DE PRESENTACION .....                 | Pág.<br>7 |
| GUIA DIDACTICA .....                       | 9         |
| UNIDAD 1 (NOVELA)                          |           |
| Esquema .....                              | 16        |
| I. Texto: <i>El Señor Presidente</i> ..... | 17        |
| Control de lectura .....                   | 23        |
| II. Vocabulario .....                      | 25        |
| III. Información gramatical .....          | 29        |
| IV. Ortografía                             |           |
| Sistemática .....                          | 40        |
| Asistemática .....                         | 41        |
| V. Análisis literario                      |           |
| Asunto .....                               | 43        |
| Tema .....                                 | 44        |
| Argumento .....                            | 44        |
| Resumen .....                              | 45        |
| Estructura formal .....                    | 46        |
| Plan de la obra .....                      | 46        |
| Aspecto estructural dominante .....        | 49        |
| Estudio de la acción .....                 | 49        |
| Estudio del espacio .....                  | 51        |
| Estudio del tiempo .....                   | 52        |
| Estudio de los personajes .....            | 52        |
| Análisis de los problemas .....            | 54        |
| Aproximación estilística .....             | 55        |
| Investigaciones específicas .....          | 56        |
| Localización espacio-temporal .....        | 57        |
| Autor .....                                | 59        |
| Valorización .....                         | 61        |
| Actividades .....                          | 62        |

|                   |                                                                      |     |
|-------------------|----------------------------------------------------------------------|-----|
| VI.               | <b>Información literaria</b>                                         |     |
|                   | El surrealismo literario .....                                       | 63  |
| UNIDAD 2 (CUENTO) |                                                                      |     |
|                   | Esquema .....                                                        | 70  |
| I.                | <b>Texto: <i>Blacamán el bueno vendedor de milagros</i></b> .....    | 71  |
| II.               | <b>Vocabulario</b> .....                                             | 80  |
| III.              | <b>Información gramatical</b>                                        |     |
|                   | Sintagmas preposicionales .....                                      | 83  |
|                   | Aplicación estilística .....                                         | 91  |
| IV.               | <b>Ortografía</b>                                                    |     |
|                   | Sistemática .....                                                    | 96  |
|                   | Asistemática .....                                                   | 97  |
| V.                | <b>Análisis literario</b>                                            |     |
|                   | Argumento .....                                                      | 99  |
|                   | Estructura formal .....                                              | 99  |
|                   | Plan de la obra .....                                                | 100 |
|                   | Guía de trabajo .....                                                | 100 |
|                   | Localización espacio-temporal .....                                  | 103 |
| VI.               | <b>Texto: <i>El jardín de los senderos que se bifurcan</i></b> ..... | 106 |
|                   | Guía de trabajo .....                                                | 117 |
|                   | Localización espacio-temporal .....                                  | 119 |
| VII.              | <b>Información literaria</b>                                         |     |
|                   | La narrativa latinoamericana actual .....                            | 120 |
| UNIDAD 3 (POESÍA) |                                                                      |     |
|                   | Esquema .....                                                        | 126 |
| I.                | <b>Invitación a la lectura</b> .....                                 | 127 |
| II.               | <b>Textos base</b>                                                   |     |
|                   | Antología de la poesía latinoamericana                               |     |
| 1.                | <b>Futuro</b> .....                                                  | 128 |
|                   | Aproximación al poema .....                                          | 129 |
|                   | Valorización .....                                                   | 130 |
|                   | Autor .....                                                          | 131 |
| 2.                | <b>A mi ciudad nativa</b> .....                                      | 132 |
|                   | Aproximación al poema .....                                          | 133 |
|                   | Valorización .....                                                   | 133 |
|                   | Autor .....                                                          | 134 |

