PROGRAMA DEL DIPLOMA DEL IB OXFORD



ESPAÑOL A: LITERATURA

LIBRO DEL ALUMNO



Miriam Bertone
Andrea García
Liliana Schwab

OXFORD

OXFORD
UNIVERSITY PRESS

Great Clarendon Street, Oxford, OX2 6DP, Reino Unido

Oxford University Press es un departamento de la Universidad de Oxford que promueve el objetivo de excelencia académica, educativa e investigadora de esta Universidad mediante sus publicaciones en todo el mundo. Oxford es una marca registrada de Oxford University Press en el Reino Unido y en algunos otros países.

© Oxford University Press 2016

Las autoras han reivindicado sus derechos morales.

Primera publicación en 2016

Reservados todos los derechos. No se podrá reproducir ninguna parte de esta publicación, ni almacenarla en un sistema de recuperación de datos o transmitirla en cualquier forma o por cualquier procedimiento sin autorización previa por escrito de Oxford University Press o salvo conforme a lo expresamente permitido por la ley, por licencia o por las condiciones acordadas con la organización de derechos de reprografía pertinente. Cualquier consulta relativa a la reproducción de esta publicación al margen de lo antedicho debe enviarse a: Rights Department, Oxford University Press, Great Clarendon Street, Oxford, OX2 6DP, Reino Unido.

No le está permitido distribuir partes de esta publicación en cualquier otra forma, y debe imponer esta misma condición a cualquier persona que tenga acceso a la misma.

Esta publicación figura en el catálogo de la Biblioteca Británica con los datos siguientes:

978 0 19 835912 8

1 3 5 7 9 10 8 6 4 2

El papel usado para la fabricación de este libro es un producto natural y reciclable de madera de bosques sostenibles. El proceso de fabricación se ajusta a las normas ambientales del país de origen.

Impreso en China por Golden Cup Printing Co. Ltd.

Agradecimientos

Los editores desean agradecer a la Organización del Bachillerato Internacional su autorización para reproducir su propiedad intelectual.

Las autoras y los editores desean agradecer a las siguientes personas e instituciones su autorización para usar sus fotografías:

Cubierta: Derechos reservados Fundación Pan Klub – Museo Xul Solar; p1TL: Bettmann/Corbis/Image Library; p1ML: Isabel Steva Hernandez/Colita/Corbis/Image Library; p2: Sophie Bassouls/Sygma/Corbis/Image Library; p1BL: Bettmann/Corbis/Image Library; p1TR: Bettmann/Corbis/Image Library; p4: Illych/iStock; p6T: Monkey Business Images/Shutterstock; p6B: Pakornkrit/iStock; p1MR: World History Archive/Alamy Stock Photo; p1BR: Tarker/Corbis/Image Library; p11: JorgeAlejandro/Fotolia; p16: OUP; p17TR: Skynesher/iStock; p17BL: Damircudic/iStock; p17BR: Bettmann/Corbis/Image Library; p18T: Fritz Eschen/Ullstein Bild/Getty Images; p18B: Natan86/Shutterstock; p19: Wavebreakmedia/Shutterstock; p20T: Everett Collection Historical/Alamy Stock Photo; p20T: Everett Collection Historical/Alamy Stock Photo; p20B: Cortesía de Editorial Planeta; p21: Markos86/Shutterstock; p23: Gajus/iStock; p24: © Joaquín Salvador Lavado (QUINO); p26: YKTR/Shutterstock; p34: Tyler Olson/Shutterstock; p43: OUP; p48: Alfaguara, Penguin Random House; p50: Cortesía de Penguin Random House Grupo Editorial; p52: Alfaguara, Penguin Random House; p53B: © Alexander Burkatovski/Corbis/Image Library; p55T: © Sinsentido; p55B: ©2004, Astiberri ediciones; p56L: © Norma Editorial; p56R © Norma Editorial; p57: Cortesía de Editorial Anagrama; p58: Copyright © Khaled & Roya Hosseini Family Charitable Remainder Unitrust, 2011; Copyright de las ilustraciones © Edizioni Piemme S.p.A., Italia, 2011; Copyright de la edición en castellano © Ediciones Salamandra, 2011; Traducción de Gema Moral; p59: Copyright © Khaled & Roya Hosseini Family Charitable Remainder Unitrust, 2011; Copyright de las ilustraciones © Edizioni Piemme S.p.A., Italia, 2011; Copyright de la edición en castellano © Ediciones Salamandra, 2011; Traducción de Gema Moral; p61: Cortesía de Ediciones de la Flor; p63: ©Arturo Pérez-Reverte, Carlos Giménez, Joan Mundet; p64L: Fabio Pagani/Shutterstock; p64R: Nefeli Sakura/Flickr; p65: Alfaguara, Penguin Random House, www.megustaleer.com; p66: Photos 12/Alamy Stock Photo; p67: Ulf Andersen/Getty Images; p68T: © AF archive / Alamy Stock Photo; p68B: El Litoral.com; p69: © Manuel Antin; p70: AF Archive/Alamy Stock Photo; p71: Editorial Anagrama; p72: AF Archive/Alamy Stock Photo; p73T: Duomo Ediciones; p73B: c. Samuel Goldwyn Films/Everett/REX Shutterstock; p76T: © Manuel Antin; p76M: © Manuel Antin; p76B: © Manuel Antin; p78: Loupe Project/Shutterstock; p87: Art Media/Hulton Fine Art Collection/Print Collector/Getty Images; p89: Gather Ye Rosebuds While Ye May', 1909 (oil on canvas), Waterhouse, John William (1849-1917) / Private Collection / Photo © Odon Wagner Gallery, Toronto, Canada/Bridgeman Images; p94: Corbis/Image Library; p100T: Stacyarturogi/Shutterstock; p100B: Fotogestoeber/Shutterstock; p101: AGCuesta/Shutterstock; p102: Esta imagen es propiedad intelectual del Teatro Nacional Cervantes de la República Argentina. Diseño de Lucio Bazzalo; p106T: Gustav Klimt/The Gallery Collection/Corbis/Image Library; p106B: UniversalImagesGroup/GettyImages; p109: Jorge Luis Borges/GettyImages; p118: Susan Chiang/iStock; p137: Sasha Gromov/Shutterstock; p139: NataliaKo/Shutterstock; p141: lanolan/iStock; p143: Tzido Sun/Shutterstock; p148: Bettmann/Corbis/Image Library; p155: Yuri/iStock; p156T: RapidEye/iStock; p156B: Paco Junquera/Cover/Getty Images; p159T: "Calle de Tapalpa, Jallisco, década de 1940" Fotografía de Juan Rulfo. Derechos reservados: Clara Aparicio de Rulfo. Prohibida su reproducción sin la autorización de la titular de los derechos.; p159B: Ermolaev Alexander/Shutterstock; p161: Volt Collection/Shutterstock; p163: OUP; p168: OUP; p172: OUP; p185: Emmanuel Dunand/AFP/Getty Images; p187: CreativaImages/iStock; p188T: Wavebreakmedia/iStock; p189: Triloks/iStock; p190T: zoom-zoom/iStock; p190B: Susan Chiang/iStock; p188B: CreativaImages/iStock; p191: Universal History Archive/Getty Images; p196: Mrgao/iStock; p197: EHStock/iStock; p198: lexan/iStock; p204: Jannoon028/iStock; p211: Wikimedia.

Ilustraciones por Six Red Marbles y OUP.

Las autoras y los editores agradecen la autorización para reproducir fragmentos de los siguientes materiales protegidos por derechos de autor.

Jorge Luis Borges: 'El Milagro Secreto' en *Ficciones* (Alianza Editorial, 2006), copyright © Maria Kodama 1995, reproducido con la autorización de Penguin Random House Grupo Editorial España y The Wylie Agency LLC.

Ray Bradbury: prológo a *Fahrenheit 451 - novela gráfica* de Tim Hamilton (Harper Voyager, 2009), en la traducción al Español de Julia Osuna Aguilar (451 Editores, 2010), prológo copyright © Ray Bradbury 2009, reproducido con la autorización de Don Congdon Associates, Inc.

Julio Cortázar: `Préambulo a las instrucciones para dar cuerda al reloj' en *Historias de Cronopios y de Famas* (Alfaguara, 1999), copyright © Sucesión Julio Cortázar 1962; y de la carta a Manuel Antín, 23 de julio de 1964, Cartas 1964-1968 edición a cargo de Aurora Bernárdez (Alfaguara, 2000), copyright © Sucesión Julio Cortázar 2000, reproducidos con la autorización de la Agencia Literaria Carmen Balcells S A.

Alfredo Bryce Echenique: 'El genero mas misterioso del mundo', *La Nación*, 1994, copyright © Alfredo Bryce Echenique 1994, reproducido con la autorización de la Agencia Literaria Carmen Balcells S A.

Khaled Hosseini: *Cometas en el cielo* en la traducción al Español de Isabel Murillo (Ediciones Salamandra, 2003), copyright © TKR Publications LLC 2003, copyright de la edición en castellano © Ediciones Salamandra 2003, reproducido con la autorización de Ediciones Salamandra.

Khaled Hosseini: *Cometas en el cielo* (Novela gráfica) Copyright © Khaled & Roya Hosseini Family Charitable Remainder Unitrust, 2011; Copyright de las ilustraciones © Edizioni Piemme S.p.A., Italia, 2011; Copyright de la edición en castellano © Ediciones Salamandra, 2011, Traducción de Gema Moral.

Organización del Bachillerato Internacional: *Guia de Lengua A: Literatura* (IBO, 2011), reproducido con la autorización del International Baccalaureate Organization.

Mario Vargas Llosa: *La verdad de las mentiras* (Alfaguara, 2002), copyright © Mario Vargas Llosa, 1990, 2002, reproducido con la autorización de la Agencia Literaria Carmen Balcells S A; y de su discurso al recibir el Premio Nobel de Literatura, 7 de diciembre de 2010, copyright © The Nobel Foundation 2010, reproducido del sitio web www.nobelprize.org con la autorización de la Fundación Nobel.

Azcárate López-Varela: 'La novela gráfica *Ciudad de cristal* de P Auster, P Karasik y D Mazzucchelli' (2013), reproducido con la autorización del autor.

Gabriel García Márquez; *Vivir para contarla* (Ed Sudamericana, 2002), copyright © Gabriel García Márquez y Herederos de Gabriel García Márquez 2002; y *Cien años de soledad* (Ed Sudamericana, 1993), copyright © Gabriel García Márquez y Herederos de Gabriel García Márquez 1967, reproducido con la autorización de la Agencia Literaria Carmen Balcells S A;

Rosa Montero: *La loca de la casa* (Punto de Lectura, 2006), copyright © Rosa Montero 2003, y de una entrevista con E Martinez 'Todo lo que cuento de mí es pura mentira', *El Clarín,* 7 de septiembre de 2003, copyright © Rosa Montero 2003, reproducido con la autorización de la Agencia Literaria Carmen Balcells S A.

Pablo Neruda: 'La palabra' in *Confieso que he vivido* (Losada, 1974), copyright © Fundación Pablo Neruda 1974, reproducido con la autorización de la Agencia Literaria Carmen Balcells S A.

Arturo Pérez-Reverte: *El capitán Alatriste* (Alfaguara, 2005), copyright © Arturo Pérez-Reverte 2005, y *Territorio Comanche* (Alfaguara, 2001), copyright © Arturo Pérez-Reverte 2001, reproducido con la autorización de RDC Agencia Literaria S L, por parte de los proprietarios, Balkan Editores S L.

Fernando Savater: 'Habla Tarzán' from *Criaturas del Aire* (Destino, 1991), reproducido con la autorización del autor.

José Saramago: *Viaje a Portugal* (Alfaguara, 1999), copyright © Fundación Saramago 1999, reproducido con la autorización de The Wylie Agency LLC.

Idea Vilariño: 'Pobre Mundo' from *Poesía Completa* (Cal y Canto, 2012), reproducido con la autorización de Ana Inés Larre Borges, heredera de Idea Vilariño.

Los editores han procurado por todos los medios identificar y contactar a todos los titulares de los derechos de autor antes de la publicación de este libro, pero no ha sido posible en todos los casos. Si se les notifica, los editores rectificarán cualquier error u omisión a la mayor brevedad.

Los enlaces a sitios web de terceros son facilitados por Oxford de buena fe y únicamente a título informativo. Oxford declina toda responsabilidad por el material contenido en cualquiera de los sitios web de terceros a lo que se hace referencia en este libro.



Definición del libro del alumno

Los libros del alumno del Programa del Diploma del IB son recursos diseñados como apoyo para el estudio de una asignatura en los dos años del Programa del Diploma. Estos recursos ayudan a los alumnos a entender lo que se espera del estudio de una asignatura del Programa del Diploma del IB y presentan su contenido de manera que ilustra el propósito y los objetivos del IB. Reflejan la filosofía y el enfoque del IB, y favorecen una comprensión profunda de la asignatura al establecer conexiones con temas más amplios y brindar oportunidades para el pensamiento crítico.

Conforme a la filosofía del IB, los libros abordan el currículo teniendo en cuenta el curso en su totalidad y el uso de una amplia gama de recursos, la mentalidad internacional, el perfil de la comunidad de aprendizaje del IB y los componentes troncales del Programa del Diploma del IB: Teoría del Conocimiento, la Monografía y Creatividad, Actividad y Servicio (CAS).

Todos los libros pueden usarse en combinación con otros materiales y, de hecho, se espera que los alumnos del IB extraigan conclusiones basándose en una variedad de recursos. Todos los libros proponen lecturas adicionales y brindan sugerencias para ampliar la investigación.

Además, los libros del alumno proporcionan asesoramiento y orientación con respecto a los requisitos de evaluación de las asignaturas y la probidad académica. Ofrecen información distintiva y acreditada, sin ser prescriptivos.

Declaración de principios del IB

El Bachillerato Internacional tiene como meta formar jóvenes solidarios, informados y ávidos de conocimiento, capaces de contribuir a crear un mundo mejor y más pacífico, en el marco del entendimiento mutuo y el respeto intercultural.

En pos de este objetivo, la organización colabora con establecimientos escolares, gobiernos y organizaciones internacionales para crear y desarrollar programas de educación internacional exigentes y métodos de evaluación rigurosos.

Estos programas alientan a estudiantes del mundo entero a adoptar una actitud activa de aprendizaje durante toda su vida, a ser compasivos y a entender que otras personas, con sus diferencias, también pueden estar en lo cierto.

El perfil de la comunidad de aprendizaje del IB

El objetivo fundamental de los programas del Bachillerato Internacional (IB) es formar personas con mentalidad internacional que, conscientes de la condición que las une como seres humanos y de la responsabilidad que comparten de velar por el planeta, contribuyan a crear un mundo mejor y más pacífico. Como miembros de la comunidad de aprendizaje del IB, nos esforzamos por ser:

Indagadores: Cultivamos nuestra curiosidad, a la vez que desarrollamos habilidades para la indagación y la investigación. Sabemos cómo aprender de manera autónoma y junto con otros. Aprendemos con entusiasmo y mantenemos estas ansias de aprender durante toda la vida.

Informados e instruidos: Desarrollamos y usamos nuestra comprensión conceptual mediante la exploración del conocimiento en una variedad de disciplinas. Nos comprometemos con ideas y cuestiones de importancia local y mundial.

Pensadores: Utilizamos habilidades de pensamiento crítico y creativo para analizar y proceder de manera responsable ante problemas complejos. Actuamos por propia iniciativa al tomar decisiones razonadas y éticas.

Buenos comunicadores: Nos expresamos con confianza y creatividad en diversas lenguas, lenguajes y maneras. Colaboramos eficazmente, escuchando atentamente las perspectivas de otras personas y grupos.

Íntegros: Actuamos con integridad y honradez, con un profundo sentido de la equidad, la justicia y el respeto por la dignidad y los derechos de las personas en todo el mundo. Asumimos la responsabilidad de nuestros propios actos y sus consecuencias.

De mentalidad abierta: Desarrollamos una apreciación crítica de nuestras propias culturas e historias personales, así como de los valores y tradiciones de los demás. Buscamos y consideramos distintos puntos de vista y estamos dispuestos a aprender de la experiencia.

Solidarios: Mostramos empatía, sensibilidad y respeto. Nos comprometemos a ayudar a los demás y actuamos con el propósito de influir positivamente en las vidas de las personas y el mundo que nos rodea.

Audaces: Abordamos la incertidumbre con previsión y determinación. Trabajamos de manera autónoma y colaborativa para explorar nuevas ideas y estrategias innovadoras. Mostramos ingenio y resiliencia cuando enfrentamos cambios y desafíos.

Equilibrados: Entendemos la importancia del equilibrio físico, mental y emocional para lograr el bienestar propio y el de los demás. Reconocemos nuestra interdependencia con respecto a otras personas y al mundo en que vivimos.

Reflexivos: Evaluamos detenidamente el mundo y nuestra propias ideas y experiencias. Nos esforzamos por comprender nuestras fortalezas y debilidades para, de este modo, contribuir a nuestro aprendizaje y desarrollo personal.

Probidad académica

Es fundamental que cites debidamente a los autores de la información que utilices en tu trabajo. Después de todo, los autores de las ideas (propiedad intelectual) tienen derechos de propiedad. Para que tu trabajo se considere original, debe basarse en tus propias ideas y citar debidamente la autoría de las ideas y el trabajo de otras personas. Por lo tanto, en toda actividad escrita u oral que realices para la evaluación debes expresarte en tus propias palabras. Cuando utilices fuentes externas o hagas referencia a ellas, ya sea en forma de cita directa o paráfrasis, debes indicar debidamente su procedencia.

Cómo citar el trabajo de otros

Para indicar que se han utilizado las ideas de otras personas se usan notas a pie de página y bibliografías.

Notas a pie de página (colocadas en la parte inferior de una página) o notas al final (colocadas al final de un documento): deben utilizarse cuando se cita o parafrasea de otro documento, o cuando se reproduce de manera resumida la información de otro documento. No es necesario usar una nota a pie de página para información que forma parte de un área de conocimiento. Es decir, no es necesario citar definiciones en notas a pie de página, ya que se considera que son de conocimiento general.

Bibliografías: deben incluir una lista formal de los recursos que se han utilizado en un trabajo. Por "formal" se entiende que debe presentarse siguiendo una de las varias convenciones aceptadas. Esto normalmente implica separar los recursos utilizados en diferentes categorías (por ejemplo, libros, revistas, artículos periodísticos, recursos de Internet, CD y obras de arte) y proporcionar datos completos de dónde puede encontrar la misma información un lector o un observador del trabajo. La bibliografía es una parte obligatoria de la Monografía.

¿Qué constituye una conducta improcedente?

La **conducta improcedente** es toda acción por la que tú u otro alumno salgan o puedan salir beneficiados injustamente en uno o varios componentes de la evaluación. El plagio y la colusión se consideran conducta improcedente.

Plagio: se entiende como la presentación de las ideas o el trabajo de otra persona como propios. Estas son algunas formas de evitar el plagio:

- Debe citarse la autoría de las palabras e ideas de otras personas que se utilicen para respaldar los argumentos propios.
- Los pasajes citados textualmente deben entrecomillarse y debe citarse su autoría.
- Los CD-ROM, mensajes de correo electrónico, sitios web y otros medios electrónicos deben ser tratados de la misma manera que los libros y las revistas.
- Debe citarse la fuente de todas las fotografías, mapas, ilustraciones, programas informáticos, datos, gráficos, materiales audiovisuales y otros materiales similares que no sean de creación propia.
- Cuando se utilicen obras de arte, ya sean de música, cine, danza, teatro o artes visuales, o cuando se haga un uso creativo de una parte de una obra de arte, se debe citar al artista original.

Colusión: se entiende como el comportamiento de un alumno que contribuye a la conducta improcedente de otro. Incluye:

- Permitirle a otro alumno que copie tu trabajo o lo presente como si fuese propio
- Presentar un mismo trabajo para distintos componentes de evaluación o requisitos del Programa del Diploma

Otras formas de conducta improcedente incluyen cualquier acción que te permita salir beneficiado injustamente, o que tenga consecuencias sobre los resultados de otro alumno (por ejemplo, introducir material no autorizado a la sala de examen, conducta indebida durante un examen y falsificar documentación relacionada con CAS).



Índice

Unidad 1: Introducción al curso 1

Unidad 2: Literatura en traducción 16

2.1: El trabajo escrito 16

2.2: El ensayo 24

Unidad 3: Evaluación interna 45

3.1: Presentación oral individual 45

3.2: Comentario oral individual 82

Unidad 4: Evaluación externa 117

4.1: Prueba 1: Análisis literario 117

4.2: Prueba 2: Ensayo 154

Unidad 5: La monografía 187

Glosario de términos literarios 213

Índice alfabético 222

Acerca de las autoras

Miriam Bertone es profesora en Letras egresada de la Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, Argentina.

Es coordinadora del Programa del Diploma del Bachillerato Internacional (IB), jefa de departamento y profesora de Español A: Literatura, y supervisora de Comunidad, Actividad y Servicio (CAS) en el St. George's College North (Argentina), colegio en el que ejerce la docencia desde el año 1995.

También se desempeña como jefa de equipo de trabajos escritos (NS) y prueba 2 (NM) de Español A: Literatura, y completa su desarrollo profesional como examinadora asistente de la prueba 2 (NS) de dicha asignatura. En años anteriores fue moderadora de la evaluación interna (NS) y examinadora asistente de la prueba 1 (NS).

Asimismo, ejerce como responsable de taller y moderadora de Lengua y Literatura del Programa de los Años Intermedios (PAI) del IB.

Andrea García es coordinadora del Programa del Diploma del Bachillerato Internacional (IB), jefa de departamento y profesora de Español A: Literatura en el Colegio Lincoln de Buenos Aires (Argentina), en donde ejerce la docencia desde el año 1993. También fue coordinadora de Creatividad, Actividad y Servicio (CAS) en la misma institución. En el IB, se desempeña como examinadora principal de la prueba 2 (NM) y como examinadora asistente de trabajos escritos (NM y NS), de la evaluación interna (NS) y, en años anteriores, de la prueba 1 (NM) de Español A: Literatura. Actualmente ocupa el cargo de secretaria de la Asociación Civil de Coordinadores y Rectores de Colegios del Bachillerato Internacional del Río de la Plata (ACCBIRP).

Luego de obtener el título de Profesora de Castellano, Literatura y Latín en el Instituto Superior del Profesorado "Joaquín V. González", se especializó en la enseñanza de español como segunda lengua y extranjera en el Laboratorio de Idiomas de la Universidad de Buenos Aires (UBA). En 2013 se especializó en Administración de la Educación en la Universidad Torcuato Di Tella. Actualmente está redactando su tesis de maestría en la misma universidad, titulada: "La micropolítica del cambio. El detrás de escena del Programa del Diploma en los colegios pioneros y públicos de la Argentina".

Liliana Schwab es profesora en Letras y enseña Literatura, Lengua y Literatura y Lengua B en el St. George's College de Argentina, uno de los primeros Colegios del Mundo del IB de América Latina. También ha ejercido la coordinación de Creatividad, Actividad y Servicio (CAS) en la misma institución y fue parte del equipo organizador del Encuentro InterCAS que se celebró en Argentina en 2009, lo cual revela que la literatura es su pasión pero también la integración social, la creatividad y el compromiso con sus estudiantes.

Su dedicación al Programa del Diploma del IB la ha llevado a ser examinadora asistente de trabajos escritos (NS) y evaluación interna (NS), así como jefa de equipo de la prueba 2 (NS) de la asignatura Español A: Literatura. La experiencia adquirida se destaca en su trayectoria y le permite enriquecer día a día su misión como docente.

Reside en Quilmes, Buenos Aires (Argentina).

UNIDAD 1: INTRODUCCIÓN AL CURSO

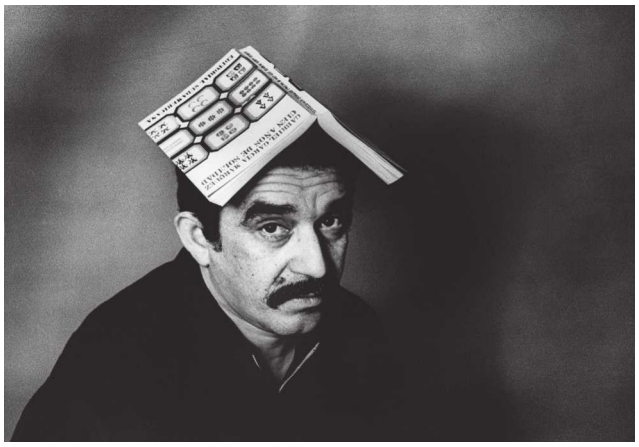
¡Bienvenidos!



Miguel de Cervantes Saavedra. España, s. XVI



Gabriela Mistral. Chile, s. XX



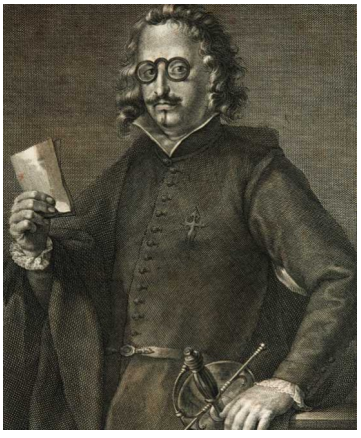
Gabriel García Márquez. Colombia, s. XX



Federico García Lorca. España, primera mitad del s. XX



Julio Cortázar. Argentina, s. XX



Francisco de Quevedo. España, s. XVI



Jorge Luis Borges. Argentina, s. XX

Optar por un curso de Literatura en español implica el desarrollo de dos habilidades principales: la lectura y la escritura críticas. Por supuesto que su adquisición y desarrollo no sólo te aportarán beneficios a nivel comunicativo sino también humano: te permitirán descubrir y disfrutar realidades diferentes a las tuyas a través de las obras de distintos autores. Abrirse al mundo y comprender otros puntos de vista es una manera de enriquecer el espíritu y de ampliar el conocimiento personal. En definitiva, una persona *leída* puede ser reflexiva, crítica, tolerante y de mentalidad abierta. Te invitamos a recorrer este camino y para ello te iremos explicando qué hacer y cómo en cada parte del programa.