|     |                                               |     |
|-----|-----------------------------------------------|-----|
| 3.  | <b>Tres árboles</b> .....                     | 135 |
|     | Aproximación al poema .....                   | 136 |
|     | Valorización .....                            | 136 |
|     | Autor .....                                   | 138 |
| 4.  | <b>El niño y la luna</b> .....                | 139 |
|     | Aproximación al poema .....                   | 140 |
|     | Valorización .....                            | 140 |
|     | Autor .....                                   | 142 |
| 5.  | <b>Cuadrados y ángulos</b> .....              | 143 |
|     | Aproximación al poema .....                   | 144 |
|     | Valorización .....                            | 144 |
|     | Autor .....                                   | 146 |
| 6.  | <b>Hoy me gusta la vida mucho menos</b> ..... | 147 |
|     | Aproximación al poema .....                   | 148 |
|     | Valorización .....                            | 149 |
|     | Autor .....                                   | 150 |
| 7.  | <b>Arte poética</b> .....                     | 151 |
|     | Aproximación al poema .....                   | 152 |
|     | Valorización .....                            | 152 |
|     | Autor .....                                   | 154 |
| 8.  | <b>Relato de Sergio Stepanyk</b> .....        | 155 |
|     | Aproximación al poema .....                   | 158 |
|     | Valorización .....                            | 158 |
|     | Autor .....                                   | 159 |
| 9.  | <b>Elegía</b> .....                           | 161 |
|     | Aproximación al poema .....                   | 162 |
|     | Valorización .....                            | 162 |
|     | Autor .....                                   | 163 |
| 10. | <b>Danza negra</b> .....                      | 165 |
|     | Aproximación al poema .....                   | 167 |
|     | Valorización .....                            | 168 |
|     | Autor .....                                   | 169 |
| 11. | <b>Arte poética</b> .....                     | 170 |
|     | Aproximación al poema .....                   | 171 |
|     | Valorización .....                            | 171 |
|     | Autor .....                                   | 173 |
| 12. | <b>Segador</b> .....                          | 175 |
|     | Aproximación al poema .....                   | 176 |
|     | Valorización .....                            | 176 |
|     | Autor .....                                   | 177 |
| 11. | <b>Muerte sin fin</b> .....                   | 178 |
|     | Aproximación al poema .....                   | 180 |
|     | Valorización .....                            | 180 |

|                                                    |     |
|----------------------------------------------------|-----|
| Autor .....                                        | 181 |
| 14. <b>Son número 6</b> .....                      | 182 |
| Aproximación al poema .....                        | 184 |
| Valorización .....                                 | 184 |
| Autor .....                                        | 185 |
| 15. <b>Juan sin cielo</b> .....                    | 186 |
| Aproximación al poema .....                        | 188 |
| Valorización .....                                 | 188 |
| Autor .....                                        | 189 |
| 16. <b>Walking around</b> .....                    | 190 |
| Aproximación al poema .....                        | 192 |
| Valorización .....                                 | 193 |
| Autor .....                                        | 194 |
| 17. <b>Aire durando</b> .....                      | 197 |
| Aproximación al poema .....                        | 198 |
| Valorización .....                                 | 198 |
| Autor .....                                        | 199 |
| 18. <b>Retrato</b> .....                           | 200 |
| Aproximación al poema .....                        | 202 |
| Valorización .....                                 | 202 |
| Autor .....                                        | 203 |
| 19. <b>A mi espalda</b> .....                      | 204 |
| Aproximación al poema .....                        | 205 |
| Valorización .....                                 | 205 |
| Autor .....                                        | 206 |
| 20. <b>La noche es una mujer desconocida</b> ..... | 207 |
| Aproximación al poema .....                        | 208 |
| Valorización .....                                 | 208 |
| Autor .....                                        | 209 |
| 21. <b>Piedra de sol (fragmento)</b> .....         | 210 |
| Aproximación al poema .....                        | 212 |
| Valorización .....                                 | 212 |
| Autor .....                                        | 214 |
| 22. <b>Epitafio</b> .....                          | 215 |
| Aproximación al poema .....                        | 216 |
| Valorización .....                                 | 216 |
| 23. <b>Dios va en los días</b> .....               | 218 |
| Aproximación al poema .....                        | 219 |
| Valorización .....                                 | 219 |
| Autor .....                                        | 219 |
| 24. <b>Oración por Marilyn Monroe</b> .....        | 221 |
| Aproximación al poema .....                        | 224 |
| Valorización .....                                 | 224 |