Actividad

Lee el siguiente cuento prestando mucha atención.

Sexa* de Luís Fernando Veríssimo



— Papá...
— ¿Hmmm?
—¿Cómo es el femenino de sexo?
—¿Qué?
—El femenino de sexo.
—No tiene.
—¿Sexo no tiene femenino?
—No.
—¿Sólo hay sexo masculino?
—Sí. Es decir, no. Existen dos sexos. Masculino y femenino.
—¿Y cómo es el femenino de sexo?
—No tiene femenino. Sexo es siempre masculino.
—Pero vos mismo dijiste que hay sexo masculino y femenino.
—El sexo puede ser masculino o femenino. La palabra "sexo" es masculina. El sexo masculino, el sexo femenino.
—¿No debería ser "la sexa"?
—No.
—¿Por qué no?
—¡Porque no! Disculpá. Porque no. "Sexo" es siempre masculino.

Cuentos para el primer nivel III (1987). Buenos Aires: Ediciones Colihue.



—¿El sexo de la mujer es masculino?
—Sí. ¡No! El sexo de la mujer es femenino.
—¿Y cómo es el femenino?
—Sexo también. Igual al del hombre.
—¿El sexo de la mujer es igual al del hombre?
—Sí. Es decir... Mirá. Hay sexo masculino y sexo femenino, ¿no es cierto?
—Sí.
—Son dos cosas diferentes.
—Entonces, ¿cómo es el femenino de sexo?
—Es igual al masculino.
—Pero, ¿no son diferentes?
—No. O, ¡sí! Pero la palabra es la misma. Cambia el sexo, pero no cambia la palabra.
—Pero entonces no cambia el sexo. Es siempre masculino.
—La palabra es masculina.
—No. "La palabra" es femenino. Si fuera masculino sería "el pal..."
—¡Basta! Andá a jugar.
El muchacho sale y la madre entra. El padre comenta:
—Tenemos que vigilar al gurí*...
—¿Por qué?
—Sólo piensa en gramática.

*gurí: niño o muchacho.

Si piensas que no comprendiste el cuento en su total dimensión, por favor, vuelve a leerlo y señala aquellas ideas que intuyas que tienen una relevancia especial. Luego las relees y trata de analizar su sentido: qué quieren expresar, cómo se pueden conectar con otras ideas o conocimientos previos. También es importante considerar que para "comprender" un texto no sólo debes recurrir a tus conocimientos lingüísticos y enciclopédicos, sino que también deberás investigar en diccionarios el vocabulario desconocido y/o ahondar en conceptos que hacen al contexto cultural del relato. Este ejercicio amplía tus competencias como lector y contribuye al desarrollo de habilidades de comprensión crítica. Recuerda que, a lo largo del curso de Español A: Literatura, tendrás diferentes instancias de evaluación en las que no podrás recurrir a estos métodos; por lo tanto, adquirir estas herramientas a lo largo del proceso te hará un lector apto para realizar lecturas críticas.

A modo de ejemplo, las siguientes preguntas podrán orientarte para entender lo que hay detrás de la historia:

1. ¿Qué significa "Sexa"?
2. ¿Cuál es el malentendido que se plantea? Explícalo.
3. ¿En qué medida influye la relación de los personajes y su diferencia generacional en el problema?
4. ¿Cuál es el sentido de la frase final: *"Sólo piensa en gramática"*?

Te pedimos que pienses estas respuestas. A continuación, confecciona una lista con otras cuestiones temáticas posibles que se desprendan del texto. Luego discútelas en clase con tus compañeros y con la guía del profesor.

Una primera lectura te permite ponerte en contacto con la historia, los personajes, el tiempo y el espacio; sin embargo, hay otros aspectos que no se

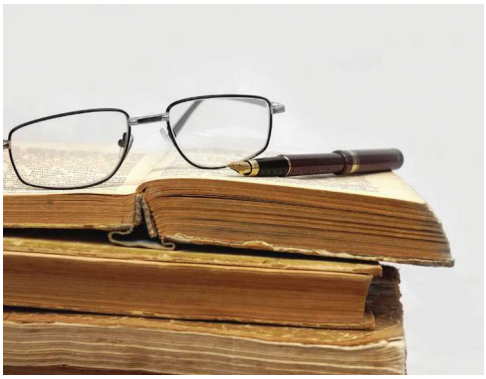
ponen de relieve a simple vista. Si lo leyeras una segunda vez o las que creyeras necesarias, empezarías a descubrir que *hay más sentidos* detrás de la primera lectura. Entender *ese mensaje* que está *allí*, detrás de esas palabras, es ejercer una lectura crítica y personal. Para ello, como ya dijimos, se pondrán en juego los conocimientos que ya poseas, se desarrollarán conexiones que te permitirán *aprehender* el mensaje del texto. Cabe señalar que estas interpretaciones pueden variar de lector en lector de acuerdo con las competencias culturales y lingüísticas que posea, pero lo importante radica en que, si no están lo suficientemente desarrolladas para acceder al texto en cuestión, puedas ampliarlas buscando información, consultando diccionarios o fuentes bibliográficas variadas. Recuerda que un lector crítico es un lector activo porque construye el conocimiento necesario para acceder a los sentidos de cualquier obra.

Hasta aquí has puesto en juego tus habilidades para leer tanto literal como críticamente. Ahora es el momento de escribir y la siguiente pregunta será una guía:

> **¿En qué medida se puede sostener que el cuento presenta un tema tabú?**

Desarrolla esta respuesta en un trabajo escrito que tenga entre 200 y 300 palabras. Luego deberás exponerlo a tus compañeros y debatir las diferentes posturas que puedan surgir.

Español A: Literatura



Objetivos generales

1. Reconocer textos pertenecientes a distintos períodos, estilos y géneros
2. Desarrollar la capacidad de analizar diferentes textos
3. Desarrollar las habilidades de expresión oral y escrita de la lengua materna
4. Reconocer la importancia de los contextos de producción y recepción de las obras
5. Explorar y valorar la cultura representada en las obras literarias
6. Estimular la apreciación de los rasgos formales, estilísticos y estéticos de las obras literarias
7. Fomentar el interés en la literatura y su disfrute
8. Desarrollar la comprensión de las técnicas utilizadas en la crítica literaria
9. Desarrollar la capacidad para emitir juicios literarios independientes y defender esas ideas

Requisitos y partes del programa de estudios

El curso de **Español A: Literatura** del Programa del Diploma del IB puede estudiarse en dos niveles: **Nivel Medio (NM) y Nivel Superior (NS)**. Si bien ambos cursos están formados por las mismas cuatro partes, que se describirán en el siguiente párrafo, hay diferencias cuantitativas y cualitativas. En el NM deberás centrar tu estudio en diez obras a lo largo de los dos años



que dura el programa, mientras que en el NS deberás hacerlo en trece. En el presente libro se irán explicando cada uno de los componentes; en cada capítulo te iremos indicando con detalles las diferencias entre ellos. Además del distinto número de obras, también hay diferencias en la profundidad con la que se deberán abordar los análisis y comentarios literarios.

Como ya mencionamos, el programa está formado por cuatro partes, en las que se estudian diferentes lugares, épocas, autores, obras y géneros literarios. *Se debe considerar que no se podrán repetir autores en la misma parte del programa; sin embargo, el mismo autor sí podrá estudiarse en dos partes diferentes. En cuanto a los géneros literarios, el NM deberá abarcar tres, mientras que el NS, cuatro. Las obras deben representar al menos tres períodos distintos, que pueden ser siglos y movimientos literarios o históricos; en cuanto a los lugares, también deben ser representativos de tres geografías diferentes.* Cada parte del programa permite que los alumnos demuestren las distintas habilidades adquiridas durante los dos años de estudio. A modo de síntesis, diremos que se requieren **habilidades lingüísticas** que te permitan expresar tus ideas con claridad y convicción. También se necesita el desarrollo y el dominio del **enfoque crítico** de las obras, el conocimiento de las **convenciones literarias**, las cuales facilitarán su estudio, y, por último, el desarrollo de la **habilidades visuales**, si abordas el estudio de obras gráficas y/o cine. A continuación encontrarás una descripción de cada una de las partes mencionadas junto con una breve explicación de su naturaleza.

✓ **Parte 1: Obras traducidas**

En la parte 1 se estudian obras literarias que han sido traducidas. Los títulos deberán ser elegidos de la lista de obras traducidas prescritas (PLT). Esta parte del curso fomenta el estudio intercultural, porque las obras correspondientes no fueron concebidas originalmente en español; al estar escritas en una lengua distinta, es necesario reconocer elementos de otras culturas que permitan su comprensión y análisis.

Se evalúa a través de la redacción de una reflexión y un ensayo literario sobre una obra estudiada en la parte 1.

En el NM se elegirán dos obras para su estudio, mientras que en el NS se deberá hacer hincapié en el análisis de tres.

✓ **Parte 2: Estudio detallado**

La parte 2 es la que explora obras de diferentes géneros literarios y autores distintos. Requiere una lectura y análisis más profundos, en los que se consideren elementos significativos tanto técnicos como de contenido. *Todas las obras deben elegirse de la lista de autores prescritos (PLA). Cada una debe pertenecer a un género literario y a un autor diferentes. En el NS, uno de los géneros debe ser poesía obligatoriamente.*

Se evalúa oralmente y hay diferencias entre el NM y el NS. En el NM se hará un **comentario oral individual** (grabado) y una **presentación oral individual**. En cambio, en el NS, se realizará un **comentario oral individual** y **una discusión** (grabado); es decir, se agrega una parte más, que es la discusión. Este es el motivo por el cual el examen es más extenso. Finalmente, en el NS, también se hará una **presentación oral individual**.

Al igual que en la parte 1, en la parte 2, en el NM se analizarán dos obras literarias y en el NS, tres.

✓ **Parte 3: Géneros literarios**

La parte 3 basa su estudio en obras que pertenecen al mismo género literario; se busca el estudio comparativo de las mismas. Se espera que se exploren las convenciones características del género literario seleccionado. Se evalúa externamente, ya que estas obras serán motivo de estudio en la prueba 2.

En el NM se analizarán dos obras literarias y en el NS, tres.

✓ **Parte 4: Opciones**

En esta parte será tu profesor quien elija libremente las obras de acuerdo con los intereses o necesidades específicas de los alumnos y de los planes de estudios locales. **No es obligatorio que las obras pertenezcan a ninguna de las listas prescritas.**

Se evalúa oralmente a través de la **presentación oral individual**. Tanto en el NM como en el NS se realiza de la misma manera: en clase y no se graba.

En ambos niveles, NM y NS, se analizarán tres obras literarias.

Ahora que ya sabes cuál es el programa que estudiarás en este curso, es necesario que sepas que cada componente aporta un porcentaje a la calificación final. Esta manera de evaluar es muy beneficiosa, pues no se limita a un examen final; hay otras instancias en la que demostrarás tus habilidades y tus conocimientos. Los siguientes cuadros sintetizan la información sobre los componentes de evaluación: el primero para el NM y el segundo para NS.



Componentes de evaluación del NM

Evaluación externa (3 horas)	**70%**
Prueba 1: Análisis literario guiado (1 hora 30 minutos)	20%
Prueba 2: Ensayo (1 hora 30 minutos)	25%
Trabajo escrito: Reflexión y ensayo literario	25%
Evaluación interna	**30%**
Comentario oral individual (10 minutos)	15%
Presentación oral individual (10–15 minutos)	15%

Componentes de evaluación del NS

Evaluación externa (4 horas)	**70%**
Prueba 1: Comentario literario (2 horas)	20%
Prueba 2: Ensayo (2 horas)	25%
Trabajo escrito: Reflexión y ensayo literario	25%
Evaluación interna	**30%**
Comentario oral individual y discusión (20 minutos)	15%
Presentación oral individual (10–15 minutos)	15%

Español A: Literatura es una asignatura que puedes elegir para escribir la **monografía**, componente necesario para obtener el diploma del IB. Los requisitos y detalles de su producción podrás encontrarlos en la unidad 5.

Escritura académica



La redacción de ensayos y comentarios requiere una escritura especial a la que llamaremos *académica*. Si bien esta clase de redacción tiene ciertas características propias que se detallarán más adelante, también permite el desarrollo de un estilo y una respuesta personal.

Algunas reflexiones sobre la escritura académica y su producción

El famoso "miedo a la hoja en blanco" es una experiencia bastante habitual a la que, seguramente, te enfrentas a la hora de comenzar un trabajo. Escribir sobre un tema es un desafío en sí mismo, en el cual se ponen en juego dos planos bien definidos: la forma y el contenido, lo que equivale a cuestionarse qué decir y de qué manera. Deberás considerar que la naturaleza del texto que escribas es de *carácter académico* por estar dentro de un marco escolar, y también es un *texto cerrado* en términos de Eco (1987)[1], ya que no debe dejar lugar a ninguna libre interpretación del contenido por parte del receptor, es decir, tu profesor y, posteriormente, los examinadores a cargo de su corrección. Hay que poner en palabras lo que se piensa, sin espacios en blanco que puedan

[1] Eco, U. (1987). *Lector in fabula*. Barcelona: Lumen.



generar sentidos diferentes al deseado. Por lo tanto, a partir de lo expresado hasta aquí, consideramos oportuno hacer las siguientes reflexiones.

Reflexión 1

Un escrito, cuyo fin sea acreditar los conocimientos y habilidades adquiridas a lo largo de una parte del programa (trabajo escrito) o del programa completo (pruebas 1 y 2), pone en juego temas y autores analizados que llevan al alumno a tener que elegir un punto concreto de estos para su tratamiento. Aquí es cuando comienza el verdadero trabajo, y esto ocurre antes de escribir la primera palabra sobre la hoja. Para ello es necesario haber leído la bibliografía, ya que, de este modo, podrás seleccionar la información que te permitirá establecer conexiones y desarrollar un punto de vista personal desde un lugar crítico; de esta manera te enfrentas al desafío de superar las limitaciones de tu propio saber. A continuación, es muy recomendable elaborar un plan de trabajo o esquema. Diagramarlo y hacer un breve esbozo previo de las ideas que vas a exponer es un buen punto de partida, porque favorece la claridad de la propuesta. Cabe señalar que la idea inicial —el punto de partida— debe ser clara, precisa, puntual; poder expresarla sin rodeos es un buen comienzo, porque ese es el eje del trabajo, "la columna vertebral" que sostiene el desarrollo, ya sea este de carácter expositivo o argumentativo. Esa planificación debe proyectar las tres partes que componen los escritos: la introducción, el cuerpo y la conclusión. El esquema debe proponer las ideas que "posiblemente" integrarán cada una de estas tres partes. El entrecomillado se debe a que los textos en proceso de producción son aquellos que "transforman el conocimiento", según Bereiter y Scardamalia (1992)[2] y, como todo proceso, está sujeto a la reescritura, al cambio. Es oportuno pensar que las ideas que se escriben son perfectibles de evolución; ellas crecen y se desarrollan. Si eso sucede, estás bien encaminado. Finalmente, es importante que recuerdes que la coherencia discursiva será parte del éxito del escrito, ya que los argumentos permitirán demostrar la idea inicial para, finalmente, llegar a una conclusión que proponga una respuesta, producto del cuerpo desarrollado.

Reflexión 2

Debes considerar que, una vez establecido el posible plan, hay que **comenzar a escribir**. A esta altura, quizás, también ya se puedan empezar a pensar títulos probables, los cuales te conviene registrar para ir elaborándolos a medida que desarrolles el trabajo. En este punto es preciso que insistamos, como ya hemos dicho anteriormente, que escribir sobre un tema implica generar conocimiento, reflexionar, volver una y otra vez para pensar y descubrir nuevos sentidos en los autores leídos. Cuando escribas, recuerda ser extremadamente cuidadoso para no cometer plagio: los pensamientos de otros autores pueden ser motivo de discusión o bien pueden servir para avalar una postura personal sobre la cuestión o despuntar una nueva idea, pero **nunca** los puedes presentar como si fueran propios. Por lo tanto, lo apropiado es hacer la referencia bibliográfica correspondiente como explicaremos en el próximo apartado; así se evita cualquier situación indeseada. Es necesario que generes tu propia visión sobre el tema. Junto con este requisito hay otro que debes respetar: las exigencias normativas tan necesarias para lograr un producto final claro y preciso. Estas son:

- ✓ Relatar en tercera persona del singular: por ejemplo, "se dice"
- ✓ Evitar el uso de la primera persona del singular como "yo creo"
- ✓ Usar la puntuación adecuada y la ortografía correcta, ya que su buen uso favorece la transmisión del mensaje
- ✓ Emplear conectores discursivos para organizar el contenido
- ✓ Respetar las partes del escrito: introducción, desarrollo y conclusión
- ✓ Usar el vocabulario técnico apropiado que suma puntos a la hora de desarrollar un análisis
- ✓ Detallar la bibliografía al final del trabajo: el apellido de los autores siempre debe estar en orden alfabético

También hay **exigencias gráficas y de diseño** como: la fuente y el tamaño (Times New Roman 12 o Arial 11), el interlineado (1,50), la numeración de las páginas y el encabezado.

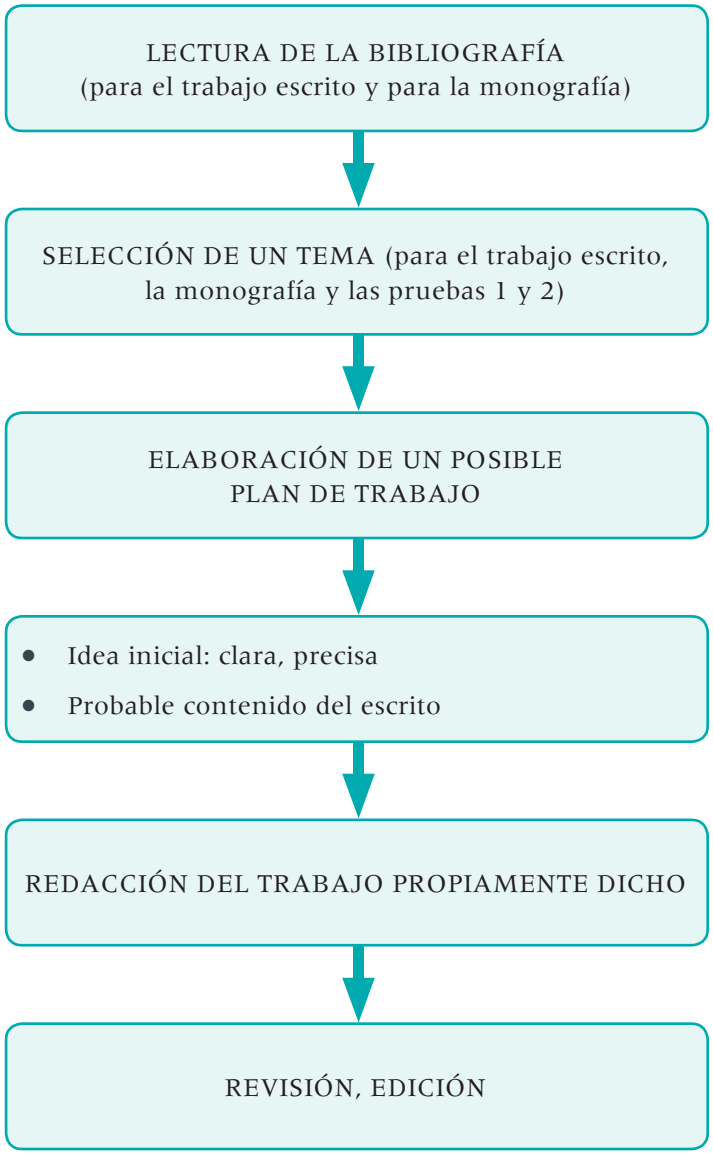
[2] Bereiter, C. y Scardamalia, M. (1992). Dos modelos explicativos de los procesos de composición escrita. *Infancia y aprendizaje*, *58*, 43–64.

Reflexión 3

Te hacemos dos recomendaciones. La primera es la necesidad de revisar el texto. La segunda es elegir apropiadamente la retórica de esta comunicación, ya que tiene una parte ausente que es el receptor del escrito: evocarlo leyendo lo que se está produciendo puede ser una ayuda importante para optar por el registro más adecuado. Este proceso es importante para que se borren todo tipo de ambigüedades y, así, evitar cualquier "malentendido"; una comunicación diferida implica que se escribe para alguien que no está presente y, por lo tanto, la claridad y la precisión en lo que se desea expresar es fundamental (no hay que dejar espacio para segundas lecturas). Anticipar el juicio del lector permite hallar posibles incongruencias entre lo que se quiso decir y lo que efectivamente se escribió: es en este escenario donde la revisión adquiere un papel protagonista para evitar el desfase de sentidos.

En síntesis, escribir sobre un tema nuevo te coloca en el doble rol de autor-alumno y asumirlo es un desafío posible, ya que es una habilidad que se logra con la práctica y la toma de conciencia de las posibles dificultades que puedes encontrarte en este proceso y sus correspondientes soluciones.

Resumen de los principales pasos para la redacción de textos académicos





Referencias bibliográficas

La *probidad académica* implica el respeto por las ideas y los trabajos de las personas. Esto quiere decir que, si lo que escribes no es de tu autoría, debes citarlo aclarando la fuente de procedencia. Hay muchas clases de materiales a los que se puede recurrir: diarios, revistas, libros y películas, entre otros; seguramente, estos materiales servirán para demostrar una afirmación, para ser usada como un contraargumento o bien para discutir una postura. En estos casos, o en cualquier otro, es necesario realizar las citas bibliográficas al pie de página y, al final, incluir las referencias en la bibliografía. Es muy importante que lo hagas y seas muy cuidadoso, ya que las ideas pertenecen a su autor y no las puedes reproducir como propias. En el caso de que incurrieras en esta conducta improcedente, estarás cometiendo *plagio* y la consecuencia es una sanción que pondrá en riesgo la aprobación de tu curso y, por ende, del Programa del Diploma.

Debes tener en cuenta que hay maneras formales y académicas de citar la bibliografía. Si bien el Bachillerato Internacional no recomienda seguir ninguna guía de estilo en particular, te proponemos los siguientes ejemplos, que seguramente serán de gran ayuda.

- ✓ Si tienes que citar un **libro:**

Apellidos, Inicial del nombre del autor. (Fecha de edición). *Título*. Lugar de publicación: Editorial.

Ej.: Sábato, E. (1993). *El túnel*. Buenos Aires: Espasa Calpe.

- ✓ Si el libro tiene varios autores, debes mencionar los apellidos y las iniciales de los nombres respectivos:

Ej.: Bertone, M., García, A., Schawb L. (2016). *Español A: Literatura*. Oxford: Oxford University Press.

- ✓ Si tomaste un **extracto de una revista**, el procedimiento es el siguiente:

Apellido, Inicial del autor. (Fecha de publicación). Título del artículo. *Título de la revista*, *volumen* (número), páginas del artículo.

Ej.: Parrilla, C. (1999). Moralejas para todos los paladares. *La aventura de la Historia*, 12, 64–67.

- ✓ Si tienes que citar un **periódico**, el procedimiento es el que detallamos a continuación:

Apellido, Inicial del nombre del autor. (Año, día y mes de la publicación). Título del artículo. *Título del periódico*, páginas del artículo.

Ej.: Boccanera, J. (25 de julio de 1999). Las aventuras de un Neruda inédito. *Clarín*, 12–14.

- ✓ Si debes citar las referencias de un **sitio web**:

Apellido, Inicial del nombre del autor. (Fecha). Título del artículo. *Título de la publicación en línea*. Recuperado el día, mes y año en: dirección URL de donde se extrajo el documento.

Ej.: Hermosilla Sánchez, A. (2007). *El túnel* de Ernesto Sábato: la segunda caída en el tiempo americano. *Tonos*. Recuperado el 23 de enero de 2015 en: http://www.um.es/tonosdigital/znum14/secciones/estudios-12-tunel.htm

Ante cualquier duda, puedes consultar una *guía de estilo*, que es un manual que establece cómo realizar citas textuales y bibliográficas. Si bien hay diferentes formatos, en la página anterior te hemos presentado la propuesta del manual de publicaciones de la American Psychological Association (APA), que puedes consultar en el sitio web de dicha asociación. La idea es que siempre sepas dónde recurrir para solucionar un problema de citación bibliográfica y, además, que las normas sean correctas y estén actualizadas.

Otras *guías de estilo* propuestas por el Bachillerato Internacional son:

MLA (Modern Language Association)

Harvard

Chicago/Turabian

CSE (Council of Science Editors)

ISO 690 (International Organization for Standardization)

Más allá del formato que decidas aplicar es importante que recuerdes que **debe ser el mismo**; debe haber coherencia en el estilo de citación adoptado a lo largo de tu trabajo.

Sería importante verificar la forma de las citas y referencias realizadas en tu escrito con el cuadro extraído del documento titulado *Uso eficaz de citas y referencias* que ofrece el IB (páginas 12 y 13).

Recuerda que siempre, al final de los trabajos, deberás colocar una hoja con la bibliografía consultada. Debe estar ordenada alfabéticamente. No uses viñetas para identificarlas: separa una cita de otra con doble espacio.

Conexión con Teoría del Conocimiento

La lectura de las opiniones de distintos autores sobre un tema o varios es una manera de conocer el mundo y sus matices, pero, a su vez, también es una forma de generar conocimiento. Después de haber comprendido la posición de alguien acerca de un tema determinado, estás en condiciones de adoptar una postura y desarrollarla. Así generas tus propias ideas, tu propio conocimiento.

Entre los posibles caminos para generar conocimiento se encuentra el **lenguaje** con el que se transmite una postura personal del mundo, de la cultura, de la vida. El cuento "Preámbulo a las instrucciones para dar cuerda al reloj", de Julio Cortázar, propone una concepción del tiempo a través de un simple acto como es regalar un reloj. Para pensar cómo el lenguaje transparenta la posición del autor, te proponemos las siguientes actividades.

Lee el relato.

Preámbulo a las instrucciones para dar cuerda al reloj

Piensa en esto: cuando te regalan un reloj te regalan un pequeño infierno florido, una cadena de rosas, un calabozo de aire. No te dan solamente el reloj, que los cumplas muy felices y esperamos que te dure porque es de buena marca, suizo con áncora de rubíes; no te regalan solamente ese menudo picapedrero que te atarás a la muñeca y pasearás contigo. Te regalan —no lo saben, lo terrible es que no lo saben—, te regalan un nuevo pedazo frágil y precario de ti mismo, algo que es tuyo pero no es tu cuerpo, que hay que atar a tu cuerpo con su correa

como un bracito desesperado colgándose de tu muñeca. Te regalan la necesidad de darle cuerda todos los días, la obligación de darle cuerda para que siga siendo un reloj; te regalan la obsesión de atender a la hora exacta en las vitrinas de las joyerías, en el anuncio por la radio, en el servicio telefónico. Te regalan el miedo de perderlo, de que te lo roben, de que se te caiga al suelo y se rompa. Te regalan su marca, y la seguridad de que es una marca mejor que las otras, te regalan la tendencia de comparar tu reloj con los demás relojes. No te regalan un reloj, tú eres el regalado, a ti te ofrecen para el cumpleaños del reloj.

Cuentos completos I. Cortázar, J. (2004). Buenos Aires: Editorial Alfaguara.

Reflexiona sobre las consecuencias de esta acción en el sujeto.

- ¿Cuál es la idea de Julio Cortázar sobre el tiempo?
- ¿Con qué recursos lingüísticos expresa el autor su postura?
- ¿En qué medida compartes dicha idea? Justifica tu respuesta.



	Autor(es)	Título del capítulo, el artículo o la página	Título	Nombre de la publicación	Institución/editorial y ciudad	URL/DOI	
Libro	Sí		Sí		Sí		
Capítulo de un libro (ensayos, lecturas, etcétera)	Sí	Sí	Sí		Sí		
Libro en línea	Sí		Sí		Sí	Sí	
Libro electrónico	Sí		Sí		Sí		
Artículo de prensa/revista	Si se conoce	Sí		Sí			
Publicación científica	Sí	Sí		Sí			
Artículo de prensa/revista electrónica	Si se conoce	Sí		Sí			
Publicación científica electrónica	Sí	Sí		Sí		Sí	
Página web/Internet	Si se conoce	Sí	Sí		Si corresponde	Sí	
Sitio de Internet	Si se conoce		Sí		Si corresponde	Sí	
Imagen/gráfico	Si se conoce		Sí		Si corresponde	Si corresponde	
Video	Si se conoce		Sí		Si corresponde	Si corresponde	
Blog	Sí	Sí	Sí			Sí	

Esta tabla contiene elementos que probablemente deberán incluirse de forma completa en la lista de referencias, lista de trabajos citados o bibliografía. Se ha de proporcionar suficiente información para permitir localizar e identificar la referencia cuando haya disponibles diferentes ediciones, publicaciones, versiones o formatos. Se puede utilizar el sentido común para decidir qué elementos incorporar para otros tipos de medios que no estén incluidos aquí. En tales casos, puede no ser posible citar adecuadamente las referencias. No obstante, se aconseja mencionarlas con exactitud y coherencia.



	Fecha de publicación	Volumen/número	Número(s) de página	Nombre de la base de datos	Dispositivo/lector electrónico	Edición	Editor(es)	Fecha de consulta
	Sí					Si corresponde		
	Sí		Sí			Si corresponde	Si corresponde	
	Sí					Si corresponde		
	Sí				Sí	Si corresponde		
	Sí		Sí					
	Sí	Sí	Sí					
	Sí		Si se conoce	Si corresponde	Si corresponde			
	Sí	Sí	Si se conoce	Si corresponde	Si corresponde			
	Si se conoce							Normal-mente
	Si se conoce							Sí
	Si se conoce							Si corresponde
	Si se conoce							Si corresponde
	Si se conoce							Sí

De *Uso eficaz de citas y referencias* © Organización del Bachillerato Internacional, 2014

Actividad de reflexión

Es hora de poner en práctica lo que hemos comentado hasta aquí. ¡Manos a la obra!

Lee el siguiente cuento:

La intrusa[3]

de Pedro Orgambide



Ella tuvo la culpa, señor juez. Hasta entonces, hasta el día en que llegó, nadie se quejó de mi conducta. Puedo decirlo con la frente bien alta. Yo era el primero en llegar a la oficina y el último en irme. Mi escritorio era el más limpio de todos. Jamás me olvidé de cubrir la máquina de calcular, por ejemplo, o de planchar con mis propias manos el papel carbónico. El año pasado, sin ir muy lejos, recibí una medalla del mismo gerente. En cuanto a ésa, me pareció sospechosa desde el primer momento. Vino con tantas ínfulas a la oficina. Además, ¡qué exageración! recibirla con un discurso, como si fuera una princesa. Yo seguí trabajando como si nada pasara. Los otros se deshacían en elogios. Alguno deslumbrado, se atrevía a rozarla con la mano. ¿Cree usted que yo me inmuté por eso, señor juez? No. Tengo mis principios y no los voy a cambiar de un día para el otro. Pero hay cosas que colman la medida. La intrusa, poco a poco, me fue invadiendo. Comencé a perder el apetito. Mi mujer me compró un tónico, pero sin resultado. ¡Si hasta se me caía el pelo, señor, y soñaba con ella! Todo lo soporté, todo. Menos lo de ayer. "González —me dijo el gerente— lamento decirle que la empresa ha decidido prescindir de sus servicios". Veinte años, señor juez, veinte años tirados a la basura. Supe que ella fue con la alcahuetería. Y yo, que nunca dije una mala palabra, la insulté. Sí, confieso que la insulté, señor juez, y que le pegué con todas mis fuerzas. Fui yo quien le dio con el fierro. Le gritaba y estaba como loco. Ella tuvo la culpa. Arruinó mi carrera, la vida de un hombre honrado, señor. Me perdí por una extranjera, por una miserable computadora, por un pedazo de lata, como quien dice.

[3] Orgambide, P. (1970). La intrusa. *La buena gente*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.



1. Lee atentamente el cuento del autor argentino Pedro Orgambide.
2. Determina cuál es el tema central y los subtemas.
3. Señala en notas marginales aquellas ideas que sostengan el tema central del relato.
4. Reconoce la situación comunicativa y sus particularidades.
5. Identifica los personajes y observa sus características.
6. Describe posibles situaciones equívocas.

A partir del reconocimiento de la historia y los elementos que la componen, deberás construir nuevos sentidos sobre el texto. Los tendrás que organizar en un trabajo escrito de carácter argumentativo. Puedes partir de alguna de las siguientes consignas:

a) La depreciación del trabajo del hombre

b) El avance de la tecnología y sus consecuencias en la vida laboral

c) La justicia frente a la injusticia social

Recuerda que es muy conveniente que realices un esquema para pensar y organizar las ideas. Puedes recurrir al cuadro de las páginas anteriores.

Conexión con Teoría del Conocimiento

Si consideramos que *la literatura expresa una realidad social*, cabe preguntarse en qué medida el cuento "La intrusa" refleja una situación real y te permite generar un conocimiento específico de la cultura que representa.

Responde las preguntas que servirán de guía para la reflexión:

a) ¿Cómo es el trabajo de oficina antes de la llegada de la tecnología?

b) ¿Qué características debía tener un *buen empleado*?

c) ¿Cómo está representada la crisis?

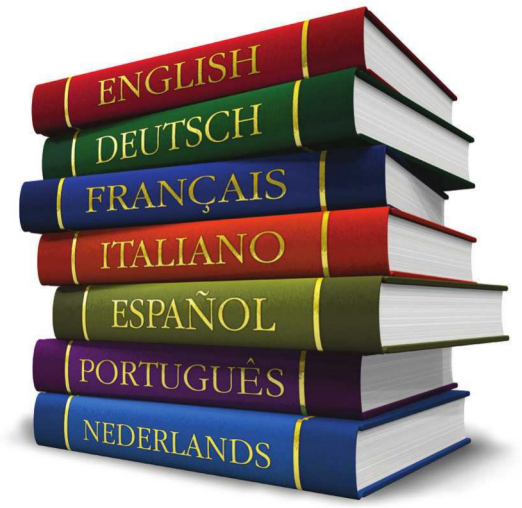
d) ¿Qué cambios se producirán a partir de la llegada de *la intrusa*?

Piensen argumentos a favor y/o en contra de la afirmación inicial en pequeños grupos y luego discutan la veracidad o la falacia de la afirmación en un debate general.

Una sugerencia: toma nota de los principales argumentos para organizar tus ideas y, de esta manera, podrás desarrollar una discusión clara y precisa.

UNIDAD 2: LITERATURA EN TRADUCCIÓN

Unidad 2.1: El trabajo escrito



Naturaleza del trabajo escrito

El **trabajo escrito** es un ensayo basado en una obra literaria traducida que se haya estudiado en la parte 1 del programa de Español A: Literatura. Las obras, por lo tanto, estarán escritas en una lengua que no sea el español[1]. El trabajo consta de una **reflexión** que puede tener entre 300 y 400 palabras, y de un **ensayo**, cuya extensión oscila entre las 1.200 y las 1.500 palabras. Si te excedes en el número límite, el examinador no estará obligado a corregir las palabras de más; por lo tanto, leerá las primeras 400 y las primeras 1.500 respectivamente. El ensayo es un componente de evaluación externa tanto para los alumnos del Nivel Medio (NM) como para los del Nivel Superior (NS). En este punto es relevante aclarar que la diferencia entre ambos niveles radica en que los alumnos del NM deben estudiar dos obras, mientras que los del NS tres. Más allá de esta cuestión, los criterios de evaluación son idénticos para los dos, al igual que el porcentaje que aporta el trabajo escrito a la nota final: un 25%. Las obras las elegirá el profesor de la PLT (lista de obras traducidas prescritas).

El trabajo debe ser un *ensayo original, de autoría propia*; si se comprobara que no es así, perderás la posibilidad de obtener la aprobación de la asignatura y, en consecuencia, del Programa del Diploma, ya que habrás incurrido en una conducta improcedente. Es necesario ser cuidadoso y respetuoso con las ideas ajenas; para ello deberás indicar, siempre que corresponda, la fuente bibliográfica. Es una manera de evitar el plagio y también de permitirle saber a quien lea el ensayo y quiera ampliar sus ideas cuál es la obra que debe consultar. Esta manera de proceder es lo que se conoce como *actuar con probidad académica*. Más adelante tendrás detalles acerca de los pasos que se deben seguir para resolver satisfactoriamente este tema.

Para finalizar, el **trabajo escrito** es un requisito clave en el proceso de evaluación, ya que lo realizas sin ninguna presión de tiempo como puede suceder en una prueba final, en donde hay un tiempo limitado y pautado de antemano; por este motivo es una buena oportunidad para trabajar con conciencia y con responsabilidad y, de este modo, obtener una buena puntuación. Te invitamos a que sigas detenidamente las explicaciones sobre su elaboración.

Como ya te hemos dicho, el trabajo escrito es un *ensayo literario* antecedido por una *reflexión*. El ensayo es el producto de un **proceso de cuatro etapas** que se desarrollan en el aula y que permiten que te vayas preparando para comprender y analizar la obra que será objeto de estudio.

Las etapas son:

1. Actividad oral interactiva
2. Reflexión
3. Desarrollo del tema, ejercicio escrito supervisado
4. Producción del ensayo

[1] Si no sabes qué editorial tiene una buena traducción, recurre a tu profesor; es de gran importancia leer una obra bien interpretada por el traductor.



En los siguientes apartados te indicaremos cómo proceder de la forma más apropiada para obtener muy buenos resultados.



Etapa 1: Actividad oral interactiva

La **actividad oral interactiva** es una *discusión de un tema o varios* que se realiza en clase sobre cada una de las *obras de la parte 1* del programa, es decir de las obras traducidas. El trabajo podrás realizarlo en forma individual o bien grupal; la dinámica la decidirá el profesor de acuerdo con las características de la obra que se estudiará y con las necesidades de la clase. Es muy importante que te sumes a la tarea de forma activa con tus investigaciones, tus reflexiones y tus análisis, aportes que, seguramente, te permitirán despejar dudas sobre los contextos de las obras y aprender nuevos datos sobre ellas. De esta forma podrás comprender la obra en su verdadera dimensión. Es necesario que nos detengamos en la palabra *contexto* para que entiendas qué implica y cuál es la relevancia en esta primera etapa.

Un autor y su obra son producto de una época, de una cultura y de una geografía y, por lo tanto, reciben las influencias de estos factores. Nadie puede escribir sobre cualquier tema en cualquier lugar y en cualquier momento; por lo tanto, el escritor está marcado por su entorno: por su historia personal, la de su país, la del mundo; por su formación y su relación con la cultura; por los acontecimientos sociales, políticos y económicos, entre otros aspectos. Por este motivo es tan importante que comprendas el *contexto* que influyó al autor y a la producción de su obra. Además, cuando hablamos de *literatura en traducción* debes considerar que toda lengua lleva consigo una cultura y, para aprehender los sentidos que la obra encierra, es necesario que te compenetres con ella. Solamente comprendiendo estos aspectos en su sentido más amplio podrás analizar e interpretar los textos literarios. Ya consciente de la función que desempeña esta actividad, puedes considerar tu trabajo con dedicación y curiosidad por descubrir nuevas maneras de ver el mundo a través de una obra literaria.

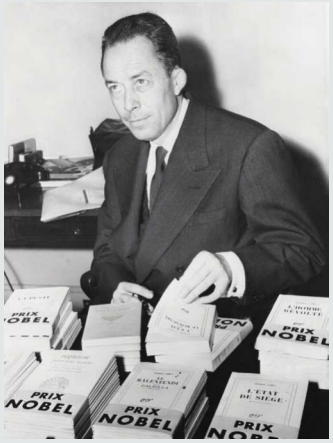
En síntesis, si investigas y lees, seguramente podrás ampliar tus conocimientos, intercambiar opiniones y desarrollar tu espíritu crítico. Este es el primer paso para poder escribir un buen ensayo.

A modo de ejemplo te presentamos dos actividades orales interactivas llevadas a cabo por alumnos del Bachillerato Internacional.

Actividad oral interactiva: ejemplos

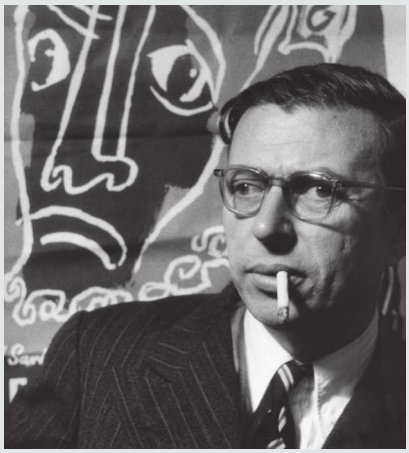


A. Basada en: **Camus, A.,** ***El extranjero***



1. Lee la siguiente bibliografía para que conozcas el tema en profundidad. Poder "empaparte" de las cuestiones principales te acerca a la comprensión de las particularidades de la obra literaria. A modo de ejemplo te proponemos la lectura de: Vargas Llosa, M. (1996). "El extranjero debe morir". *La verdad de las mentiras*. Barcelona: Editorial Seix Barral.
2. Deberás reunirte en grupo con tus compañeros para trabajar los diferentes aspectos de la obra literaria como, por ejemplo, el filosófico, el contextual, el estético, el religioso y el histórico.
3. Luego debatirás con el resto de la clase hasta formar tu propio punto de vista personal. Toma notas de las ideas que vayan surgiendo, ya que alguna de ellas puede ser "la antesala" de tu ensayo.

B. Basada en: **Sartre, J. P.,** ***A puerta cerrada***



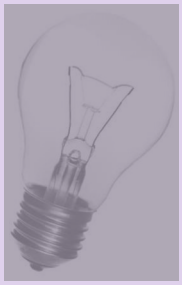
1. La clase se organizará en grupos y tendrá a su cargo la investigación y el estudio de uno de los siguientes temas:
   - **a)** Vida del autor, influencias literarias, estéticas y filosóficas de Jean-Paul Sartre.
   - **b)** Contexto histórico-social en el que produjo su obra.
   - **c)** El existencialismo: concepto, características. Su función en la literatura.
   - **d)** Sartre y Camus: los aportes de su relación intelectual.

El profesor te ayudará a seleccionar la bibliografía más adecuada. Recuerda que hay sitios web en Internet que son muy respetados en el mundo académico y otros no tanto. Lo mismo ocurre si acudes a una biblioteca, por lo que debes cerciorarte de que el material es apropiado. Sé cuidadoso en la selección de tu material de lectura; si tienes dudas, consulta siempre a tu profesor.

2. Luego cada grupo deberá exponer, en una clase especial, el producto de su trabajo. Te sugerimos que tomes apuntes, pues serán de gran utilidad para empezar a madurar los temas. Asimismo, se recomienda hacer una lista de puntos con los temas que expondrás oralmente; siempre es válido y recomendable tener una ficha que sirva de guía para desarrollar el tema en público. Es posible que en una situación de este tipo te olvides de lo que querías decir o de cuál es el siguiente tema; por ello este "ayuda memoria" es de gran utilidad.

Conexión con Teoría del Conocimiento

El lector modelo



En este punto cabe reflexionar sobre el conocimiento que aporta la literatura al lector. Si consideramos que un "lector modelo" es aquel que posee una enciclopedia y una gramática según Umberto Eco (consulta el "Glosario de términos literarios"), estamos frente a una persona capaz de leer "entre líneas" a partir del conocimiento del contexto. También sabemos que un lector modelo se construye; no todos los lectores conocen todos los autores y sus correspondientes épocas. Sin embargo, a partir de una buena investigación, un lector puede interiorizarse y comprender la obra como producto de un escritor que experimenta su mundo de manera particular. De lo dicho hasta aquí surge una reflexión acerca del conocimiento que genera la literatura. Para ello piensa y responde el siguiente interrogante:

"¿Qué conocimiento de la literatura se puede adquirir prestando atención a su contexto social, cultural o histórico?"



Etapa 2: Reflexión



La **reflexión** es un ejercicio escrito en primera persona cuya extensión es de 300 a 400 palabras. Como ves, es breve y debes realizarlo inmediatamente después de la actividad oral interactiva para no olvidar los datos aprendidos. Seguramente, los apuntes que has tomado serán de gran utilidad en esta tarea.

Deberás escribir una reflexión manuscrita para cada una de las obras estudiadas, que será guardada en el colegio hasta el momento de decidirte por una obra y realizar el ensayo. En esta oportunidad seleccionarás la que corresponda al ensayo de la obra elegida; reflexión y ensayo son dos partes de un mismo ejercicio, como ya se ha explicado en párrafos anteriores.

La reflexión debe responder la siguiente pregunta:

> *"¿Cómo se desarrolló tu comprensión de las consideraciones culturales y contextuales de la obra a través de la actividad oral interactiva?"*

Se espera que puedas demostrar **cómo evolucionaron tus conocimientos**; puedes pensar y comparar qué sabías antes de la actividad oral interactiva y qué conceptos o ideas incorporaste sobre el contexto, el autor, el tiempo y el lugar en que se escribió la obra, por ejemplo. Es muy importante que recuerdes que la reflexión debe demostrar cómo se desarrolló tu comprensión sobre el contexto y la cultura. Si esto no ocurre, no podrás aspirar a obtener el nivel más alto del descriptor tal como te explicaremos en el párrafo siguiente. En síntesis, la reflexión debe dar cuenta de los avances cognitivos logrados con tu tarea previa.

Para finalizar, señalaremos que la reflexión se evalúa con el criterio A y puede recibir como máximo tres puntos. Esto ocurre cuando el alumno *"demuestra el desarrollo de la comprensión de los elementos culturales y contextuales."* Justamente aquí es donde se alude a los avances de tus conocimientos: ¿qué sabes ahora que antes desconocías y te permite comprender mejor la obra leída? Esta idea queda claramente plasmada en una expresión del descriptor: *desarrollo de la comprensión*.

Unos ejemplos de reflexiones serán muy útiles para que veas cómo se escriben; las dos que se transcriben fueron realizadas por dos alumnos que cursaron el Programa del Diploma del Bachillerato Internacional. La primera que se presenta es una reflexión óptima y está basada en *A puerta cerrada* de Jean-Paul Sartre. La segunda es una reflexión muy buena que responde a *El extranjero* de Albert Camus.

Actividad

1. Lee con atención las dos reflexiones.
2. En una segunda lectura, más crítica, señala aquellos elementos que te resulten aciertos y por ello el trabajo sea considerado correcto, o aquellos datos que pueden considerarse un punto más débil y, por lo tanto, susceptibles de mejora.

A la hora de escribir la reflexión es importante que incorpores las siguientes cuestiones:

a) Dado que hay que dar cuenta de un **proceso**, se pueden usar verbos que lo indiquen. Por ejemplo: *"aprendí"*, *"me di cuenta de que"*, *"pude relacionar"*, *"deduje"*, *"advertí"*, *"observé"*, *"pienso que"*, entre otros.

b) Se entiende por **consideraciones contextuales** hechos históricos, sociales, económicos, datos relevantes de la vida y la obra del autor que permitan una interpretación adecuada de su producción.

c) Cuando se espera que te refieras a las **consideraciones culturales**, es válido mencionar, por ejemplo, movimientos literarios, corrientes filosóficas y/o estéticas, influencias literarias y/o artísticas, contacto con otros autores.



Reflexión 1: Sartre, J. P., *A puerta cerrada*

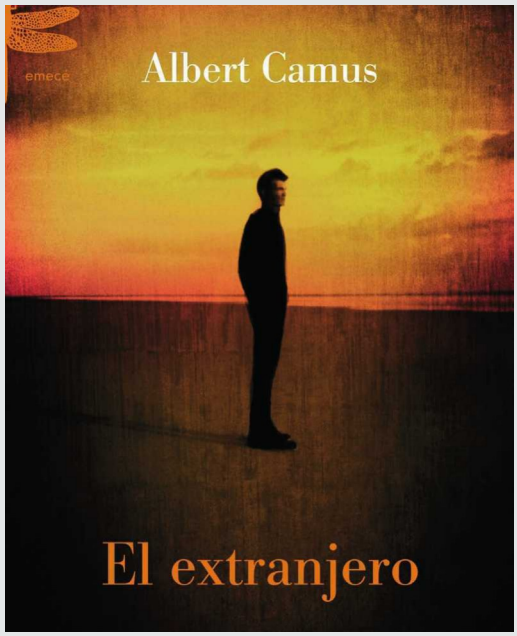
A puerta cerrada fue escrita por Jean-Paul Sartre y representada por primera vez en 1944. La obra comienza con el mayordomo que acompaña a un hombre llamado Garcin a un salón estilo Segundo Imperio, que luego el lector o el público reconoce como el infierno. Este infierno parece ser un gigantesco hotel y en una de las habitaciones se desarrolla la obra. En este espacio sin espejos ni ventanas se encuentra Garcin, acompañado por una mujer, Inés, y más tarde por otra, Estelle. Esperan un verdugo que nunca llega y al final de la obra descubren, a través de las miradas, que ese verdugo que están esperando nunca llegará porque el verdugo son ellos mismos, ellos mismos se condenarán en ese ambiente hostil que se genera en la obra. Al final de la obra la puerta se abre, pero ellos deciden no salir, ya que comprenden que no pueden vivir sin los otros.

Contextualmente, la obra está ubicada en el período de entreguerras y en particular durante la Segunda Guerra Mundial. Es aquí donde nace el movimiento presente en la obra: el existencialismo, que se centra en el estudio de la existencia concreta del hombre. Esta doctrina establece que el hombre se crea a través de sus elecciones y se hace responsable de ellas: el hombre está condenado a ser libre.

Garcin, Inés y Estelle son personajes existenciales, ya que a través de sus malas elecciones son condenados a vivir eternamente en el infierno. El helado pesimismo de la obra enfatiza la angustiosa atmósfera de Europa. *A puerta cerrada* señala que el verdadero infierno no es el imaginado por todos con olor a azufre, la hoguera y la parrilla, sino que el verdadero infierno está en la mirada condenatoria de los demás. Es esta mirada calificadora la que marca el destino del hombre.

Me di cuenta de que los lectores de hoy se encuentran frente a estos seres despreciables en dos espacios que se entrelazan al descubrir las causas de sus condenas. Un violento desertor, una sádica y una infanticida alejan al lector de su realidad para insertarlo en un espacio en donde no hay luz ni esperanza. Los personajes dejan atrás el pasado para ser condenados por la mirada en un eterno presente.