|                                                           |     |
|-----------------------------------------------------------|-----|
| Autor .....                                               | 226 |
| 25. <b>Caminos</b> .....                                  | 227 |
| Aproximación al poema .....                               | 229 |
| Valorización .....                                        | 229 |
| Autor .....                                               | 229 |
| Actividades .....                                         | 230 |
| Localización espacio-temporal .....                       | 231 |
| III. <b>Vocabulario</b> .....                             | 234 |
| IV. <b>Información gramatical</b> .....                   |     |
| V. <b>Ortografía</b> .....                                |     |
| Sistemática .....                                         | 249 |
| Asistemática .....                                        | 250 |
| VI. <b>Información literaria</b> .....                    |     |
| Cartas a un joven poeta .....                             | 252 |
| UNIDAD 4 (ENSAYO) .....                                   |     |
| Esquema .....                                             | 258 |
| I. <b>Texto: Aristarco o anatomía de la crítica</b> ..... | 259 |
| II. <b>Vocabulario</b> .....                              | 269 |
| III. <b>Gramática</b> .....                               |     |
| Sintagmas preposicionales .....                           | 272 |
| Aplicación estilística .....                              | 280 |
| IV. <b>Ortografía</b> .....                               |     |
| Sistemática .....                                         | 282 |
| Asistemática .....                                        | 283 |
| V. <b>Invitación a la escritura</b> .....                 | 285 |
| VI. <b>Análisis literario</b> .....                       |     |
| Tema .....                                                | 287 |
| Estructura conceptual .....                               | 288 |
| Plan de la obra .....                                     | 291 |
| Aproximación estilística .....                            | 293 |
| Valorización .....                                        | 296 |
| Investigaciones específicas .....                         | 297 |
| Localización espacio-temporal .....                       | 297 |
| Autor .....                                               | 301 |
| VII. <b>Texto: De lo real maravilloso americano</b> ..... | 303 |
| Guía de trabajo .....                                     | 317 |
| Actividades .....                                         | 319 |



|                   |                                          |     |
|-------------------|------------------------------------------|-----|
| VIII.             | <b>Información literaria</b>             |     |
|                   | El ensayo "este proteico centauro" ..... | 320 |
| UNIDAD 5 (TEATRO) |                                          |     |
|                   | Esquema .....                            | 328 |
| I.                | <b>Texto: <i>La autopsia</i></b> .....   | 329 |
| II.               | <b>Vocabulario</b> .....                 | 337 |
| III.              | <b>Información gramatical</b>            |     |
|                   | Estructuras de subordinación .....       | 341 |
|                   | Estructuras de coordinación .....        | 344 |
|                   | Aplicación estilística .....             | 348 |
| IV.               | <b>Ortografía</b>                        |     |
|                   | Sistemática .....                        | 350 |
|                   | Asistemática .....                       | 352 |
| V.                | <b>Análisis literario</b>                |     |
|                   | Guía de trabajo .....                    | 353 |
|                   | Localización espacio-temporal .....      | 356 |
|                   | Autor .....                              | 357 |
|                   | Actividades .....                        | 358 |
| VI.               | <b>Información literaria</b>             |     |
|                   | El teatro en latinoamericana .....       | 359 |

|           |                                                      |
|-----------|------------------------------------------------------|
| Portada:  | <b>La jungla</b> , Wilfredo Lam, 1943                |
| Unidad 1. | <b>Figura y manos</b> , Hugo Alberto Sbernini, 1942  |
| Unidad 2. | <b>Parque de Yuscarán</b> , Antonio Velásquez        |
| Unidad 3. | <b>Soñando</b> , Roger Aguilar, 1976                 |
| Unidad 4. | <b>Status</b> , Juan Naites, 1949                    |
| Unidad 5. | <b>Incertidumbre</b> , Armando Pacheco Pereyra, 1948 |

El presente libro "Lenguaje y Literatura IV" se terminó de imprimir el 15 de Marzo de 1984, en los Talleres - Escuela de Artes Gráficas del Colegio "Don Bosco", en La Paz - Bolivia.