Número de palabras: 366



Reflexión 2: Camus, A., *El extranjero*

Publicada en 1942, *El extranjero* es una novela que se convirtió en la obra más galardonada y trascendental en la vida literaria de Albert Camus. La historia fue escrita en tiempos de entreguerras y publicada durante la Segunda Guerra Mundial. Debido a su peculiar personaje protagonista, quien también es el narrador de la prosa, *El extranjero* fue vinculado con el movimiento filosófico del existencialismo. Esta corriente, que reemplazaba a las posturas de pensamiento más racional del siglo XIX, se caracterizaba por analizar la existencia del hombre. Pude aprender que para los existencialistas, el hombre era a partir de las decisiones que tomaba. Meursault, el protagonista de la novela, es considerado uno de los personajes más existencialistas en la literatura.



Excluido de la sociedad, extremadamente sincero y sin una postura religiosa, se lo muestra a Meursault como un hombre que no se conmueve frente a la muerte de su madre o ante el asesinato del árabe del cual él es el autor. Es desde estos hechos argumentales de donde surge la manifestación existencialista, además de ser una dura crítica hacia la sociedad que lo rodea, en particular a la justicia y a la iglesia.

Los estereotipos, la hipocresía y lo absurdo son características que también se reflejan en este relato. Meursault no es culpado y enviado a la guillotina por haber asesinado al árabe, sino por no haber llorado en el funeral de su madre. Este es un hecho absurdo que tiene por objeto la crítica social.

En conclusión, puedo afirmar que, a partir de la actividad oral interactiva, pude desarrollar una comprensión de las consideraciones culturales y contextuales de la novela. Esta evolución me permitió comprender la obra en su real dimensión. Meursault es la imagen del hombre existencial, es un personaje epicúreo y sincero que no forma parte del pacto tácito de la sociedad y por esta razón es excluido.

Número de palabras: 311

3. Con tu compañero de clase, clasifica con colores los elementos señalados en las reflexiones que hacen que estas sean: una, *óptima* y la otra, *muy buena*. Compárenlos completando el siguiente cuadro con las características representativas de cada estado:

Óptima	Muy buena
1.	1.
2.	2.
3.	3.
4.	4.
5.	5.
6.	6.

4. Hagan una puesta en común y discutan con el resto de la clase su posición al respecto.

Etapa 3: Desarrollo del tema, ejercicio escrito supervisado



Escribir ensayos sobre temas adecuados suele ser un desafío, especialmente si lo que se pretende es escribirlos frente a la hoja en blanco y sin haber madurado las ideas necesarias previamente. El objetivo del **ejercicio escrito supervisado** es, justamente, el paso previo a la redacción del ensayo. Con una prosa no literaria podrás responder una pregunta o un estímulo sobre cada una de las obras estudiadas. El trabajo se produce en clase y se le dedicarán entre 40 y 50 minutos; no podrás preparar un tema con anterioridad, pues la idea es que produzcas un texto crítico e independiente[2] sin editar. Al final de la clase deberás entregar tu escrito, que será guardado junto con las reflexiones. Cuando el profesor lo crea oportuno, te ofrecerá tus producciones para que elijas una y redactes tu ensayo final. Recuerda

[2] "Escrito independiente" significa un trabajo que no repita la información dada en clase. Se busca que, a partir de la información ofrecida, tú llegues a tus propias conclusiones.

que se espera que el ejercicio escrito supervisado tenga conexión con el ensayo, ya que es una manera de medir la autenticidad del mismo. También recuerda que durante la clase de escritura no puedes consultar las obras ni la bibliografía o los apuntes; si completaste a conciencia las dos etapas anteriores (actividad oral interactiva y reflexión), seguramente estarás en muy buenas condiciones para desarrollar esta tarea.

Aquí te proponemos algunos ejemplos de posibles consignas de dos ejercicios escritos supervisados. Hay varios estímulos, de los cuales **deberás elegir sólo uno.**

Ejercicio escrito supervisado: Sartre, J. P., *A puerta cerrada*

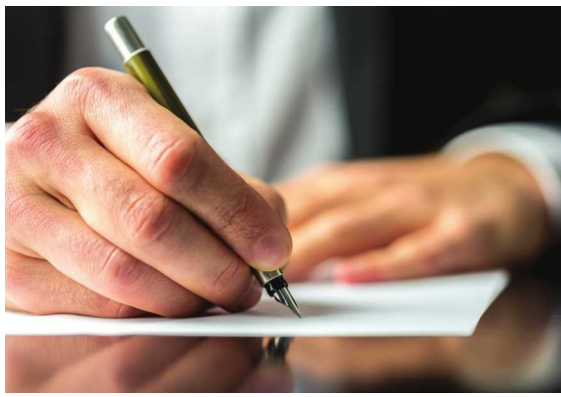
- Explica las relaciones entre los personajes y las técnicas que utiliza el autor.
- Las antítesis entre los actos de buena fe y los de mala fe desenmascaran los falsos valores de la sociedad.
- ¿Qué función tienen los espacios y qué técnicas se utilizan para representarlos?
- ¿Cuál es el valor de la mirada del otro y cuál es el recurso que utiliza el autor para desarrollar este concepto?
- ¿En qué medida el cambio de los elementos simbólicos logra metaforizar el precio del castigo?
- Explica cómo la discontinuidad temporal colabora con la revelación de la esencia del ser.
- La metáfora de la mirada es la medida del deber ser, lo que obra sobre el querer ser.

Ejercicio escrito supervisado: Camus, A., *El extranjero*

- ¿En qué medida la estructura de la novela presenta al protagonista como un alegato contra la tiranía de las convenciones?
- Según la filosofía existencialista, ¿cómo se manifiesta la sinrazón del mundo y de la vida en la novela?
- En la obra se registra un mundo de contrastes luminosos, ¿de qué forma se relaciona con los aspectos filosóficos recreados en la novela?
- ¿De qué manera colabora el espacio sobre la conciencia del personaje?
- ¿Cómo está presentado el antagonismo entre las actitudes personales y los principios de la sociedad?
- ¿Qué personifica Meursault frente a la sociedad de moral dudosa?
- ¿En qué medida la prosa representa y define al personaje?
- ¿Por qué la sociedad teatral se vale, en algunas ocasiones, de la tragedia de algunos de sus integrantes para su subsistencia?



Etapa 4: Producción del ensayo



La **redacción del ensayo** es el último paso y, por lo tanto, es el resultado de los tres anteriores. Llegar a esta parte del trabajo con las tareas bien hechas y a conciencia, como ya te hemos dicho, te facilitará la escritura.

Para elaborar el ensayo deberás tener en cuenta los siguientes puntos:

a) La extensión es de **1.200 a 1.500 palabras**; en el caso de que sobrepases este límite, el examinador no estará obligado a leer el excedente.

b) Selecciona uno de los tres ejercicios escritos supervisados. Es necesario que exista una conexión entre este y el tema desarrollado en el ensayo.

c) Una vez decidida la obra y el tema que serán objeto del ensayo, tendrás que redactar un primer borrador que tu profesor te comentará, ya sea oralmente o bien por escrito en una hoja aparte. Presta mucha atención, pues esta es la última guía que recibirás del profesor.

d) En la redacción de la versión final del ensayo no podrás recibir orientación adicional del docente; por ello, asegúrate de ir despejando tus dudas en las etapas anteriores, incluyendo la devolución del borrador. Si estás atento, seguramente tendrás las herramientas necesarias para la producción de tu ensayo.

e) El ensayo debe ser un trabajo independiente, es decir, propio. Recuerda que deberás completar el formulario 1/LWA que te dará tu profesor.

f) La **presentación** formal del trabajo es la que se detalla:

1. Formulario 1/LWA
2. Reflexión (puedes recibir hasta 3 puntos en el criterio A)
3. Ejercicio supervisado: no debe enviarse, se archiva en el colegio por si el IB lo solicitase
4. Ensayo (puedes recibir hasta un máximo de 22 puntos en los criterios B, C, D y E)
5. Bibliografía

A partir de la convocatoria de noviembre de 2015, los trabajos escritos comenzaron a ser enviados en formato electrónico para su corrección. Por lo tanto, las páginas **no** deben tener los datos personales del alumno: nombre y apellido(s) y número de alumno.

Unidad 2.2: El ensayo

El **ensayo** es un texto de carácter argumentativo que, como tal, tiene por objetivo "convencer" al interlocutor, demostrarle tu posición sobre una idea que, en este caso, será sobre un tema literario. Por lo tanto, tendrás que recurrir al *discurso argumentativo*, que apela al entendimiento y promueve un punto de vista personal sobre una cuestión.

La argumentación

Los alumnos y adolescentes son buenos argumentadores, especialmente en circunstancias de la vida diaria, en la que defienden aguerridamente una postura, una ideología o un sentimiento. Saben discutir y exponer sus ideas en su grupo de amigos, en su familia o en el colegio. Por lo tanto, todos saben argumentar con más o menos énfasis, todos han defendido algo o a alguien con sus argumentos. Para que sea claro, veamos un ejemplo de dos alumnos conversando y convenciéndose de "las bondades" de comenzar las clases; la historieta pertenece a *Mafalda*[3] y los personajes que intervienen son Felipe y Miguelito, amigos de la protagonista:



© Quino

Actividad

Lee la historieta con tu compañero de clase y responde:

a) ¿Por qué anota sus ideas en un papel?

b) ¿Qué objetivo persigue? ¿Lo logra?

c) ¿Qué argumentos darías en esa situación de comienzos de clase? Enumera al menos cuatro argumentos.

[3] Joaquín Salvador Lavado (QUINO), Toda Mafalda – Lumen (Penguin Random House Grupo Editorial), 1992.

Mafalda es una tira cómica que lleva el nombre de la protagonista, una niña muy inteligente que tiene opiniones muy agudas de la realidad. Su autor y dibujante es conocido como Quino, aunque su verdadero nombre es Joaquín Salvador Lavado (Argentina, s. XX).



Estrategias argumentativas

Para argumentar existen procedimientos que te pueden ayudar a organizar tu discurso. Lee atentamente las *estrategias argumentativas* que serán de gran utilidad a la hora de producir tus propios argumentos.

1. Cuando estás exponiendo una idea personal que coincide con el pensamiento de un estudioso sobre el tema, puedes citar textualmente sus palabras. Este procedimiento se conoce como **cita de autoridad**. Recuerda que debes indicar la fuente bibliográfica de esa transcripción al pie de página y también debes destacarla en cursiva y comillas.
2. Otra posibilidad es la **concesión**; es decir, que en la discusión aceptas parte de una idea y luego propones un contraargumento. Para este procedimiento puedes recurrir a los siguientes conectores discursivos: *sin embargo…, a pesar de que…, aunque…,* entre otros.
3. Las **preguntas retóricas** son un buen recurso para presentar tus ideas en el ensayo. Si bien son interrogaciones que no tienen respuesta, son muy útiles para plantear un tema a través de la duda.
4. La **comparación** es el recurso que permite presentar dos conceptos, ya sea para igualarlos o bien para descalificarlos. Este proceso ofrece la posibilidad de explorar tu idea con otros elementos y de esta manera ampliar la visión de tu posición.
5. Finalmente, entre los más usados también se encuentra el procedimiento de **ejemplificación**; es decir, que los casos puntuales pueden avalar o refutar una postura particular.

Actividad

1. Selecciona **una** de las siguientes ideas:

   a) *La literatura es una disciplina que permite a los lectores conocer otros mundos con filosofías y costumbres diferentes.* Verifica o refuta esta idea y, cuando sea oportuno, justifica con ejemplos.

   b) *Los avances tecnológicos ofrecen confort en la vida diaria de las personas; sin embargo, no siempre es así. Hay casos en que alteran el desenvolvimiento de las relaciones interpersonales.* Verifica o refuta esta idea y, cuando sea oportuno, justifica con ejemplos.

2. Luego, piensa dos argumentos que verifiquen la idea elegida o la refuten; aplica los procedimientos argumentativos más adecuados para la presentación de tu posición frente al tema. Sería oportuno que hicieras un esquema o bosquejo del desarrollo de cada uno. Si sabes lo que quieres decir y cómo, producirás argumentos claros; una buena estrategia discursiva es una gran aliada para convencer.
3. Redacta los argumentos en una hoja, que luego compartirás con tus compañeros de clase. Si surgen discrepancias, será el momento de agudizar el desarrollo de tus argumentos.

En el trabajo realizado escribiste dos argumentos, pero, si quisieras redactar más de uno o, simplemente, organizar claramente el desarrollo

de tu exposición, puedes utilizar los conectores lógicos discursivos, que le dan forma y orden. En el glosario de términos literarios que figura al final del libro encontrarás un detalle de los mismos pero, a modo de ejemplo, citaremos algunos.

Conectores discursivos para:

a) Comenzar el primer argumento:

- Para comenzar/iniciar…
- En primera instancia…
- En primer lugar…

b) Presentar el segundo argumento:

- Por otra parte…
- En segundo término…
- A lo expresado anteriormente se agrega…

c) Anunciar un tercer argumento:

- Para finalizar…
- En este punto se puede destacar…
- Se deja de lado… para considerar…

d) Concluir:

- En conclusión…
- Para concluir…
- A modo de conclusión…

Conexión con Teoría del Conocimiento

El lenguaje es una manera de representar el mundo



Cada hablante expresa con palabras sus sentimientos, sus conocimientos, sus opiniones; cada uno puede interactuar con su entorno y con otras personas. El lenguaje es la posibilidad de conectar el mundo interior con el exterior, de expresarlo, de verbalizarlo. Lee el siguiente párrafo y reflexiona sobre el papel del lenguaje en la transmisión de conocimiento:

"(…) hay literatura cuando se da un incentivo en el proceso de conocimiento de lo real de parte de quien escribe y de quien lee (…) Por un lado está el que escribe, que se interroga, que considera que los elementos de análisis que le han brindado no le dan satisfacción, y que trata de decir lo que percibe, lo que experimenta, lo que ve, lo que vive. Por otro lado está el lector. Esta literatura, con su función de conocimiento, (…) está destinada a un público en potencia (…)"

Barberis, Pierre. Diálogo con Georges Duby en *Escribir…, ¿por qué?, ¿para quién?* Recopilación de los "Diálogos de France – Culture", programa radial transmitido en enero de 1973 por France-Culture, canal de radiodifusión francés.

Comenta este pensamiento haciendo hincapié en el modo en el que un autor transmite su conocimiento del mundo a través del lenguaje literario. En este sentido cabe preguntarse:

"¿Cómo da forma el lenguaje al conocimiento?"



El ensayo propiamente dicho

El ensayo es un escrito que versa sobre un tema concreto y que ofrece una nueva perspectiva sobre un asunto particular. De alguna manera, diríamos que "ensaya" o experimenta la verdad o el error de una pregunta. Puede abarcar diferentes disciplinas, como por ejemplo: historia, arte, filosofía y literatura, entre otras. En estas líneas nos referiremos a temas literarios, más específicamente, al estudio de un aspecto de una obra traducida.

El ensayo literario es un texto académico y, como tal, debe tener determinadas características que son necesarias para obtener un buen resultado.

1. El nivel de lengua debe ser formal, culto y académico. La lengua escrita requiere más cuidado que la lengua hablada, porque es más formal; sin embargo, se pueden transcribir términos coloquiales, los cuales destacarás en cursiva o con comillas, ya que rompen el registro lingüístico.

2. Se debe escribir en 3.ª persona y nunca utilizar la 1.ª o la 2.ª, esta última como influencia del inglés. Por ejemplo: *"Se piensa que…"* y no expresiones como *"Yo pienso que…"*. Esta es una convención de los textos académicos.

3. La prosa debe ser clara y precisa: es fundamental para que tus argumentos sean realmente convincentes. Si das rodeos para expresar una idea, entonces harás que el lector de tu ensayo no la comprenda fácilmente. Recuerda siempre que hay una persona que recibirá tu escrito y que debe poder entender tu postura. Cuanto más ágil, clara y fluida sea tu expresión, más puntos a tu favor obtendrás. Esta es una de las ventajas de ser un ensayista claro y comunicativo.

4. La estructura del ensayo debe ser precisa e identificable; por tanto, no olvides incorporar el uso de los conectores discursivos para señalar las partes, que son las siguientes: introducción, desarrollo (cuerpo argumentativo) y conclusión.

   a) **Introducción**: es recomendable que esta primera parte presente las ideas, desde la más general hasta la más particular. Debes imaginar que es una *pirámide invertida*: en la *base* van las generalidades que presentan la cuestión desde un punto de vista amplio hasta llegar al *vértice*, en donde se formula la pregunta conductora y eje del ensayo.

   b) **Cuerpo**: el desarrollo debe presentar dos o tres argumentos muy bien expuestos y debidamente justificados con citas textuales. Seguramente cada argumento abarcará más de un párrafo; las ideas se irán explayando a medida que el tratamiento del tema avance en la explicación.

   c) **Conclusión**: en este apartado final tienes que retomar las conclusiones obtenidas en cada argumento y, a partir de ellas, responder la pregunta inicial. Finalmente, puedes terminar con la formulación de nuevos interrogantes, los cuales se desprenden del estudio realizado pero que, por falta de espacio, quedan abiertos para posteriores estudios. Esto significa que tu trabajo no concluye en tu pensamiento, puede ser discutido y enriquecido por otras personas.

Por último, te haremos una sugerencia que tiene que ver con el proceso de redacción. **Considera tu propio texto como un "borrador"**, no es bueno que pienses que lo que escribiste es definitivo. Es necesaria la **reformulación constante** como parte del proceso cognitivo para descubrir nuevos significados sobre el tema estudiado; es decir, debes editar tu texto hasta hallar la forma final. Muchas veces, si dejas el ensayo ya terminado por unos días y luego vuelves a leerlo, seguramente advertirás que puedes mejorarlo, agregar, o quitar palabras o citas. De esto trata el proceso de autocorrección: de ser crítico consigo mismo.

5. La selección del tema es de gran relevancia para asegurarte el éxito de tu trabajo. Si el tema es amplio, probablemente no puedas abarcarlo en su correcta dimensión. Si es preciso y puntual, podrás desarrollarlo en detalle. Observa los siguientes ejemplos:

a) *¿Qué papel ha cumplido la mujer en las sociedades antiguas?*

b) *¿Qué papel ha cumplido la mujer en la Revolución francesa?*

Si leíste las preguntas con atención, habrás notado una diferencia. La B indica un tiempo y un lugar precisos, mientras que la A es tan amplia que sería imposible hablar de todas las mujeres de todas las épocas de la antigüedad en todo el mundo. Así pues, puntualizar un tema es la clave del éxito de un buen ensayo.

Es momento de leer ejemplos concretos. Los ensayos que transcribimos a modo ilustrativo son el resultado de los pasos anteriores. Recuerda que la reflexión debe ir junto con el ensayo, pues ambos escritos forman un todo. Aquí te presentamos un ejemplo de un ensayo con una *muy buena puntuación*. Como en los casos anteriores, fue escrito por un alumno del Programa del Diploma y corregido por un examinador.

Ejemplo 1

La sinrazón del mundo y de la vida en *El extranjero*

Se puede completar agregando nacionalidad y siglo.

Se puede colocar la pregunta inicial en negrita para destacar con claridad el objeto de estudio.

El extranjero es la novela más reconocida del escritor y filósofo francés Albert Camus, en la cual se presenta al gran indiferente de la literatura: Mersault. Descrito como asocial y excluido, este personaje no responde a los parámetros establecidos por la sociedad. Luego de verse envuelto en el asesinato de un árabe, es sometido a juicio y condenado a la guillotina cuando el jurado ve en él un ser insensible y potencialmente peligroso. *El extranjero* apareció por primera vez en Francia en 1942, en un continente europeo que se encontraba devastado por el desarrollo de la Segunda Guerra Mundial. Debido al contexto en el cual fue desarrollada, en la obra se distingue un planteo acerca de la sinrazón del mundo y de la vida, acompañados de una marcada tendencia existencialista.

Un primer factor que resulta determinante en el planteo acerca de la sinrazón de la existencia es el tono escéptico presente a lo largo de la novela. Como partidario de esta doctrina, Mersault se muestra incapaz de respetar lo establecido por la sociedad. Al ser él un narrador protagonista, *El extranjero* se convierte en la novela del absurdo. El relato emerge desde una perspectiva de indiferencia, ya que Mersault no comprende los parámetros que la sociedad determina para el comportamiento del hombre. Durante el transcurso de la obra, se muestra ajeno hacia lo que ocurre a su alrededor. La indiferencia que caracteriza a Mersault puede apreciarse desde el inicio de la novela, cuando no siente la necesidad de llorar en el funeral de su madre, hasta su desenlace, cuando espera ser ejecutado en la cárcel. Sin embargo, a Mersault parece no importarle el hecho de ser marginado dentro de la sociedad, lo que demuestra la sinrazón en su vida, y cómo esta carece de un objetivo concreto.



Camus plantea una sensibilidad absurda, a través de un personaje que rechaza los pilares más firmes de la sociedad: la religión y la justicia. Esto se demuestra en la primera parte de la novela, ante su negativa de aceptar a Dios, primero ante el juez y luego ante el capellán. También se aprecia en la segunda parte, cuando se niega a advertir a la policía mientras Raimundo Sintés le propinaba una golpiza a su amante mora, y Mersault alega que no le agradan los agentes. Mersault encarna al hombre que es víctima de los mecanismos sociales, aquellos que rigen el comportamiento del hombre dentro de la sociedad. Es juzgado por dichos mecanismos al ser acusado de asesinar a un árabe. Sin embargo, es condenado por pertenecer a una sociedad "(...) cuyas reglas más esenciales desconoce"[4]. A través de esta situación, se divisa una crítica hacia una sociedad regida por mecanismos irracionales y farsantes, la cual deriva en un planteo acerca de la existencia humana: ¿cuál es su objetivo, si el hombre no es más que un títere de las fuerzas superiores?

Por otro lado, para metaforizar la sinrazón de la existencia humana, Camus ridiculiza a la sociedad, al presentarla como un factor aprisionador para el personaje. El propio Mersault asegura ante la presencia de los demás que posee la impresión de que "(...) están allí para juzgarlo"[5]. Durante el juicio al que se lo somete, el Procurador constantemente acomete contra Mersault, no por el aberrante hecho de haber cometido un asesinato, sino que lo juzga por no haber llorado durante el entierro de su madre. Además, el abogado defensor le solicita a Mersault que mienta en su declaración, pero este se niega alegando que no es ético. Así, el juicio se transforma en una ridícula instancia durante la cual el condenado es acusado de insensible, y en la cual se ignora la acusación inicial.

Mersault es finalmente condenado, y cuando intenta alegar que no había tenido intención de matar al árabe, no genera más que risas en el jurado; de igual modo, es sentenciado a la guillotina. Camus personifica a una sociedad monstruosa, la cual condena al hombre auténtico, libre y honesto, por no cumplir con el pacto tácito. En dicho pacto se establece el comportamiento que el hombre debería adoptar, pero Mersault, con su naturaleza instintiva y autónoma, se ve incapaz de cumplirlo. Además, la condena de Mersault representa una metáfora acerca de las condiciones y limitaciones que dicha sociedad le impone a aquel hombre que se rige por su propio parecer, y no se adapta al comportamiento del resto.

La novela se divide en dos partes, en las que se exponen personajes opuestos. En la primera, Mersault describe a sus amistades: un viejo sarnoso llamado Salamano, un vecino acusado de proxeneta llamado Raimundo Sintés, y un joven descrito como tonto, Manuel. Estos personajes, al igual que Mersault, son excluidos y rechazados por la sociedad, mas son sus únicas amistades. En

✔

✔

Las citas textuales se transcriben en cursiva.

Los OD comienzan con la preposición "a" cuando se refieren a personas.

Las citas textuales se transcriben en cursiva.

[4] CAMUS, Albert. *El extranjero*. Buenos Aires: Editorial Emecé, 2008, página 130.

[5] IBÍDEM, página 15.

la segunda parte, cuando Mersault se encuentra encarcelado, estos personajes son dejados atrás, y toman protagonismo aquellos que representan al orden social: los abogados y el capellán. Sin embargo, estos son estereotipados por Mersault, ya que ninguno posee un nombre, y su descripción se limita a su elegante vestimenta. Esto contribuye a ridiculizar a la sociedad, y a plantear un panorama absurdo, en el cual los personajes más importantes de la sociedad son desmeritados por un Mersault.

Los OD comienzan con la preposición "a" cuando se refieren a personas.

Por otro lado, el cuadro existencialista que enmarca a la novela contribuye a realizar un planteo acerca de la sinrazón del mundo. La doctrina originada por Sartre establece que el hombre está condenado a elegir, y a los actos auténticos se los denomina de buena fe. Mersault, respondiendo a este principio, se muestra leal a sus valores durante toda la obra. Repudia las mentiras, y no duda en revelar sus sentimientos: es un hombre incapaz de traicionarse a sí mismo. Sin embargo, durante el juicio, el Procurador intenta torcer su declaración, y conducirlo a la mentira para evitar una condena segura. Mersault se niega, y su honestidad horroriza al jurado. La sociedad pretende convertirlo en algo que no es, en un actor más dentro de un mundo teatral. La sociedad personificada en *El extranjero* establece que el hombre debe renunciar a su soberanía, y adaptar su comportamiento a lo que ella requiere. A través de este planteo, Camus destaca la sinrazón de la existencia humana: cómo esta transcurre intentando complacer al prójimo, sin que se haga presente la autenticidad. Por otro lado, el agudo pesimismo demostrado por Mersault contribuye a establecer la sinrazón de la vida humana. El existencialismo sostiene que nada sucede a la existencia, lo mismo que alega Mersault cuando confiesa que "(...) vive pensando que va a morir por entero."[6] A través de esto, el personaje cuestiona el propósito de la vida: cuál es su objetivo, si luego de ella no habrá nada.

Las citas textuales se transcriben en cursiva.

La estructura de *El extranjero* es otro de los factores que contribuyen a desarrollar un planteo acerca de la sinrazón de la vida; la novela está dividida en dos partes, en relación a los espacios. En la primera parte, la acción transcurre en un espacio abierto, en el que Mersault es libre de elegir sus actos y tomar sus decisiones. Durante esta primera mitad, el lector puede percibir al personaje en su esencia, al descubierto, comportándose de acuerdo a su instinto. Por ejemplo, Mersault concurre a la playa con María en reiteradas ocasiones, y declara que la desea. Sin embargo, en la segunda parte, luego de ser enjuiciado y encarcelado, el espacio se convierte en un factor aprisionador, que oprime al personaje y lo priva de su libertad. Esto ocurre hacia el final de la obra, cuando Mersault se encuentra a la espera de ser llevado a la guillotina, reflexionando acerca del mundo exterior en una distinguida exaltación hacia la naturaleza. El contraste entre estos dos espacios plantea una vida absurda: la de un hombre que es creado libre y capaz

[6] IBÍDEM, página 149.



de regirse por sí mismo, pero que sin embargo se ve aprisionado y juzgado por una sociedad que le impone obstáculos a su existencia.

En su novela *El extranjero*, Albert Camus realiza un planteo acerca de la sinrazón del mundo y de la existencia humana. Para esto, desarrolla una novela de lo absurdo, en la cual ridiculiza a la sociedad, y expone un peculiar personaje cuya escéptica visión del mundo contribuye a demostrar el sinsentido de la existencia. Además, incluye en la obra un planteo existencialista, a través del cual cuestiona los principios más firmes de la sociedad burocrática, y satiriza cómo estos asfixian al individuo auténtico.

Número de palabras: 1.435

Usar un conector discursivo que señale el final del ensayo; por ejemplo: *para concluir, a modo de conclusión.*

El ejemplo 2 corresponde a un *ensayo óptimo*, que cumple con los requisitos básicos para aprobar. Al igual que el anterior, fue escrito por un alumno que cursó el Programa del Diploma del Bachillerato Internacional y corregido por un examinador.

Ejemplo 2

El valor metafórico del espacio en *A Puerta Cerrada*

A Puerta Cerrada fue escrita por Jean Paul Sartre y representada por primera vez en 1944. La obra comienza con el mayordomo que acompaña a un hombre llamado Garcin a un salón estilo Segundo Imperio. Este parece ser un gigantesco hotel, y en una de las habitaciones transcurre la obra. En este establecimiento sin espejos ni ventanas, se encuentra Joseph Garcin, acompañado por Inés Serrano, y más tarde, por Estelle Rigault. El primero es un periodista brasileño de Río de Janeiro, que llega al infierno luego de recibir doce disparos en la cárcel. Es condenado por ser un cobarde desertor y por cometer adulterio con el consentimiento de su mujer. Estelle pertenece a la alta jerarquía social de París, en la que vive una historia de traiciones. En ella se casa con un hombre por dinero mientras lo engaña con un joven de clase baja, Roger, con quien concibe una hija ilegítima, que ahoga con total naturalidad. Junto con el adulterio, estos son los motivos que la condenan a vivir el resto de sus días en el infierno luego de sufrir una neumonía. Inés es una empleada de correo homosexual. Su condena se debe a la distorsión del pensamiento de Florence, la esposa de su primo, para que puedan estar juntas. Cuando su primo descubre su relación homosexual, decide suicidarse y es aplastado por un tranvía. Inés disfruta este dolor ajeno y se describe como una mujer mala y sádica. Sin que ella lo sospechara, Florence abre la llave de gas para que puedan vivir juntas después de la muerte. Estos tres personajes son forzados a convivir los unos con los otros en el infierno, bajo la tortuosa mirada calificadora de los demás.

Los títulos de las obras completas se destacan en cursiva o se subrayan, y sólo van en mayúscula la letra inicial y los nombres propios.

No es necesario relatar la historia; se puede hacer una referencia breve.

Utilizar un conector discursivo para organizar los argumentos.

Usar los signos de puntuación adecuados: en este caso agregar coma.

Se debería subrayar el título para colocar en cursiva la cita textual extraída de este texto.

Transcribir las citas textuales en cursiva.

Sería conveniente ver detalladamente cómo se refleja en la obra la filosofía existencialista. La obra es el producto de una época determinada.

No repetir palabras. Usar sinónimos.

La puerta está cerrada, y sólo tienen a su disposición un abrecartas, una estatua de bronce sobre una chimenea, y tres canapés. Ellos esperan a su verdugo para ser torturados, y en el transcurso de la obra se genera un ambiente hostil y se dan cuenta de que, a través de la mirada, son ellos los que se condenan en ese triángulo amoroso en el que circunda la maldad. Hacia el final de la obra, la puerta se abre, pero ninguno decide salir ya que descubren que, a pesar de la hostilidad, no pueden vivir sin los otros.

En este ambiente con un tono escéptico lleno de oscuridad opresiva, los espacios cumplen una función específica, para entender el mensaje implícito de la obra. A pesar de tener un único acto, hay dos espacios a lo largo del texto: el primero concretamente representado, el "aquí", el suntuoso Salón Segundo Imperio, el cual la audiencia reconoce como el infierno, y por otro lado el segundo espacio evocado por los personajes que se remiten el "allá", la Tierra. Los personajes están condenados en el infierno, y es aquí donde comprenden que no necesitan un verdugo que los torture, sino que son ellos a través de la mirada los que se condenan los unos a los otros. Al dividir los espacios mediante metáforas, analepsis y evocaciones, Sartre busca demostrarnos situaciones de los personajes en la Tierra. Aquí predomina el egoísmo, la maldad, el engaño, la traición y la cobardía, acciones que condenan a los personajes a vivir en el infierno. Con este tipo de juegos temporales se demuestra cómo los protagonistas viven, como establece Gloria Comesaña Santalices en su estudio *Análisis de las figuras femeninas en el teatro sartreano*, "fundamentalmente a través de su dimensión para otro, abandonando su libertad y su responsabilidad a los demás"[7]. Estos dos son rasgos de la filosofía existencialista que circunda la obra. El existencialismo se concentra en estudiar la existencia concreta del hombre, y en esta existencia los hombres son libres de sus elecciones y se hacen responsables de ellas. Ambos espacios tienen roles fundamentales ya que debido a sus malas elecciones, mientras estaban vivos en la Tierra, son llevados al infierno donde deberán pagar por sus actos de infanticidio, deserción y sadismo. Los espacios son un recurso utilizado para enfatizar el sentido existencialista de la obra ya que después de vivir su pasado finito de forma inadecuada, deberán coexistir los unos con los otros bajo la mirada inquisidora de los demás en este presente infinito.

La obra se abre con un espacio inicialmente desconocido en el que no hay espejos ni ventanas y lo único que tienen a su disposición son elementos inútiles. En este suntuoso salón se desarrolla la obra y es aquí donde los personajes muestran toda su verdad incluyendo la ausencia de culpa que sienten. La forma en que estos se presentan demuestra que no están ahí por el azar, sino que todo fue previamente pensado. Al reconocerse como seres únicos e

[7] http://webs.uvigo.es/pmayobre/textos/gloria/sartre_a_puerta_cerrada.doc 6/5/14



imprescindibles, llenos de soberbia, terminan en la muerte eterna expresada en la absorción en la mirada de los otros.

El espacio contribuye a demostrar esta condena, ya que al estar encerrados se enfatiza el sentido de aprisionamiento de los hombres, éstos por más que lo intenten no pueden escapar de su destino. Más aún, cuando la puerta se abre el calor se agudiza, lo que enfatiza el castigo psicológico que sufren los protagonistas. Otra manera en la que este castigo es acentuado, es debido a la falta de espejos en el lugar y lo que ellos significan. Para Estelle, los espejos eran fundamentales para poder verse reflejada ya que, no siente que exista de verdad si no se puede ver. En este infierno los personajes sufren constantemente, pero no por lo físico, sino que sufren psicológicamente ya que es el precio que ellos deben pagar al estar condenados a vivir eternamente en el inframundo.

A medida que los intérpretes van conociéndose, intentan descubrir por qué están juntos allí. Intentan relacionar sus orígenes, sus empleos, pero nada parece conectarlos. Comienzan a hablar de sus muertes de una manera muy particular, ya que nunca mencionan el hecho, sino que prefieren referirse los unos a los otros como ausentes. Al hablar implícitamente acerca de sus muertes recientes y sus impactantes historias, los personajes pueden percibir lo que sucede en la tierra, y es a través de sus evocaciones cómo nosotros conocemos lo que sucede allí. En la escena V, por ejemplo, Estelle cuenta que murió el día anterior, y al hablar describe con naturalidad lo que sucede en la tierra, específicamente en su funeral. En escena no se muestra nada de lo que ella describe, sino que la audiencia tiene que imaginar lo que sucede en la tierra. Garcin también comienza a describir lo que sucede en su vida una vez que él ya no está ahí. Lo hace de una manera muy similar a Estelle, y es de esta manera cómo la audiencia va descubriendo quiénes son y qué hicieron para estar en el infierno. Se utilizan didascalias para describir cómo ambos personajes describen lo que sucede en el segundo espacio sin tener que mencionar acerca de qué lugar están hablando. Como, por ejemplo, cuando Estelle comienza a recordar cómo bailaba el *Saint Louis* Blues, mientras recita su desgarrador monólogo enfatizando el hecho de que están atrapados en el infierno y de que el "allá" es inalcanzable. En este breve tiempo, los personajes logran percibir lo que sucede en su ausencia, y la audiencia descubre que hablan acerca de sus situaciones mundanas, las que surgen mediante sus conversaciones.

Los personajes continúan desprendiéndose de sus vínculos con el pasado para paulatinamente, olvidarse del "allá", ya que el espacio queda reducido al único ambiente representado. Estelle describe sus recuerdos con Pierre en forma de un penetrante monólogo en el que descubre que nunca más podrá volver a disfrutar y ser feliz en el otro mundo ya que debe coexistir bajo la mirada de los demás en el tortuoso infierno. "La tierra me ha abandonado"[8]

Se puede pulir la expresión de la idea.

No colocar coma entre sujeto y predicado.

Utilizar las comas cuando corresponda para generar claridad en el mensaje.

Usar conectores discursivos para organizar los argumentos.

[8] Sartre, Jean Paul. *A Puerta Cerrada*. Buenos Aires: Losada, 2010. Pág. 60.

dice Estelle, lo que demuestra la angustia de todos los personajes, ya que ella no es la única que perdió el contacto con la tierra, sino que todos pierden contacto con el allá y quedan inmersos en el eterno presente.

En conclusión, Sartre nos presenta dos ambientes entrelazados que generan un contraste entre el valor de la vida en la tierra y la supuesta vida después de ella. A través de las evocaciones de los personajes, la audiencia logra comprender la agonía que sufren al ver lo que pasa en ese pasado inalcanzable para ellos. Al estar encerrados en el infierno, sin tiempo ni cambios, están angustiados al saber que son sentenciados hasta la eternidad. En este aprisionado infierno se desarrolla una situación hostil entre los personajes, y es en este ambiente escéptico donde descubren que no tienen esperanza. Dejaron atrás el pasado efímero y no tienen manera de volver, se encuentran vulnerables ante la mirada del otro dentro de este eterno presente.

Número de palabras: 1.469

Sería interesante concluir viendo en qué medida la obra es producto del existencialismo sartreano.

Actividad

1. Después de haber leído los ensayos y sus respectivas correcciones:

a) Completa el siguiente cuadro con las correcciones señaladas en el ensayo.

	Ensayo A	Ensayo B
Reflexión		
Conocimiento y comprensión		
Apreciación de las decisiones del escritor		
Organización y desarrollo		
Lenguaje		

b) Observa qué clase de correcciones recibió cada uno y cuántas.

c) Piensa una justificación para sostener que un ensayo es muy bueno y el otro óptimo. Básate en las evidencias del cuadro anterior.

2. A partir de lo que has leído y analizado, elabora una lista de ideas que deberías tener en cuenta para escribir un muy buen ensayo.



Criterios de evaluación del trabajo escrito (NM y NS)

Los **criterios de evaluación** deben ser leídos detenidamente, pues los descriptores de nivel más altos contienen los datos para la producción de un excelente trabajo. En síntesis: constituyen el objetivo que tienes que alcanzar.

A continuación, los repasaremos juntos.



Criterio A: Cumplimiento de los requisitos de la reflexión

- ¿En qué medida demuestra el alumno cómo se desarrolló su comprensión de los elementos culturales y contextuales a través de la actividad oral interactiva?

Nota: La reflexión debe tener una extensión de 300-400 palabras. Si se supera el límite establecido, se restará 1 punto.

Nivel	Descriptor de nivel
0	El trabajo no alcanza ninguno de los niveles especificados por los descriptores que figuran a continuación.
1	La reflexión sobre la actividad oral interactiva demuestra un desarrollo superficial de la comprensión de los elementos culturales y contextuales.
2	La reflexión sobre la actividad oral interactiva demuestra cierto desarrollo de la comprensión de los elementos culturales y contextuales.
3	La reflexión sobre la actividad oral interactiva demuestra el desarrollo de la comprensión de los elementos culturales y contextuales.

De *Guía de Lengua A: Literatura* © Organización del Bachillerato Internacional, 2011

- **Comentario sobre el criterio A**

Tal cual lo anticipáramos, el **criterio A** evalúa la **reflexión**. Observa las palabras resaltadas; ellas marcan la gradualidad del desarrollo de la comprensión: *"ninguno"*, *"superficial"* y *"cierto"*. Si tienes claro que debes demostrar la comprensión (plena) de la cultura y el contexto que rodea al escritor y sus obras, irás bien encaminado. En síntesis, debes mostrar cómo evolucionó tu conocimiento del contexto de la obra elegida a partir de la actividad oral interactiva.

Criterio B: Conocimiento y comprensión

- ¿En qué medida ha utilizado el alumno de forma eficaz el tema y el ensayo para demostrar su conocimiento y comprensión de la obra elegida?

Nota: La obra elegida debe seleccionarse de la lista de obras traducidas prescritas (PLT). De lo contrario, la puntuación máxima para este criterio se reducirá a 3.

Nivel	Descriptor de nivel
0	El trabajo no alcanza ninguno de los niveles especificados por los descriptores que figuran a continuación.
1–2	El ensayo demuestra cierto conocimiento pero poca comprensión de la obra utilizada para el trabajo.
3–4	El ensayo demuestra conocimiento, comprensión y cierta perspicacia con respecto a la obra utilizada para el trabajo.
5–6	El ensayo demuestra conocimiento y comprensión detallados, y una gran perspicacia con respecto a la obra utilizada para el trabajo.

De *Guía de Lengua A: Literatura* © Organización del Bachillerato Internacional, 2011

- **Comentario sobre el criterio B**

El **criterio B** evalúa el **conocimiento y la comprensión de la obra**. Si observas las palabras resaltadas, notarás la gradualidad que va desde la

palabra *"ninguno"* hasta *"detallados"* y *"gran perspicacia"*, que implican cantidad y calidad de elementos estudiados. Por ejemplo, tener *"cierto conocimiento y poca comprensión"* significa que el alumno conoce la obra porque sabe de qué se trata, pero no la estudia a partir de un tema particular e incluyendo el análisis de los recursos técnicos. Entonces, su comprensión se califica como *"poca"*. En cambio, si el *"conocimiento y comprensión son detallados"*, quiere decir que el alumno ha sabido demostrar su conocimiento a través de un análisis de un tema incluyendo el estudio de aspectos técnicos. Ha sabido ver con *"gran perspicacia"* los diversos matices temáticos, esos detalles que hacen de su propuesta una lectura personal.

Criterio C: Apreciación de las decisiones del escritor

- ¿En qué medida logra el alumno apreciar los modos en los que las decisiones del escritor acerca del lenguaje, la estructura, la técnica y el estilo configuran los significados?

Nivel	Descriptor de nivel
0	El trabajo no alcanza ninguno de los niveles especificados por los descriptores que figuran a continuación.
1–2	Se hacen algunas referencias a los modos en los que el lenguaje, la estructura, la técnica y el estilo configuran los significados, pero se observa poca apreciación al respecto.
3–4	Se observa una apreciación adecuada de los modos en los que el lenguaje, la estructura, la técnica y el estilo configuran los significados.
5–6	Se observa una apreciación excelente de los modos en los que el lenguaje, la estructura, la técnica y el estilo configuran los significados.

De *Guía de Lengua A: Literatura* © Organización del Bachillerato Internacional, 2011

- **Comentario sobre el criterio C**

El **criterio C** evalúa las **decisiones del escritor**; es decir, aquellas formas que el autor le dará a su discurso para configurar determinados significados. No es lo mismo transmitir un mensaje a través de una frase que contenga un recurso estilístico, por ejemplo, que de una manera coloquial. Dado que en las obras literarias abunda el lenguaje figurado y las formas más elaboradas de expresión, se espera que puedas comprender los sentidos que ellas configuran. Si comparas el descriptor de nivel 1–2 y el 5–6, rápidamente advertirás que lo que en el primero es casual y esporádico en el segundo es excelente y más bien repetitivo. Se entiende que la habilidad está desarrollada cuando el alumno logra leer "entre líneas" los sentidos del lenguaje, de las técnicas y del estilo del autor.

En síntesis, se espera que puedas interpretar las razones por las que el escritor eligió una estructura, un estilo o bien un recurso literario determinados; recuerda que el autor y su obra son producto de una época. Este matiz también es interpretable.

Criterio D: Organización y desarrollo

- ¿En qué medida están las ideas organizadas de forma eficaz y en qué medida están las referencias a las obras bien integradas en el desarrollo de las ideas?

Nota: El ensayo debe tener una extensión de 1.200-1.500 palabras. Si se supera el límite establecido, se restarán 2 puntos.



Nivel	Descriptor de nivel
0	El trabajo no alcanza ninguno de los niveles especificados por los descriptores que figuran a continuación.
1	Se intenta organizar las ideas en cierta medida, pero se emplean pocos ejemplos tomados de las obras utilizadas.
2	Las ideas están organizadas y desarrolladas de forma superficial, y se integran algunos ejemplos tomados de las obras utilizadas.
3	Las ideas están organizadas y desarrolladas de forma adecuada, y se integran de forma apropiada ejemplos tomados de las obras utilizadas.
4	Las ideas están organizadas y desarrolladas de forma eficaz, y se integran bien ejemplos tomados de las obras utilizadas.
5	Las ideas están organizadas y desarrolladas de forma persuasiva, y se integran de forma eficaz ejemplos tomados de las obras utilizadas.

De *Guía de Lengua A: Literatura* © Organización del Bachillerato Internacional, 2011

- **Comentario sobre el criterio D**

El **criterio D** evalúa la forma en que organizaste tu ensayo, es decir, si las ideas estuvieron bien pensadas, distribuidas y desarrolladas; si esa organización resultó clara y eficaz para demostrar tu punto de vista personal y si, cuando fue pertinente, supiste citar la obra haciendo referencia a las partes más ilustrativas del tema expuesto.

Es de primordial relevancia que tu escrito tenga las partes bien definidas: introducción, desarrollo y conclusión. Siempre es recomendable utilizar los conectores lógicos discursivos, que son una gran ayuda para delimitar la presentación de las ideas.

La claridad en la exposición, la fluidez expresiva y la variedad de la propuesta de análisis harán de tu ensayo un trabajo interesante de leer.

Criterio E: Lenguaje

- ¿En qué medida es claro, variado y correcto el lenguaje?
- ¿En qué medida es apropiada la elección de registro, estilo y terminología? (En este contexto, *registro* se refiere al uso por parte del alumno de elementos tales como vocabulario, tono, estructura de las oraciones y terminología adecuados para la tarea.)

Nivel	Descriptor de nivel
0	El trabajo no alcanza ninguno de los niveles especificados por los descriptores que figuran a continuación.
1	El lenguaje es muy pocas veces claro y adecuado; hay muchos errores gramaticales, de vocabulario y en la construcción de las oraciones, y se observa poca noción de registro y estilo.
2	A veces, el lenguaje es claro y se elige con cuidado; la gramática, el vocabulario y la construcción de las oraciones son bastante correctos, aunque se observan errores e incoherencias; el registro y el estilo resultan en cierta medida adecuados para la tarea.

3	El lenguaje es claro y se elige con cuidado; si bien se observan algunos descuidos, presenta un nivel adecuado de corrección en cuanto a gramática, vocabulario y construcción de las oraciones; el registro y el estilo son, en su mayor parte, adecuados para la tarea.
4	El lenguaje es claro, se elige con cuidado y presenta un buen nivel de corrección en cuanto a gramática, vocabulario y construcción de las oraciones; el registro y el estilo son, en todo momento, adecuados para la tarea.
5	El lenguaje es muy claro, eficaz y preciso y se elige con cuidado; presenta un alto nivel de corrección en cuanto a gramática, vocabulario y construcción de las oraciones; el registro y el estilo son eficaces y adecuados para la tarea.

De *Guía de Lengua A: Literatura* © Organización del Bachillerato Internacional, 2011

- **Comentario sobre el criterio E**

El **criterio E** evalúa el **uso del lenguaje**, es decir, si escribiste con oraciones gramaticalmente correctas y con un mensaje claro; si usaste un vocabulario variado con sinónimos y/o frases equivalentes; si el estilo es eficaz en la transmisión de las ideas; si la ortografía y la puntuación son óptimas. En resumen, recibirás una puntuación alta cuanto más cuidada y precisa sea tu expresión. En este punto hay que destacar una cuestión: el criterio E se califica independientemente de los otros criterios; si en el A, B, C y D obtienes una puntuación baja, en el E puedes recibir una nota alta.

Actividad de integración

Elige una de las obras traducidas que has estudiado en clase correspondiente a la parte 1 del programa y, siguiendo las pautas explicadas, redacta tu reflexión.

Recuerda que el proceso de escritura exige la edición de tu propio texto; por lo tanto, tendrás que volver sobre él hasta que te sientas satisfecho con la calidad de tu producción.

1. Escribe el *ejercicio escrito supervisado* a partir de uno de los estímulos indicados en la explicación (página 22), o bien usa uno de los siguientes:
   - **a)** ¿Qué personajes de la obra tienen como función transmitir valores?
   - **b)** ¿En qué medida el tiempo y el espacio determinan la evolución del personaje principal?
2. Piensa tus ideas y organízalas en un esquema que te permita la posterior redacción del ensayo.
3. Redacta el ensayo siguiendo los pasos explicados y siendo muy riguroso y detallista con la citas bibliográficas. Recuerda que la probidad académica es de suma importancia y tiene que ver con el desarrollo de habilidades.



4. Intercambia los escritos con tu compañero de clase. Lee el que te corresponde y, posteriormente, corrígelo.
5. Finalmente, cuando hayan concluido los dos, discutan las observaciones. ¿Qué modificarías y qué no? Explica tus motivos.
6. Relee y edita tu propio escrito con atención y siendo crítico y riguroso contigo mismo.
7. Pasa en limpio tu trabajo y entrégaselo a tu profesor, quien te hará una devolución final.
8. Debes considerar con atención las correcciones para poder superarte en posteriores ensayos y no volver a repetir equivocaciones, o bien para pulir aspectos susceptibles de mejora.

A continuación te proponemos que leas muy atentamente el siguiente ensayo realizado por un alumno del Programa del Diploma del IB. Luego será necesario que determines si es un trabajo *óptimo o muy satisfactorio*. Para ello deberás leer detenidamente cada uno de los criterios de evaluación analizados en las páginas anteriores. Ellos te guiarán para fundamentar tu decisión.

Análisis de los símbolos en La señorita Julia de August Strindberg

En el siguiente trabajo se analizará el uso de los símbolos en la obra de teatro La señorita Julia, de August Strindberg. El drama fue escrito a fines del siglo XIX y la acción transcurre en el marco de una población campesina. Ambientada en Suecia, condensa las tensiones sociales de la sociedad decimonónica ligadas especialmente a la decadencia de la nobleza, a la rígida jerarquía social y a la represión sexual imperantes.

Strindberg es considerado uno de los padres del teatro moderno por la complejidad psicológica que presentan los personajes de sus obras. La señorita Julia es un drama de tres personajes, la señorita Julia, hija del conde; Jean, el criado, y Kristin, la cocinera. Se observan en la obra una serie de oposiciones que se relacionan con la estructura social. Por un lado, Julia y Jean desean invertir su posición, es decir que Julia busca descender en la pirámide social, mientras que Jean persigue el ascenso.

A continuación se analizarán los principales símbolos de los que se vale Strindberg para transmitir sus ideas.

Ya en el primer momento, **el marco espacial y temporal** establecido por Strindberg en sus acotaciones escenográficas resulta de carácter simbólico:

"La acción transcurre en la cocina del conde, en la Noche de San Juan"[1]

El contexto temporal se relaciona con los excesos y la desinhibición, exacerbada a su vez por el alcohol, que afecta a todas las clases sociales por igual. Entonces, lo prohibido se vuelve tentador, y lo que es más, lo imposible

[1] Strindberg, August. *La señorita Julia*. Buenos Aires: Editorial Losada, 2008, pág. 182.

parece posible. Es porque la celebración se relaciona con lo milagroso; se dice que esa noche todos los ríos llevan una gota del Jordán, en cuyas aguas San Juan Bautista bautizó a Jesucristo. Además, se asocian a esta fiesta costumbres supersticiosas relacionadas al cumplimiento de los deseos:

"¡Señorita, esta noche vamos a dormir sobre nueve flores de San Juan, así nuestros sueños se harán realidad!"[2]

Por sus orígenes, "La fiesta de la alegría de los inocentes" marca la oposición entre lo pagano y lo religioso, ya que puede considerarse como una celebración del solsticio de verano o el día de San Juan Bautista. La calidad ambigua del contexto temporal se refleja más adelante en la relación entre Julia y Jean, cuyos difusos límites aparecen constantemente fluctuantes.

El contexto espacial, *"la cocina del conde"* también contribuye al borramiento de límites, ya que la cocina es el único lugar de la casa en el que podrían coincidir el criado y su ama.

Para ilustrar las más profundas ambiciones de Julia y de Jean, Strindberg utiliza el símbolo de los **sueños**. En un momento de falsa intimidad, la señorita comparte con Jean un sueño que se le presenta frecuentemente:

"Estoy trepada a una columna y no encuentro forma de bajar; me mareo cuando miro hacia abajo, pero debo bajar, y no tengo valor para tirarme..."[3]

Aquí la columna representa la pirámide social que Julia busca descender. Sin embargo, sus náuseas indican que aunque siente que debe bajar, también tiene miedo, porque no sabe que es lo que la espera allá abajo. A pesar de que su madre fuera una plebeya, Julia siempre perteneció a la nobleza de alcurnia por el título nobiliario de su padre, el conde.

En un principio pareciera ser que Julia introduce el tema de los sueños casi al azar en la conversación. Pero cuando Jean relata también su sueño, perfectamente opuesto al de su ama, comprendemos que el tratamiento de los sueños es simbólico en la obra. El criado dice:

"Yo sueño siempre con que estoy en un árbol alto en un bosque oscuro. Y quiero subir, subir hasta lo más alto y mirar a mi alrededor el paisaje luminoso... Y trepo y trepo, pero el tronco es tan grueso, tan liso, y la rama más próxima está tan lejos."[4]

Vemos que Jean busca llegar a la posición social que la señorita quiere abandonar. Las ramas del árbol representan los escalones de la escalera social, necesita la ayuda de alguien que se encuentre un escalón más arriba para poder ascender. El grosor del tronco indica cuán fuerte es el determinismo social, además del carácter inamovible de las convenciones del orden moral. Si Jean se encuentra en desventaja por el hecho de que depende de los de más arriba para poder ascender, la señorita Julia solo debe "tirarse", caer moralmente perdiendo su honra.

[2] Strindberg, óp. cit., pág. 194.

[3] Strindberg, óp. cit., pág. 193.

[4] Strindberg, óp. cit., págs. 193 y 194.



Otro símbolo que Strindberg utiliza para marcar las aspiraciones sociales de Julia y Jean es el de **la cerveza y el vino**. La cerveza se asocia a la plebe, es una bebida común y barata, apta para los gustos toscos de la clase social baja. En cambio, el vino, más costoso, representa el lujo y los gustos refinados de la nobleza. Podemos ver en la obra cómo la señorita y el criado buscan identificarse con los miembros de la clase social a la que desean pertenecer, imitando sus gustos y costumbres. Julia intenta asemejarse a los plebeyos diciendo:

"Mis gustos son tan sencillos que prefiero la cerveza al vino"[5]

Jean, por su parte, pretende adoptar las preferencias sofisticadas de la clase alta:

"No soy muy amigo de la cerveza"[6]

Es importante destacar que para poder materializar sus refinados gustos, Jean debe robarle el borgoña de sello dorado al conde. Del mismo modo, el criado intenta tomar una posición social que no es suya y no le corresponde. El sueño que simboliza las aspiraciones de Jean enfatiza esta idea, ya que él habla de su deseo por *"saquear el nido allá arriba, donde están los huevos de oro"*[7]

Podemos decir que hasta el mismo criado comprende que esos huevos de oro, y el estilo de vida de la clase noble, no son para él. Esto podría considerarse un indicio del desenlace de la obra, en el que Jean vuelve a su condición de sumisión atávica.

Strindberg manifiesta físicamente la fluctuante actitud del criado a través de los cambios de **vestimenta**. Por ejemplo, al principio de la obra:

"entra Jean, de librea"[8].

Acaba de dejar al conde en la estación. Junto a Kristin, que viste un delantal por sobre su simple vestido de algodón, establece su condición de sirviente. Cuando entra la señorita Julia, entusiasmada por las festividades, insiste en que el criado se cambie el uniforme de trabajo por su *"levita negra y bombín negro"*[9].

Enseguida podemos notar un cambio en la actitud de Jean, quien repentinamente incorpora frases y palabras en francés a su discurso tal como lo haría cualquier miembro de la culta clase alta. La señorita inmediatamente se percata del cambio y su exclamación llama la atención del lector o espectador:

"¡Pero con esa levita parece un señor!"[10]

[5] Strindberg, óp. cit., pág. 191.

[6] Strindberg, óp. cit., pág. 191.

[7] Strindberg, óp. cit., págs. 193 y 194.

[8] Strindberg, óp. cit., pág. 183.

[9] Strindberg, óp. cit., pág. 189.

[10] Strindberg, óp. cit., pág. 189.

La frase muestra cómo las apariencias engañan, y comienza el juego del ser y el parecer que se mantendrá durante el resto de la obra. Finalmente, cuando sale el sol y termina la fiesta, suena el timbre del tubo acústico, que indica la presencia próxima del conde. Aun antes de contestar, Jean se cambia de atuendo:

"Suenan dos fuertes timbrazos; la Señorita se sobresalta; Jean se cambia de abrigo."[11]

De esta manera, vuelve a ser el criado de siempre, el que siente respeto y miedo por su amo. Un sentimiento de servilismo ancestral e instintivo es más fuerte que sus aspiraciones sociales.

Podemos ver entonces que los cambios de actitud de Jean coinciden con la presencia simbólica del conde. Es un personaje que, aunque ausente físicamente, simboliza el poder patriarcal. Por ejemplo, es muy importante que al principio de la obra Jean, al entrar, trae consigo *"un par de botas de montar con espuelas, que deja en el suelo, en lugar visible."*[12]

Son las **botas del conde**, que imponen autoridad aun cuando su dueño no está:

"...cuando veo sus botas ahí, erguidas y desafiantes ¡me corre un escalofrío por la espalda!"[13]

El criado admite su debilidad, pero al mismo tiempo se enfada consigo mismo y con la sociedad por permitir que se doblegue de ese modo. Durante la noche, en un momento de ira, Jean patea las botas del conde en señal de rebelión. Pero en la mañana, cuando el conde llama por el tubo acústico y pide sus botas y su café para dentro de media hora, el criado no duda en responder:

"¡De inmediato, señor conde!"[14]

De esta manera, con la llegada del conde se restablece el orden social imperante al principio de la obra. Julia y Jean, durante unas horas creyeron que era posible transgredir el orden impuesto. Sin embargo, en la mañana, pasada la euforia de la fiesta, se vuelven a imponer las normas sociales preexistentes. En una última instancia, la herencia trágica hace que tanto Julia como Jean actúen según las reglas de sus respectivas clases sociales. Para evitar la deshonra familiar, Julia se quita la vida, mientras que Jean vuelve a ser el servil y sumiso criado.

Número de palabras: 1.499

Como habrás observado, el ensayo carece de una reflexión, por este motivo te pedimos que la redactes.

Atención: Si no conoces esta obra, es posible realizar esta actividad con un título que te señale tu profesor.

[11] Strindberg, óp. cit., pág. 229.

[12] Strindberg, óp. cit., pág. 183.

[13] Strindberg, óp. cit., pág. 203.

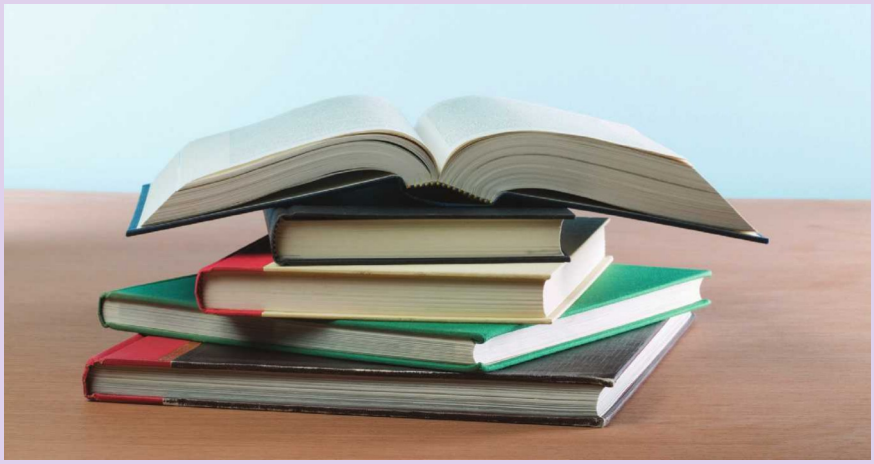
[14] Strindberg, óp. cit., pág. 230.



Conexión con Teoría del Conocimiento

El ensayo: un poco de historia

El ensayo es considerado un cuarto género literario que se caracteriza por indagar un tema de diversa índole. La propia naturaleza de su estructura invita a reflexionar, a investigar, a argumentar. El ensayo promueve la búsqueda del conocimiento; por este motivo, la propuesta es ahondar en su historia, en sus características, en su filosofía.



Lee el siguiente extracto acerca de la naturaleza del ensayo como género literario:

El género más misterioso del mundo

"No hay género más impreciso que el ensayo. La gente se ha puesto de acuerdo en que fue Montaigne[15] quien lo inventó y también en aquello que el ensayo no es, pero no en lo que es. Montaigne lo definió como una alternativa a la prosa científica y lo convirtió en género literario, pero nada quedó definitivamente establecido acerca de sus rasgos, estructuras o procedimientos.

Los escritores ingleses de los siglos XVIII y XIX definieron al ensayo como una pieza más bien corta sobre un tema, una situación, un personaje concreto, sobre los cuales se desarrolla libremente una serie de reflexiones. (…)

El ensayo no es un poema ni narración ni obra de teatro, pero dentro de su ámbito existen ciertas características con un común denominador que permiten acercarse a su esencia. Es un género fluctuante y ubicuo que puede tomar elementos de la propia imaginería o de la metáfora propia de la poesía. A este nivel, en la historia que no se limita a referir escuetamente los hechos, está el ensayo. (…)

Traduzco ahora el diccionario de Webster. "Ensayo: composición literaria de naturaleza analítica e interpretativa, que trata un asunto desde un enfoque más o menos limitado y personal y admite una considerable libertad de estilo y método. Si bien los ensayos son bastante breves, como para leerlos de un solo tirón, el vocablo también se aplica a obras sistemáticas que encaran sus respectivos asuntos en una serie de subdivisiones, (…).

[15] Montaigne fue un filósofo, escritor, humanista, moralista y político francés del Renacimiento. Fue el creador del género literario de la Edad Moderna: el ensayo.

Regreso a Montaigne, en busca de ayuda, y, en efecto, no es casual que el ensayo naciera con él y en el siglo XVI, en momentos en que se desmorona la concepción sistemática de la Edad Media y no ha nacido todavía la concepción sistemática de la Edad Moderna. En esa brecha surge el ensayo que se caracteriza por su carácter fragmentario, rapsódico, incompleto. Y muy personal si recordamos estas palabras de Montaigne: "Soy yo mismo a quien retrato e intento dar un conocimiento no de las cosas, sino de mí mismo."

Bryce Echenique, A. (1994). El género más misterioso del mundo. *La Nación*. Argentina.

- Lee atentamente el fragmento seleccionado y señala la evolución de la naturaleza del ensayo.
- ¿Qué lugar ocupa el ensayo dentro de los géneros literarios? Explica.
- ¿En qué medida el ensayo es un medio para transmitir conocimiento? ¿Por qué?
- ¿Por qué el ensayo surge en el siglo XVI?
- ¿Qué quiere expresar Montaigne cuando dice: "*Soy yo mismo a quien retrato e intento dar un conocimiento no de las cosas, sino de mí mismo*"?

UNIDAD 3: EVALUACIÓN INTERNA

Unidad 3.1: Presentación oral individual Nivel Medio (NM) y Nivel Superior (NS)

Objetivos

- Comprender los componentes de la parte 4 del programa de la materia basada en las opciones del colegio y de cada profesor
- Adquirir las habilidades de la lengua oral necesarias para afrontar los requisitos de la presentación oral individual
- Familiarizarse con ejemplos de temas y enfoques de presentaciones orales individuales
- Examinar y evaluar según los criterios de evaluación ejemplos de presentaciones orales individuales

A. Naturaleza del examen

La **presentación oral individual** se basa en una obra o en la comparación de obras estudiadas en la parte 4 del programa de estudios de tu colegio. Cuando hablamos de **obras** en esta parte verás que nos estamos refiriendo también a películas o a novelas gráficas, ya que esta es la parte más libre, en la cual cada profesor puede armar el programa sin la necesidad de elegir una obra de una lista de autores prescritos.

Tiempo de preparación: se prepara la presentación fuera del horario de clase.

Tiempo total de exposición: 10–15 minutos

Puntuación máxima de la tarea: 30 puntos

Porcentaje del total de la evaluación: 15%

Selección del tema

Después de analizar las obras de la parte 4, es muy importante que te tomes tu tiempo para elegir con cuidado un tema que refleje tus intereses personales. Esta es la parte creativa del programa; por lo tanto, te aconsejamos que te animes a explorar aspectos que no se han tocado en clase, porque eso ayudará mucho a que tu presentación despierte el interés de la audiencia formada por tus compañeros de curso y tu profesor.

Los temas pueden basarse en cualquier aspecto o aspectos de la obra u obras estudiadas, por ejemplo:

- El contexto cultural de la obra u obras y cuestiones relacionadas
- El enfoque temático
- La caracterización de los personajes
- Las técnicas y el estilo del autor
- La actitud del autor en relación con elementos concretos de las obras (por ejemplo, los personajes o el tema)
- La interpretación de elementos concretos desde diferentes perspectivas

Actividades sugeridas

Dado que puedes elegir el tema en función de tus intereses, tienes una gran cantidad de opciones. Es importante que te pongas de acuerdo con tus compañeros para no repetir obras ni temas; de este modo evitarás las molestas comparaciones y repeticiones. Recuerda que las presentaciones orales individuales se desarrollan frente a la clase. Por lo tanto, los enfoques novedosos ayudan a captar la atención de esa audiencia. Es uno de los momentos del programa en los que se puede cultivar la creatividad con mayor intensidad. La siguiente lista se aplica a todas las opciones estudiadas en la parte 4 del curso y ofrece ejemplos de una amplia variedad de actividades que son aceptables para la presentación oral individual. Esta lista no es ni exhaustiva ni obligatoria. Los ejemplos se presentan solamente a modo de sugerencia. Verás que, con tu profesor, podrás agregar muchas otras actividades que se ajusten al tema y a las obras elegidas.

Los que se sienten más seguros con el análisis literario formal pueden realizar:

- Un análisis de un aspecto concreto de la obra de un autor: análisis de personajes, espacio, tiempo, recursos de estilo, etc.
- El examen de una interpretación determinada de una obra
- La comparación del contexto de la obra de un determinado escritor con otro tipo de material, por ejemplo, información sobre el contexto social o histórico
- Un comentario sobre el uso de una determinada imagen, idea o símbolo en un texto o en la obra de un escritor
- Una comparación de dos fragmentos, dos personajes o dos obras
- Una comparación de un aspecto de un cuento o novela con su versión fílmica
- Un comentario sobre un fragmento de una obra estudiada en clase

Sin embargo, aquellos que sean más audaces pueden animarse a hacer una presentación más creativa:

- Un monólogo de un personaje en un momento importante de la obra
- Recuerdos de un personaje en un momento posterior de su vida
- La reacción de un autor a una interpretación determinada de elementos de su obra en un contexto dado (por ejemplo, la defensa de la obra contra una acusación de subversión ante un órgano encargado de la censura)

En el caso de que elijas una presentación de tipo creativo como los últimos tres ejemplos, es muy importante que prepares una buena introducción que justifique la elección del momento de la obra, del personaje, del tipo de tono, registro del personaje, etc. De esta manera tu profesor tendrá más elementos para evaluarte en el **criterio A** (Conocimiento y comprensión de la obra).

¿Qué deberás demostrar a través de tu presentación oral individual?

Al final de este capítulo tendrás los descriptores de los criterios de evaluación, que son tres:

a) Conocimiento y comprensión de la(s) obra(s)

b) Presentación

c) Lenguaje



Como vemos, en el criterio A, independientemente de cuál sea el tema y el tipo de la presentación que elijas, se espera que puedas demostrar conocimiento y comprensión de las obras y una apreciación minuciosa del aspecto tratado como en otras partes del programa.

En cuanto al criterio B, este se enfoca a evaluar tus habilidades para organizar tu presentación oral y atraer el interés de la audiencia. De ningún modo se espera que escribas un ensayo o comentario escrito y luego lo leas en frente de la clase.

El buen uso de estrategias orientadas a captar la atención del receptor, como la utilización eficaz de PowerPoint® o Prezi®, te ayudará a estructurar tu presentación y a que tu audiencia pueda seguir las ideas con mayor claridad.

Por último, con el criterio C se evalúa el uso de la lengua y el registro oral en situaciones académicas. Aquí es muy importante que prepares bien el texto de tu presentación y que luego lo practiques para evitar torpezas, muletillas o digresiones.

¿Qué tipo de textos se estudian en la parte 4 del programa de Español A: Literatura?

Como anteriormente te dijimos en este capítulo, esta parte del programa es la más libre. Los profesores en general aprovechan este espacio con algunos de los siguientes propósitos:

- Completar el programa con obras de algún período o género en especial, de manera que el curso quede equilibrado
- Cumplir con textos obligatorios del programa de estudios de algunas regiones
- Integrar obras de particular interés por parte del profesor o de los alumnos
- Incorporar textos de géneros menos familiares o canónicos, como la novela gráfica, e incorporar el estudio de películas que son adaptaciones de textos literarios para acercarte a los nuevos lenguajes audiovisuales, tan importantes en el siglo XXI

Además, se ofrecen tres opciones que exploraremos a continuación, que reflejan las posibilidades de que disponen los docentes para armar la parte 4 del programa de esta asignatura:

Opción 1: Obra de prosa, no perteneciente al género de ficción, sobre la que los alumnos realizarán distintos tipos de tareas escritas

Opción 2: Nuevos géneros

Opción 3: Literatura y cine

Opción 1: Obra de prosa, no perteneciente al género de ficción, sobre la que los alumnos realizarán distintos tipos de tareas escritas

A través de esta opción podrás familiarizarte con textos en prosa no ficcionales. La mayoría de estos textos fueron escritos por consagrados novelistas, ensayistas o cuentistas. Son textos muy creativos, subjetivos e

Las ideas presentadas en las opciones también pueden combinarse de otras formas. Por ejemplo, la realización de una presentación oral donde se critica la escritura creativa del alumno (prosa no perteneciente al género de ficción en la opción 1) también puede resultar adecuada para el estudio de otros géneros literarios como obras de teatro, narrativa o poesía.

A continuación aclararemos las posibilidades que ofrecen cada una de las tres opciones y brindaremos algunas propuestas que no pretenden ser modelos sino ejemplos posibles de abordajes de las opciones.

Destacamos lo expresado en la página 20 de la guía de Lengua A: Literatura del IB sobre esta opción:

Además de los objetivos comunes para la parte 4, en esta opción podrás desarrollar la capacidad de:

- Comprender las convenciones de la prosa no perteneciente al género de ficción a través de la escritura
- Lograr una comprensión detallada de las decisiones eficaces que toman los autores en estas formas
- Utilizar una crítica de tu propio trabajo como base para la presentación oral

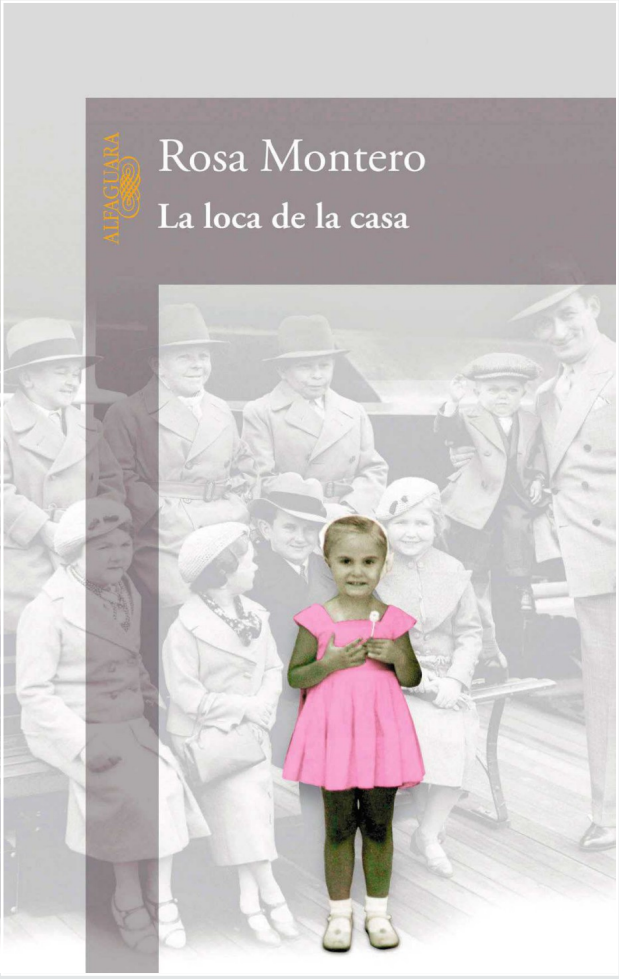
De *Guía de Lengua A: Literatura*
© Organización del Bachillerato Internacional, 2011

híbridos; entre ellos podrás encontrar literatura de viajes, autobiografías, cartas, ensayos, discursos o novelas de no ficción.

El inicio de las novelas de no ficción o relatos testimoniales suele relacionarse con autores estadounidenses como Truman Capote o Tom Wolfe. Sin embargo, Rodolfo Walsh, autor argentino, había publicado *Operación Masacre* (1957) ocho años antes de que Capote publicara *A sangre fría* (1965). Otros escritores latinoamericanos incursionaron con maestría en este género, tal es el caso de Elena Poniatowska en México con *La noche de Tlatelolco* o el propio Gabriel García Márquez en Colombia con novelas como *Relato de un náufrago* o *Noticia de un secuestro*. En los textos de estos autores se aprecia el cruce discursivo entre la historia y la ficción, ya que se pretende reconstruir los hechos a través de la exhaustiva investigación y documentación, pero a la vez se observa el empleo de estrategias narrativas y procedimientos compositivos propios de la escritura de ficción.

La inclusión de esta opción en el programa tiene dos objetivos, no sólo estudiar la forma y contenido de estos textos sino también adquirir las habilidades necesarias para una escritura personal mediante las técnicas aprendidas a través de las lecturas estudiadas.

Actividad: ¿Mentira la verdad?



A) Lee el fragmento de la siguiente entrevista a Rosa Montero acerca de la publicación de *La loca de la casa:*

—Si *La loca de la casa* está lleno de mentiras, ¿cómo hace el lector para descubrir dónde termina la ficción y dónde empieza lo real?

—Todas las mentiras tienen claves para demostrar que son mentiras. Pero ése es un divertimento que yo misma me he hecho. Por eso no le recomiendo a los lectores que se dediquen a buscar esas claves, porque lo que dice el libro es que la vida imaginaria es tan real como la vida real. Y desentrañar lo que es real o no lo es, da igual.

—Frente a esta mezcla de géneros, ¿cómo le gustaría que fuese leído el libro, como un ensayo confesional, como una novela?

—Como una confesión desde luego no, porque no hay confesiones. Mucho de lo que cuento en primera persona como si se tratara de una autobiografía es **pura mentira**. Ahora, que esas mentiras puedan tener una cantidad de verdad dentro, es otra cosa. Creo más bien que este libro es como un acto de prestidigitación. A mí me encantan los magos, esa capacidad que tienen de crear un momento de belleza a través de una mentira obvia, porque todos nos dejamos ser



engañados para creer que esa cosa imposible que están haciendo podría ser real. Y yo quisiera que con mi libro pasara algo así, que capturara de alguna manera la **magia de la vida**.

Martínez, E. (7 de septiembre de 2003). Rosa Montero: "Todo lo que cuento de mí es pura mentira". *Clarín*. Buenos Aires. Recuperado el 24 de septiembre de 2015 en http://edant.clarin.com/diario/2003/09/07/s-04301.htm

Ahora responde las preguntas que están a continuación:

1. Para la autora, ¿cuál es límite entre la ficción y la realidad en esta obra? Elige una frase textual para fundamentar tu respuesta.
2. ¿Con qué compara Rosa Montero su oficio en la segunda respuesta? ¿Por qué en estos dos casos la mentira está justificada y agradecida?
3. ¿Hasta qué punto las palabras de Montero explican la noción de literatura de no ficción? ¿En qué contradicciones se sustenta la ambigüedad de este género y cómo lo explica la autora?

A continuación te proponemos un acercamiento a dos fragmentos de obras de no ficción de tipo autobiográfico: *La loca de la casa* (2003), de la escritora española Rosa Montero, y *Vivir para contarla* (2002), de Gabriel García Márquez.

Texto A

A mí también se me iluminó el cerebro en una ocasión con una frase turbia y turbulenta que engendró una novela entera. Estaba viviendo a la sazón en Estados Unidos, en las afueras de Boston, y mi hermana había venido a visitarme. Un amigo nos había invitado a cenar en su casa en la parte antigua de la ciudad. Era un domingo de marzo y la primavera se abría gloriosamente paso entre los jirones del invierno. Fuimos por la mañana en el tren al centro, y comimos sándwiches de queso y nueces en un café, y paseamos por los jardines del Common, y discutimos, como siempre solemos discutir Martina y yo, y les estuvimos echando miguitas de pan a las ardillas hasta que una de ellas dio un golpe de mano y nos arrebató el mendrugo entero con una incursión audaz y temeraria. Fue un domingo hermoso. Por la tarde, Martina decidió que fuéramos andando hasta la casa de mi amigo. Nunca habíamos estado allí y el lugar se encontraba en la otra punta de la ciudad, pero, según el mapa (y Martina se jacta de saber leer mapas), el itinerario era más o menos recto, sin posible pérdida. No puedo decir que la idea de ir a pie hasta allá me hiciera feliz, pero tampoco puedo decir que me opusiera de una manera frontal. Siempre me sucede lo mismo con Martina, hay algo incierto e indefinido entre nosotras, una relación que carece de sentimientos concretos, de palabras precisas. Nos pusimos en camino, pues, mientras el sol caía y la ciudad opulenta empezaba a encenderse a nuestro alrededor como una fiesta. Nos pusimos en camino siempre siguiendo el mapa y el dedo con el que Martina iba marcando el mapa.

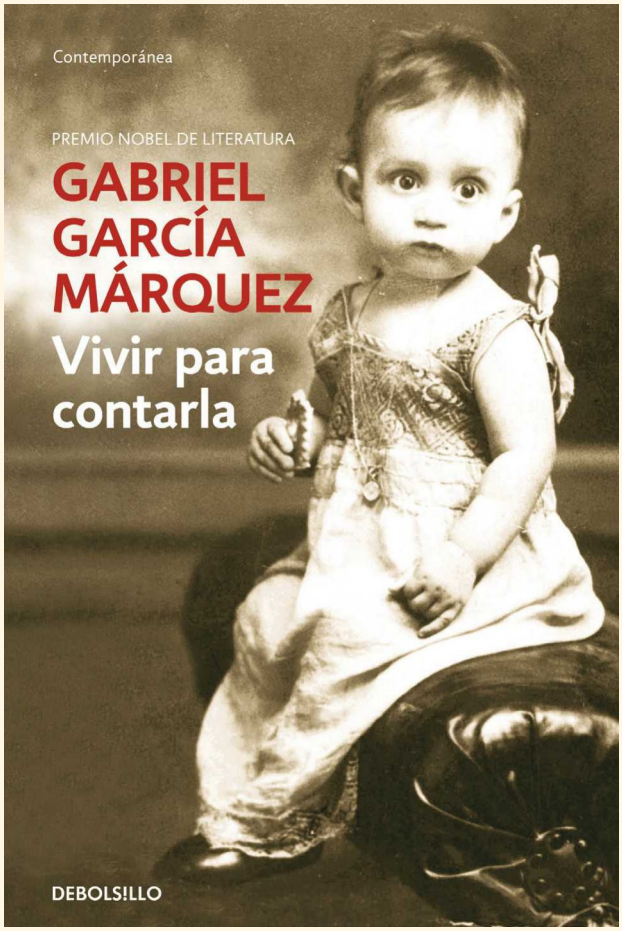
Poco a poco, de la manera más insidiosamente gradual, nuestro viaje se pudrió. Cayó el sol, llevándose consigo su pantomima primaveral y entregando el campo de batalla al duro invierno. Hacía frío, cada vez más frío, incluso se puso a lloviznar un aguanieve mezquino que pinchaba en la cara con mordedura de aguja. Al mismo tiempo, y en una evolución tan soterrada y perniciosa como el desarrollo de un tumor, el entorno empezó a descomponerse. Las calles hermosas y ricas del centro de Boston, inundadas por las cataratas de luz de los escaparates, dieron paso a calles más discretas, bonitas, residenciales; y éstas a avenidas de tránsito rápido con almacenes cerrados a los lados; y las avenidas a otras vías más estrechas y más oscuras, ya sin gente, sin tiendas, sin farolas; y luego empezaron a aparecer gasolineras viejas y abandonadas, con roñosos anuncios de lata que el viento hacía girar chillonamente sobre sus ejes; solares polvorientos, carcasas de coches destripados, edificios vacíos con las ventanas cegadas por medio de tablones,

aceras rotas y cubos de basura quemados en mitad de la calzada, de una calzada negra y reluciente de lluvia por la que no transitaba ningún coche. Ni siquiera podíamos coger un taxi, porque por aquel corazón de la miseria urbana no circulaba nadie. Nos habíamos metido en el infierno sin darnos cuenta, y por las borrosas esquinas de esa ciudad prohibida se escurrían sombras imprecisas, figuras humanas que sólo podían pertenecer al enemigo, de manera que aterraba mucho más atisbar a algún individuo a lo lejos que atravesar a solas esas calles dolientes.

Yo corría y corría, esto es, caminaba a toda la velocidad que mis pantorrillas y mi pánico me permitían, odiando a Martina, insultando a Martina, llevando a mi hermana detrás, varios pasos rezagada, como la cola de un cometa. Porque ella, que siempre se jacta de ser valiente, quería demostrar a las calles siniestras, a las esquinas sombrías, a las ventanas rotas, que no estaba dispuesta a apresurar la marcha por un mero temblor de miedo en el estómago. Y en el transcurso de la hora interminable que nos llevó cruzar la ciudad apestada hasta alcanzar de nuevo los barrios burgueses y el piso de mi amigo (no nos sucedió nada malo, más allá de mojarnos), se me encendió en algún instante dentro de la cabeza una frase candente que parecía haber sido escrita por un rayo, como las leyes que los dioses antiguos grababan con un dedo de fuego sobre las rocas. Esa frase decía: «Hay un momento en que todo viaje se convierte en una pesadilla»; y esas palabras echaron el ancla en mi voluntad y mi memoria y empezaron a obsesionarme, como el estribillo de una canción pegadiza del que uno no se puede desprender por más que quiera. Hasta el punto de que tuve que escribir toda una novela en torno a esa frase para librarme de ella. Así fue como nació *Bella y oscura*.

Montero, Rosa (2006). *La loca de la casa*. Madrid: Punto de lectura, p. 24–27.

Texto B



"Mataron a Cayetano". Para nosotros sólo podía ser uno: Cayetano Gentile, nuestro amigo de Sucre, médico inminente, animador de bailes y enamorado de oficio. La versión inmediata fue que lo habían matado a cuchillo dos hermanos de la maestrita de la escuela de Chaparral que le vimos llevar en su caballo. En el curso del día, de telegrama en telegrama, tuve la historia completa.

Todavía no eran tiempos de teléfonos fáciles, y las llamadas personales de larga distancia se tramitaban con telegramas previos. Mi reacción inmediata fue de reportero. Decidí viajar a Sucre para escribirlo, pero en el periódico lo interpretaron como un impulso sentimental. Y hoy lo entiendo, porque ya desde entonces los colombianos nos matábamos los unos a los otros por cualquier motivo, y a veces lo inventábamos para matarnos, pero los crímenes pasionales estaban reservados para lujos de ricos en las ciudades. Me pareció que el tema era eterno y empecé a tomar datos de testigos, hasta que mi madre descubrió mis intenciones sigilosas y me rogó que no escribiera el reportaje. Al menos mientras estuviera viva la madre de Cayetano, doña Julieta Chimento, que para colmo de razones era su comadre de sacramento, por ser madrina de bautismo de Hernando, mi hermano número ocho. Su razón —imprescindible en un buen reportaje— era de



mucho peso. Dos hermanos de la maestra habían perseguido a Cayetano cuando trató de refugiarse en su casa, pero doña Julieta se había precipitado a cerrar la puerta de la calle, porque creyó que el hijo ya estaba en su dormitorio. Así que el que no pudo entrar fue él, y lo asesinaron a cuchillo contra la puerta cerrada.

Mi reacción inmediata fue sentarme a escribir el reportaje del crimen pero encontré toda clase de trabas. Lo que me interesaba ya no era el crimen mismo sino el tema literario de la responsabilidad colectiva. Pero ningún argumento convenció a mi madre y me pareció una falta de respeto escribir sin su permiso. Sin embargo, desde aquel día no pasó uno en que no me acosaran los deseos de escribirlo. Empezaba a resignarme muchos años después, mientras esperaba la salida de un avión en el aeropuerto de Argel. La puerta de la sala de primera clase se abrió de repente y entró un príncipe árabe con la túnica inmaculada de su alcurnia y en el puño una hembra espléndida de halcón peregrino, que en vez del capirote de cuero de la cetrería clásica llevaba uno de oro con incrustaciones de diamante. Por supuesto, me acordé de Cayetano Gentile, que había aprendido de su padre las bellas artes de la altanería, al principio con gavilanes criollos y luego con ejemplares magníficos trasplantados de la Arabia Feliz. En el momento de su muerte tenía en la hacienda una halconera profesional, con dos primas y un torzuelo amaestrado para la caza de perdices y un neblí escocés adiestrado para la defensa personal. Yo conocía entonces la entrevista histórica que George Plimpton le hizo a Ernest Hemingway en *The Paris Review* sobre el proceso de convertir un personaje de la vida real en un personaje de novela. Hemingway le contestó: "Si yo explicara cómo se hace eso, algunas veces sería un manual para los abogados especialistas en casos de difamación". Sin embargo, desde aquella mañana providencial en Argel, mi situación era la contraria: no me sentía con ánimos para seguir viviendo en paz si no escribía la historia de la muerte de Cayetano.

Mi madre siguió firme en su determinación de impedirlo contra todo argumento, hasta treinta años después del drama, cuando ella misma me llamó a Barcelona para darme la mala noticia de que Julieta Chimento, la madre de Cayetano, había muerto sin reponerse todavía de la falta del hijo. Pero esa vez, con su moral a toda prueba, mi madre no encontró razones para impedir el reportaje.

—Solo una cosa te suplico como madre —me dijo—. Trátalo como si Cayetano fuera hijo mío.

El relato, con el título de *Crónica de una muerte anunciada* se publicó dos años después.

Mi madre no lo leyó por un motivo que conservo como otra joya suya en mi museo personal: "Una cosa que salió tan mal en la vida no puede salir bien en un libro".

García Márquez, Gabriel (2002). *Vivir para contarla*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

Actividad: El arte y la vida

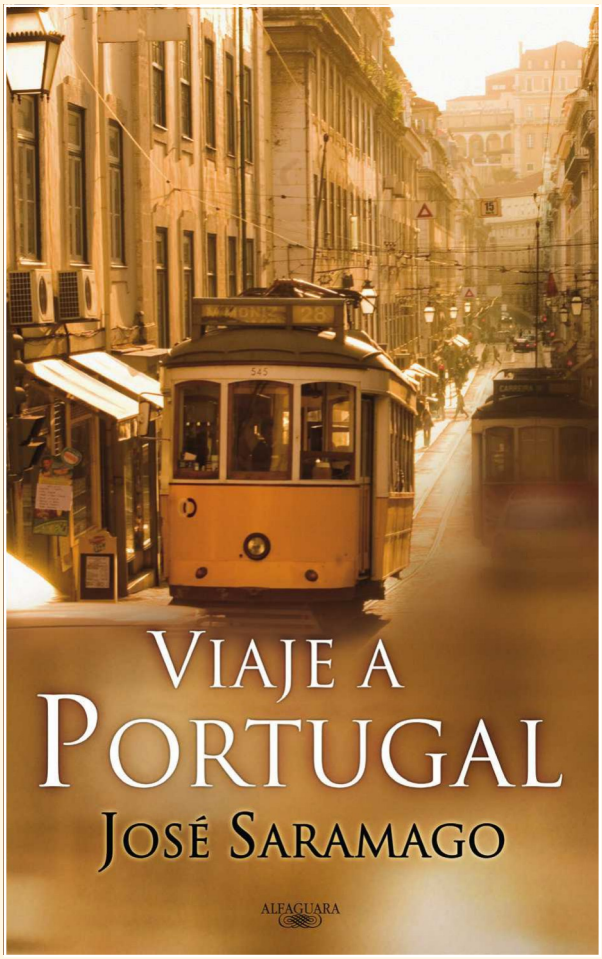
1. Lee los dos textos con detenimiento y justifica por qué ambos pertenecen al género de las memorias o autobiografía, es decir son textos de no ficción.
2. Resume en una oración breve cuál es el tema principal de ambos fragmentos.
3. ¿Cuál es la persona gramatical que se utiliza? ¿Es correcto en este tipo de textos llamar autor al narrador? ¿Por qué?
4. ¿Qué importancia tienen las relaciones familiares para los autores del texto A y del texto B?
   - Busca cómo aparecen descritas estas personas en ambos textos.
   - Analiza la valoración que los autores hacen de ellas en sus memorias. Justifica con citas textuales.
   - Reflexiona acerca de la importancia que estas personas han tenido en la génesis de importantes novelas de los autores. ¿Cuáles son esas dos novelas?
5. Subraya en los dos textos expresiones propias de la narración de anécdotas.
6. Subraya y analiza el uso de la comparación como recurso de estilo en el **texto A**.

7. Revisa la inclusión de otras voces en el **texto B** y cómo se utiliza el discurso directo en el fragmento.
8. Analiza en los dos textos la idea de la escritura como catarsis o como obsesión. Busca y transcribe las frases que expresan esta idea.
9. Elige uno de los siguientes disparadores y escribe un texto personal basado en lo trabajado en estas lecturas:

- Narración de una anécdota personal que haya tenido un valor simbólico en tu vida siguiendo el ejemplo del texto A.
- Ensayo personal en el que analices el tratamiento novelesco de los recuerdos del autor, salidos a la luz en sus memorias, veinte años después de la publicación de *Crónica de una muerte anunciada*.

Actividad: El relato de viajes

Lee con atención el siguiente fragmento de *Viaje a Portugal*, del escritor portugués José Saramago, que pertenece al género de no ficción relacionado con la literatura de viajes.



Este *Viaje a Portugal* es una historia. Historia de un viajero en el interior del viaje que hizo, historia de un viaje que en sí transportó a un viajero, historia de viajero y viaje reunidos en una intencionada fusión de aquel que ve y de aquello que es visto, encuentro no siempre pacífico de subjetividades y objetividades. En consecuencia: choque y adecuación, reconocimiento y descubierta, confirmación y sorpresa. El viajero viajó por su país. Esto significa que viajó por dentro de sí mismo, por la cultura que lo formó y está formando, significa que fue, durante muchas semanas, un espejo que refleja imágenes exteriores, una vidriera transparente que luces y sombras atravesaron, una placa sensible que registró, en tránsito y proceso, las impresiones, las voces, el murmullo infinito de un pueblo.

He ahí lo que este libro quiso ser. He ahí lo que el autor supone haber conseguido un poco. Tome el lector las páginas siguientes como reto y como invitación. Viaje según su proyecto propio, dé mínimos oídos a la facilidad de los itinerarios cómodos y de rastro pisado, acepte equivocarse en la carretera y volver atrás, o, al contrario, persevere hasta inventar salidas desacostumbradas al mundo. No tendrá mejor viaje. Y, si se lo pide la sensibilidad, registre a su vez lo que vio y sintió, lo que dijo u oyó decir. En fin, tome este libro como ejemplo, nunca como modelo. La felicidad, sépalo el lector, tiene muchos rostros. Viajar es, probablemente, uno de ellos. Entregue sus flores a quien sepa cuidar de ellas, y empiece. O reempiece. Ningún viaje es definitivo.

Saramago, José (1999). *Viaje a Portugal*. Madrid: Alfaguara, p. 9–10.



1. El fragmento leído pertenece a la presentación del libro de viajes de José Saramago. ¿A quién va dirigido? Señala en el texto la presencia del destinatario y el uso de los verbos en imperativo.
2. ¿Cómo elige llamarse a sí mismo el autor? Justifica la elección del uso de la tercera persona.
3. ¿Qué es un viaje para Saramago? Analiza el juego de antítesis de las líneas 7 a 10 del fragmento.
4. ¿Qué tipo de viaje realizó el autor? ¿Por qué viajar por el propio país es una manera de viajar dentro de uno mismo?
5. Los relatos de viajes tienen el objetivo de contagiar la pasión por los viajes y las aventuras a los lectores y, por lo tanto, muchas veces contienen recomendaciones. ¿Cuáles son las recomendaciones del autor al lector? ¿Estás de acuerdo con ellas?

Ejemplo de presentación oral individual basada en una obra de la opción 1



Proponemos un ejemplo de tarea escrita basada en la lectura del libro de viajes de José Saramago.

Antes de leer su tarea escrita, la alumna hizo un análisis del prólogo del libro de Saramago, *Viaje a Portugal*, basándose en las preguntas de la actividad precedente.

La lectura oral de la tarea frente a la clase fue acompañada por una proyección de diapositivas con fotos tomadas por la alumna y pinturas de Claude Monet.

Viaje a Giverny: Los jardines eternos de Monet

Soy la hija de un pintor. Crecí entre pinceles, pomos de óleos y el olor dulzón y tóxico del aguarrás. Los libros de arte, pesados y enormes, fueron los libros sin letras de mi infancia. Por este motivo, el viaje a la casa de Monet en Giverny, Francia, fue uno de los momentos inolvidables de mi vida.

Giverny, el pequeño pueblo de la Normandía, se encuentra a sólo 75 km de París. Allí me habían llevado mis padres como regalo de mis 15 años; sin embargo ese viaje empezó mucho antes: la primera vez que quedé extasiada ante una pintura de Claude Monet en alguno de los librotes del taller de mi padre.

El pueblo es muy pequeño y hoy es conocido simplemente porque allí se encuentra la residencia del gran pintor impresionista, que vivió hasta los 84 y no salió en sus últimos diez años de Giverny. Es fácil entender por qué. No importa cuánto tiempo uno decida quedarse en la casa museo y sus jardines. Todo parecerá poco. Porque si hay un lugar humano que pueda parecerse al paraíso, para mí es ese lugar: agua, flores, arte y la calidez de un hogar.

El lugar se compone de tres secciones bien definidas: el jardín de agua, el jardín normando y la casa.



El estanque de los nenúfares. 1899. Óleo sobre lienzo. 89 × 93 cm. Museo Pushkin de Bellas Artes de Moscú (Rusia).

El jardín de agua o el mundo de los reflejos

Los estanques con las ninfeas en flor, los lánguidos sauces, las exuberantes glicinas, los simpáticos puentes japoneses, los juncos y las barcas olvidadas son los motivos de la mayoría de las pinturas de Monet.

Pero más lo son los reflejos, el agua que refleja un mundo al revés. Intentar captar con la cámara esas imágenes inasibles es para el viajero moderno fuente de insatisfacción como lo ha sido para el gran maestro tratar de captar la esencia de lo efímero: la luz.

Por más que uno recorra varias veces el perímetro del estanque, sabe que sólo está viendo un mínimo rostro de la belleza que cambia con el movimiento del sol y de las estaciones.

Esa mañana, casi a mediodía, el estanque era un espejo verde y el sol quemaba los colores en una imagen perfecta del verano.

Mientras caminamos, nuestros ojos acarician imágenes conocidas, vistas muchas veces en los libros de arte, y nuestro conocimiento previo se desconcierta un poco porque la única diferencia es la presencia humana. Los visitantes, que como peregrinos recorren los senderos, cruzan los puentes, buscan la foto, ésa, la perfecta, la imposible...

El jardín normando

El vasto jardín parece silvestre, casi descuidado. La mano entrenada de los jardineros, imperceptiblemente, crea la impresión de que las flores aparecen porque sí, cuando en realidad cada año replantan y cuidan con esmero los cientos de especies diferentes de este jardín mágico, pintado con miles de gamas de verdes y leves pinceladas amarillas, rojas, anaranjadas, lilas, blancas...

Un angosto sendero de grava conduce a la casa de las ventanas verdes, siempre abiertas al jardín soñado. El aroma dulzón de tantas flores que se abren al sol nos marea un poco y agradecemos la buena idea de haber traído sombrero porque el sol abrasa y nos hace entrecerrar los ojos.

La casa del pintor

Por el bello sendero se llega a la casa rosada de dos pisos que permanece como en la época en que vivía allí el pintor junto a su numerosa familia.

Cada ambiente está decorado de un color distinto. Por ejemplo, el encantador comedor con muebles campesinos está pensado en amarillo y decorado con platos cerámicos y grabados japoneses. O la cocina, toda en tonos de azul, con los cerámicos decorados hasta el techo, el fogón a leña y las ollas de cobre.

Los dormitorios, que están en la planta alta, están decorados con algunos grabados y en el *living* se exhiben reproducciones de algunos de los cuadros famosos de Monet y de pinturas de sus amigos impresionistas.

Todo es simple y bello. Todo está pensado a escala humana, como un verdadero hogar.

El enorme y luminoso taller donde ahora funciona la tienda con hermosos recuerdos, láminas y tarjetas, fue el lugar donde Monet pintó su serie de Las Ninfeas que puede verse en La Orangerie, un precioso museo dentro del Jardín de las Tullerías, que recomiendo visitar antes o después de ir a Giverny.

A Giverny se puede ir desde París en tren desde la estación St. Lazare, en auto o tomando alguna excursión. De cualquier modo la visita a esta casa y a este jardín es maravillosa y siempre resultará demasiado breve. Porque en el fondo creo que todos quisiéramos quedarnos, después de que el museo cierra sus puertas y los visitantes se han marchado con sus bolsitas de *souvenirs*. No sé a ustedes, a mis padres y a mí nos hubiera encantado quedarnos solos y sentarnos en las reposeras a ver qué pasa con los colores del jardín cuando llega el atardecer, se van dibujando las sombras y crece el silencio sólo interrumpido por los grillos. Seguramente la noche apagará cada color de cada flor y cada reflejo del agua. ¡Qué lindo sería poder permanecer en la casa de Monet cuando sólo queda el perfume en el aire, el sonido de las ranas en los estanques y las luciérnagas en la oscuridad!

Opción 2: Nuevos géneros

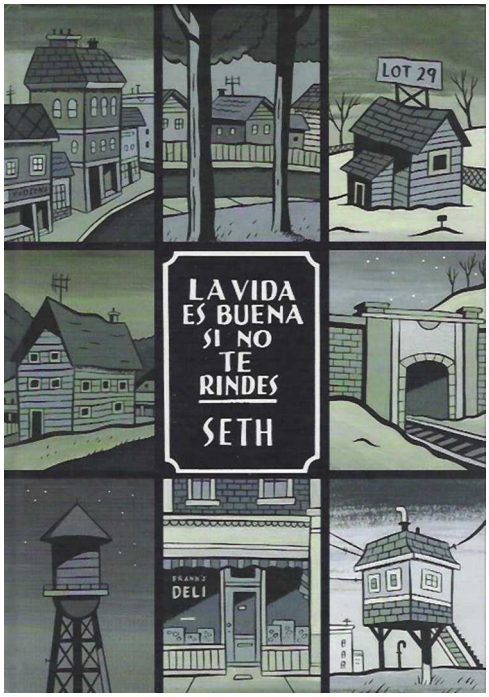
Algunos colegios están incorporando **novelas gráficas,** un género que, sin duda, es heredero de la historieta pero que en las últimas décadas, en parte por decisión de la industria editorial, comienza a diferenciarse de los cómics, por su contenido y estética, pero sobre todo por la noción de autor.

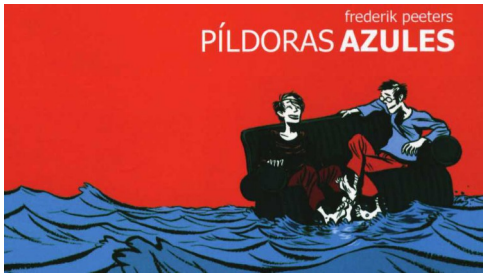
La novela gráfica vive un primer *boom* en la década de los ochenta, cuando algunas editoriales comienzan a usar este término comercialmente. *Maus* de Art Spiegelman, publicada en 1980, es considerada la iniciadora de esta tendencia, junto con *Batman: The Dark Knight Returns* de Frank Miller y *Watchmen* de Alan Moore y Dave Gibbons, ambas publicadas en 1986.

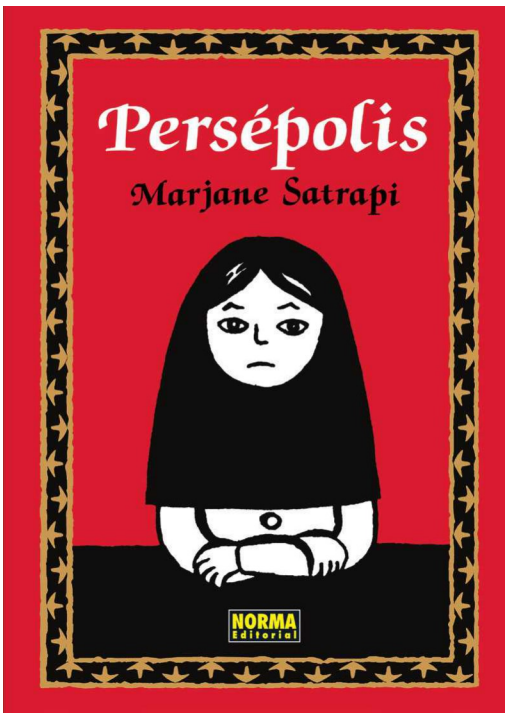
El segundo *boom* editorial se dio en la última década del siglo pasado y comienzos del siglo XXI, con obras estadounidenses o canadienses como *Jimmy Corrigan, el chico más listo del mundo* de Chris Ware; *Wilson* de Daniel Clowes; *La vida es buena si no te rindes* de Seth; o *Habibi* de Craig Thompson.

En Europa se han destacado por su éxito masivo obras como *La ascensión del Gran Mal* de David Beauchard; *Píldoras azules* de Frederik Peeters; y, por supuesto, la famosa *Persépolis* de Marjane Satrapi.

El formato de libro, el juego con los tiempos narrativos, la construcción de la atmósfera y el desarrollo de los personajes acercan la novela gráfica a la literatura. También sus temas autobiográficos o existencialistas se pueden relacionar con cierta literatura contemporánea. Por ejemplo, *Píldoras azules* (2001), del autor suizo Frederik Peeters, narra en texto e imagen una







historia de amor en tiempos del VIH; o *Persépolis*, la historia autobiográfica de la escritora e ilustradora franco-iraní Marjane Satrapi, publicada en Francia, que consta de cuatro tomos publicados entre el año 2000 y 2003, y narra la historia de cómo creció en un régimen fundamentalista islámico que la acabaría llevando a abandonar su país.

Importante: Cuando analices este tipo de textos no olvides referirte a los elementos típicos de la historieta; por ejemplo, el estilo de la imagen, los textos, el formato de los cuadros o viñetas, los globos de diálogo con sus distintos formatos, el punto de vista, los planos, o las onomatopeyas.



Actividad: Un género mixto

A) Lee el siguiente fragmento de un ensayo crítico sobre la novela gráfica *Ciudad de cristal* de Paul Auster, que reflexiona sobre la novela gráfica como género mixto:



Como **género mixto** que emplea **lo visual** y **lo verbal**, los cómics contienen imágenes que se presentan habitualmente en **varios paneles por página**, con **texto en forma de títulos, subtítulos, globos**, etc. Los textos pueden constituir **diálogos** o ser la **transcripción de efectos de sonido** (por ejemplo, cuando un teléfono hace "ring ring ring" o "clic" al colgar). [...]

La presentación simultánea de dos formatos de información permite preguntas interesantes acerca de cómo se relaciona lo visual junto a lo verbal, y sobre el peso de cada uno en la lectura. Por ejemplo, el texto puede contribuir a reforzar, precisar o modificar los significados transmitidos por las imágenes, o puede repetir significados que no ofrecen una contribución adicional directa sino que presentan apoyo a la imagen, que concretizaría el significado verbal.

También está la **tipografía**, que puede ayudar al efecto visual de conjunto y su significado. Los **colores**, las **formas**, el **tamaño de las imágenes**, su **presentación en la página**, todo ello puede contribuir a concretar la significación

> o, por el contrario, a fomentar la asociación libre mediante la creación de confusión y ambigüedad, lo que motivaría a la búsqueda de soluciones semióticas en la interpretación [...]
>
> López-Varela Azcárate, Asunción (2013). *La novela gráfica "Ciudad de cristal" de P. Auster, P. Karasik y D. Mazzucchelli*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-novela-grafica-ciudad-de-cristal-de-p-auster-p-karasik-y-d-mazzucchelli/

B) Ahora responde las preguntas que están a continuación:

1. ¿Cuáles de los elementos resaltados en negrita corresponden al lenguaje verbal y cuáles al lenguaje visual? ¿Hay elementos que corresponden a ambos lenguajes?
2. ¿Qué relaciones se establecen entre los dos formatos según la autora?
3. ¿Consideras que es más complejo decodificar una novela gráfica que una novela tradicional? Justifica tu opinión.

C) Basándote en el texto del punto A, elabora un análisis para presentar oralmente en el que compares y contrastes los recursos propios de la novela y de la novela gráfica en el inicio de *Cometas en el cielo* de Khaled Hosseini. Al final de los dos fragmentos encontrarás preguntas de orientación.

Cometas en el cielo (Novela)



Diciembre de 2001

Me convertí en lo que soy a los doce años. Era un frío y encapotado día de invierno de 1975. Recuerdo el momento exacto: estaba agazapado detrás de una pared de adobe desmoronada, observando a hurtadillas el callejón próximo al riachuelo helado. De eso hace muchos años, pero con el tiempo he descubierto que lo que dicen del pasado, que es posible enterrarlo, no es cierto. Porque el pasado se abre paso a zarpazos. Ahora que lo recuerdo, me doy cuenta de que llevo los últimos veintiséis años observando a hurtadillas ese callejón desierto.

Mi amigo Rahim Kan me llamó desde Pakistán un día del verano pasado para pedirme que fuera a verlo. De pie en la cocina, con el auricular pegado al oído, yo sabía que no era sólo Rahim Kan quien estaba al otro lado de la línea. Era mi pasado de pecados no expiados.

Hosseini, Khaled (2006). *Cometas en el cielo*. Barcelona: Ediciones Salamandra, p. 9.

Cometas en el cielo (Novela gráfica)



Hosseini, Khaled; Celoni, Fabio; Andolfo, Mirka (2011). *Cometas en el cielo*. (Novela gráfica). Barcelona: Ediciones Salamandra, p. 1.

Preguntas de orientación

1. ¿Qué importancia se le da a la llamada de Rahim en la novela? Transcribe la cita textual y analiza los recursos literarios utilizados para lograr ese efecto.
2. ¿En cuántos cuadros o viñetas está diagramada la primera página de la novela gráfica? ¿Qué información se agrega que no aparece en las primeras líneas de la novela? ¿Cómo aparece esa información, mediante el lenguaje verbal o el icónico?
3. Presta especial atención al uso de la onomatopeya "ring". Te recordamos que las onomatopeyas en las historietas son palabras o expresiones que representan sonidos reales. Son muy características en este formato porque aparecen fuera de los globos, sobre los personajes, animales u objetos que emiten ese sonido. La caligrafía, la forma, el tamaño y el color denotan la intensidad del ruido. ¿Cuál es el tratamiento de esta onomatopeya en la primera página y qué simboliza?
4. ¿Cómo se presentan los personajes en ambas versiones? Presta atención a las sombras y al uso del primerísimo primer plano en la historieta.
5. ¿En qué cuadro de la novela gráfica se concentra toda la emoción que despierta en el protagonista la llamada?
6. ¿Cuál de las dos opciones presentadas en el siguiente fragmento del texto del punto A de esta actividad se relaciona más con la página 1 de la novela gráfica *Cometas en el cielo*?: "Los colores, las formas, el tamaño de las imágenes, su presentación en la página, todo ello puede contribuir a concretar la significación o, por el contrario, a fomentar la asociación libre mediante la creación de confusión y ambigüedad". Justifica tu respuesta con ejemplos.

Como estás viendo en esta unidad, dentro del género de novela gráfica, en las últimas dos décadas se están editando cada vez más publicaciones basadas en famosas novelas. Tal es el caso de la novela futurista *Fahrenheit 451*, escrita en 1953 por el escritor estadounidense Ray Bradbury, que más de medio siglo después fue convertida en una novela gráfica por el artista Tim Hamilton, en colaboración con el propio Bradbury.

La comparación de la novela original con la versión gráfica puede ser el punto de partida de presentaciones orales muy ricas y originales.

Actividad: El rejuvenecimiento de un libro

Lee el siguiente fragmento extraído del prólogo a la novela gráfica *Fahrenheit 451* de Tim Hamilton, escrito por Ray Bradbury:

Sería el año 1950 aquel día en que un amigo y yo salimos a cenar. Algo más tarde, esa misma noche, íbamos andando por la avenida Wilshire cuando a nuestra altura se detuvo un coche patrulla del que se bajó un agente para preguntarnos qué estábamos haciendo.

—Poner un pie delante del otro —le contesté no muy solícito.

El policía siguió interrogándonos, nos preguntó por qué íbamos de peatones, como si el hecho de dar un paseo nocturno nos acercase peligrosamente al límite de la ley. Airado, volví a casa y me puse a escribir un relato titulado "El peatón".

Varias semanas después saqué de paseo literario a mi peatón y se encontró con una chica llamada Clarisse McClellan. Siete días más tarde había acabado el primer borrador de *El bombero*, la novela corta que no tardaría en convertirse en *Fahrenheit 451*.

Pasados los años, al mirar hacia atrás, pensaba que "El peatón" era el verdadero germen de *Fahrenheit 451*; mi memoria, sin embargo, fallaba. Ahora me doy cuenta de que en mi subconsciente había otros mecanismos activados.

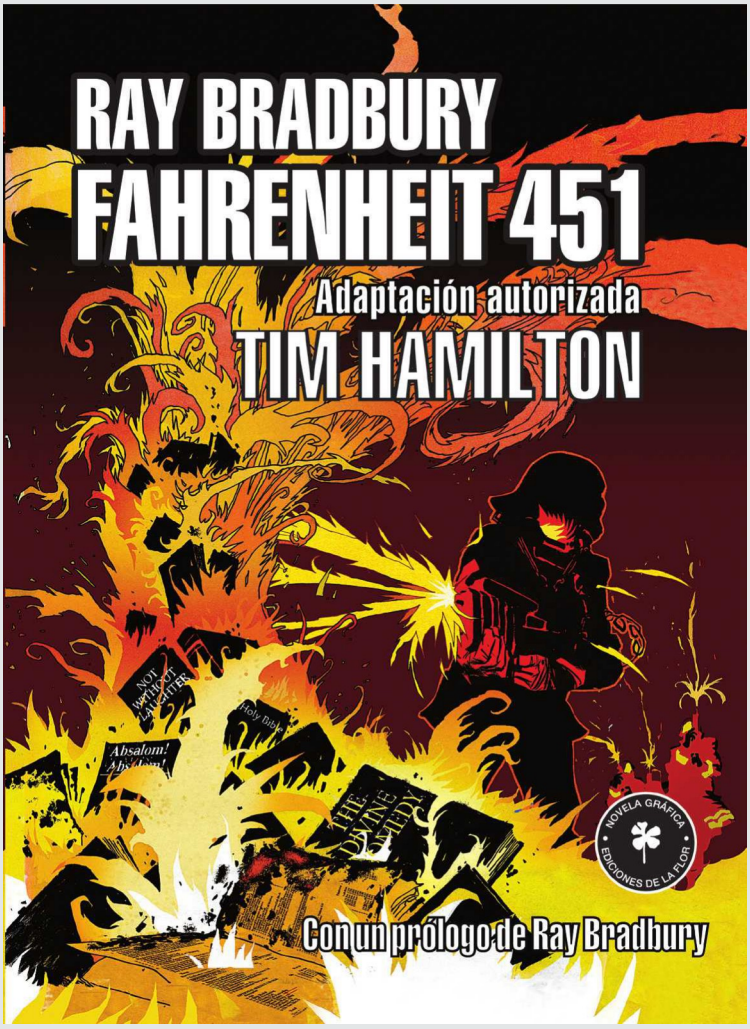
Solo en estos momentos, cincuenta años después de que aquel agente de la policía de Los

Ángeles desafiara mi derecho a ser un peatón, soy capaz de ver las ideas insólitas que surgieron para desempeñar un papel en los relatos, sin que yo fuese consciente al escribirlos. […]

Lo que el lector tiene ahora ante sí es el rejuvenecimiento de un libro que una vez fuera una novela corta que una vez fuera un relato corto que una vez fuera un paseo por la manzana […]. Nunca habría imaginado que mi subconsciente fuera tan complejo […].

Julio de 2009

Bradbury, Ray; Hamilton, Tim (2010). *Fahrenheit 451* (novela gráfica). Madrid: 451 Editores.



1. Reflexiona sobre el término "rejuvenecimiento" que utiliza Ray Bradbury aplicado a la novela gráfica basada en su novela. ¿De qué manera este nuevo género podría **rejuvenecer** una novela clásica?
2. ¿Qué experiencia personal es, para Bradbury, el germen de la novela? ¿Cuál fue el título de la novela corta que escribió antes de *Fahrenheit 451*?
3. Analiza la tapa de la novela gráfica: ¿qué colores predominan y con qué elemento se conectan?; ¿qué objetos aparecen en primer plano, puedes reconocer algún título muy famoso?; ¿cuáles son los datos de la tapa que sugieren que se trata de la versión gráfica de la novela?

Conexión con Teoría del Conocimiento

El arte como vehículo para la crítica social en *El capitán Alatriste*

Actividad

—¿Cómo surgió su personaje?

—Nació de la mezcla de mi amor por España y por la literatura española y del deseo de dar a conocer a las generaciones más jóvenes la época en la que se desenvuelve la novela. Conociendo esa época se entiende mejor la España actual.

Arturo Pérez-Reverte en: Inxausti, A. (8 de mayo de 2009). Pérez-Reverte: "Alatriste me llevó a la Academia". *El País*. Madrid. Recuperado el 24 de septiembre de 2015 en http://elpais.com/diario/2009/05/08/cultura/1241733607_850215.html

En varias entrevistas el autor español aseguró que la saga que tiene como personaje al capitán Alatriste nació de una clara intención de acercar a los jóvenes lectores la controvertida sociedad del siglo XVII, conocido como Siglo de Oro español. Los personajes ficcionales de la novela, muchos de los cuales representan a los poderosos de esa época, se combinan con grandes figuras de la literatura como, por ejemplo, Francisco de Quevedo o Lope de Vega.

Tanto en la novela como en su versión gráfica se utilizan procedimientos estilísticos propios del arte barroco, como por ejemplo el uso del claroscuro tanto en las descripciones de los ambientes como en la construcción de los personajes. También se realiza una pormenorizada descripción de lugares de Madrid, la vestimenta de los espadachines, el registro propio del español de la época o la descripción de las armas de ese período.

Te proponemos que compares un fragmento de la novela *El capitán Alatriste* con la página correspondiente a ese momento perteneciente a la novela gráfica homónima con guión de Carlos Giménez y dibujos de Joan Mundet. El episodio pertenece al capítulo II: "Los enmascarados". En él, el capitán Alatriste y otro espadachín, Gualterio Malatesta, son convocados por dos poderosos enmascarados y por un fraile de la Inquisición para encargarles un trabajo sucio.

Texto A: Novela

"—Quiere decir que los dos herejes deben morir.

—¿Los dos?

—Los dos.

Junto a Alatriste, el italiano volvió a silbar entre dientes el aire musical. Tirurí-ta-ta. Sonreía entre interesado y divertido. Por su parte, perplejo, el capitán miró el dinero que había sobre la mesa. Luego meditó un poco y se encogió de hombros.

—Igual da —dijo—. Y a mi compañero no parece importarle demasiado el cambio de planes.

—Que me place —apuntó el italiano, todavía sonriente.

—Incluso facilita las cosas —prosiguió Alatriste, ecuánime—. De noche, herir a uno o dos hombres resulta más complicado que despacharlos del todo.

—El arte de lo simple —terció el otro."

Pérez-Reverte, Arturo (2008). *El capitán Alatriste*. Buenos Aires: Punto de Lectura, p. 43.

Texto B: Novela gráfica



— 34 —

Pérez-Reverte, Arturo; Giménez, Carlos; Mundet, Joan (2005). *El capitán Alatriste*. Barcelona: Debolsillo, p. 34.

Ahora responde las siguientes preguntas:

1. ¿Te parece que la página de la novela gráfica es fiel al sentido de la novela? ¿Cuál de los dos textos comunica más emoción? ¿Por qué?
2. ¿Cuál de los dos textos es más eficaz para comunicar la crítica social del autor? ¿Qué ideas podemos hacernos los lectores sobre la Santa Inquisición? Justifica tu opinión.

3. ¿Cuál de las dos versiones te parece que se ajusta más a cada una de las ocho formas de conocimiento? Completa el cuadro con una cruz en las formas de conocimiento correspondientes a cada versión y justifica tu elección oralmente:

	Razón	Lenguaje	Memoria	Imaginación	Intuición	Fe	Emoción	Percepción sensorial
NOVELA								
NOVELA GRÁFICA								

Como puedes ver, las posibilidades para articular esta parte del programa son infinitas, por lo tanto, te brindaremos ejemplos a partir de un programa modelo sobre la opción 3: Literatura y cine. Descubrirás que te será útil para adaptar el tipo de tareas a las necesidades de tu propio programa de estudios.

Opción 3: Literatura y cine

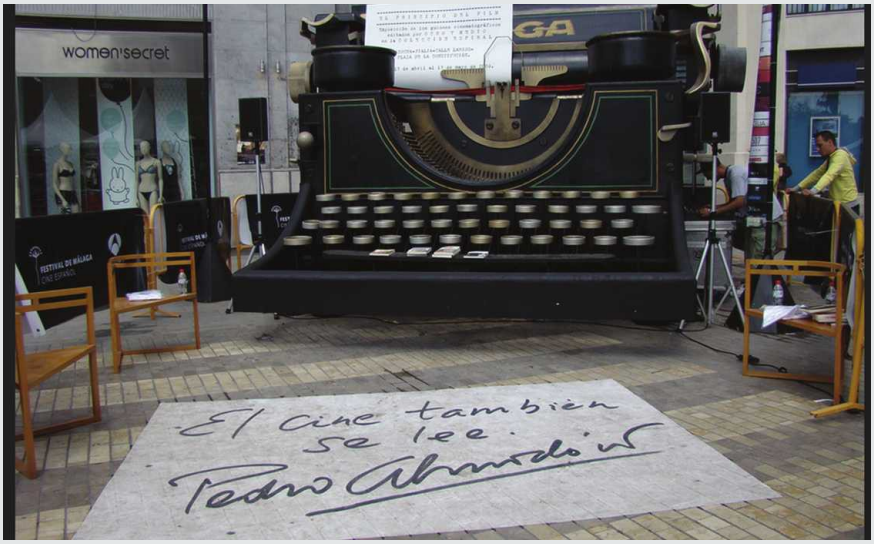


La relación entre el cine y la literatura es amplia y, ¿por qué no?, ambigua. Cada formato tiene sus convenciones y un buen libro no siempre puede convertirse en una buena película. Sin embargo, hay ejemplos de novelas poco conocidas que son enriquecidas en la versión fílmica.

De esa relación surge la noción de adaptación relacionada con el cine desde sus orígenes. La adaptación tiene como objetivo la transposición de una novela o cuento a un guión cinematográfico, y luego a una película. A veces la literalidad, es decir, la búsqueda de equivalente para trasladar la escritura al medio fílmico, da como resultado películas muy cuidadas en lo formal pero que no logran transmitir la emoción del texto literario. Y al contrario, hay directores que logran captar la esencia y permanecen fieles al sentido de la obra de partida sin tratar de ilustrarla.

Actividad

El cine también se lee





1. ¿Qué te sugiere la imagen? ¿Qué significado tiene la frase para ti?
2. ¿Quién es Pedro Almodóvar? ¿Qué relación tiene con el cine?
3. ¿Qué elementos comparten el lenguaje cinematográfico y el género narrativo? Te proponemos una serie de términos para que los ubiques en la columna que corresponde: punto de vista narrativo, montaje, personajes, encuadre, sonido, ángulo de toma, tiempo narrativo, voz en *off*, narrador, secuencia, capítulo, diálogo, transiciones entre planos, orden cronológico, director, escritor, fotografía.

Lenguaje cinematográfico	Lenguaje compartido	Lenguaje literario

El guión cinematográfico

Entre la novela y la película estrenada sobre la misma hay un largo camino para transformar un mundo creado por palabras en un universo donde prevalece la imagen y el sonido. En la transición de ese proceso está el guión cinematográfico.



Es indispensable recordar que un guión cinematográfico no es lo mismo que una narración cualquiera: se debe escribir lo que se desea ver en pantalla. Es decir, el guión es un texto escrito concebido desde su origen para transformarse en imágenes.

Según la formación del director, muchos guiónes incorporan los elementos técnicos del lenguaje audiovisual. Por este motivo podemos diferenciar el guión literario del guión técnico. En esta parte del programa, profundizarás el aspecto narrativo del guión de la película comparada con la novela o cuento estudiados.

El guión literario consiste en la presentación narrativa y ordenada de las acciones y diálogos, y está estructurado en secuencias.

Veamos un ejemplo de un fragmento del guión literario de la película argentina *El secreto de sus ojos* (2009), dirigida por Juan José Campanella, basada en *La pregunta de sus ojos*, la primera novela del escritor argentino Eduardo Sacheri. En este caso, el escritor colaboró con el director en la escritura del guión cinematográfico.



Escena 2

INT. OFICINA DE IRENE – DÍA

Espósito golpea en el marco de la puerta. Irene alza la cabeza de su trabajo y sonríe.

ESPÓSITO: Necesito hablar con usted.

Irene lo mira con dulzura y asiente, sin palabras. Espósito se sienta, tenso.

ESPÓSITO: Ayer me pasó algo, no pude dormir pensando toda la noche… ¿Vio cuando pasa algo, cuando vive algo que le hace ver las cosas de un modo diferente? Ve a otro y lo que le pasa a ese otro y la lleva a pensar en su propia…

IRENE (Villamil): (ansiosa) Sí, sí, dele.

ESPÓSITO: Sí. Y dije "le tengo que hablar a Irene. (…) Me va a querer matar, pero tengo que intentarlo".

IRENE: Espere. Espere que cierro la puerta.

Se pone de pie y va hacia la puerta, nerviosa, pero alborozada. Cuando va a cerrarla se da de bruces con Sandoval, que estaba por entrar.

IRENE: Ahora estoy ocupada, Sandoval. Cuando me desocupe le aviso.

SANDOVAL: Me mandó a llamar Benjamín.

Irene lo mira a Espósito, confundida.[…]

Actividad

Después de leer el fragmento del guión de *El secreto de sus ojos*, contesta las siguientes preguntas:

1. ¿Cuál es la trama textual dominante en el fragmento leído? Elige entre las siguientes opciones:
   - Argumentativa
   - Descriptiva
   - Explicativa
   - Conversacional
   - Narrativa
2. ¿Qué elementos se consignan en letra de imprenta mayúscula?
3. Transcribe ejemplos de acciones o estados de ánimo de los personajes, es decir, ejemplos de acotaciones escénicas.



Para seguir pensando:

- ¿Sabías que, en general, los guiónes se escriben utilizando el formato de hoja A4 y letra Courier 12, porque cada letra ocupa el mismo espacio? De este modo, cada página equivale a un minuto de proyección en pantalla. En promedio, el guión de una película tiene 120 páginas para una duración aproximada de dos horas.
- El guión técnico señaliza los momentos concretos en que el director decide utilizar las distintas herramientas del lenguaje audiovisual. Generalmente, en el formato se divide la imagen del audio. En el guión técnico se especifican algunas cuestiones como las siguientes:

  Imagen:

  – Emplazamiento de la cámara y planos: plano general, plano conjunto, plano medio, plano americano, primer plano, primerísimo primer plano, plano detalle
  – Ángulos de la toma: normal, cenital, picado, contrapicado, nadir y otros
  – Movimientos de la cámara: panorámica, cámara en mano, *zoom*, Steadicam® interdependencia (ajustada a la cintura del actor), trávelin, movimientos con grúas

  Montaje:

  – Efectos de enlace entre planos: fundido a negro, fundido encadenado, plano-contraplano (para los diálogos), entre otros
  – Tipo de montaje: narrativo, paralelo, de continuidad, de discontinuidad o montaje de choque

  Sonido:

  – Sonido ambiente o intradiegético
  – Banda sonora o sonido extradiegético
  – Voz en *off*
  – Diálogos

B. Estrategias para la preparación de la presentación oral individual

Trabajaremos con un programa de Literatura y cine (opción 3) para ejemplificar las posibilidades que tendrías como alumno para elegir un buen tema para tu presentación oral. Si en tu colegio eligen una de las otras dos opciones de Español A: Literatura, podrás adaptar fácilmente estas consignas al estudio de las obras trabajadas.

Durante el curso irás estudiando cada obra y visionando las películas. Es importante que tu lectura tanto del texto literario como del texto fílmico sea proactiva, ya que luego deberás establecer relaciones, por eso es importante ir tomando notas. En las películas es muy útil ir deteniendo la imagen y anotando el minuto en el que aparece algún ejemplo importante para analizar.

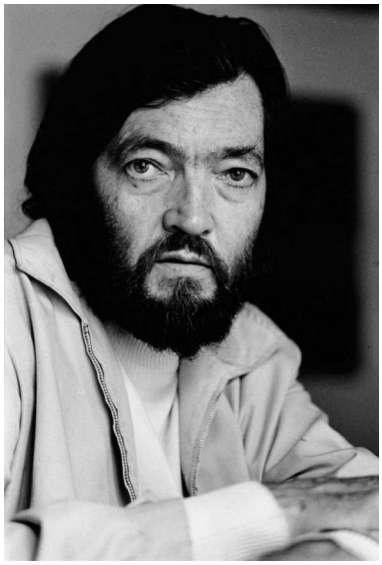
Actividades a partir de un ejemplo de programa de Literatura y cine

*****"*Cartas de mamá*", Julio Cortázar
La cifra impar, Manuel Antín

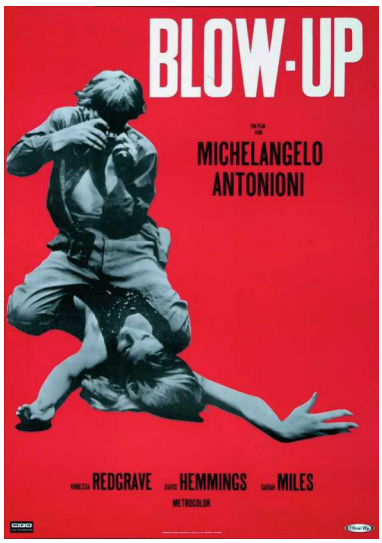
*****_Las vírgenes suicidas_, Jeffrey Eugenides
Las vírgenes suicidas, Sofia Coppola

*****_Wakolda_, Lucía Puenzo
Wakolda, Lucía Puenzo

*Las obras marcadas con asterisco son los textos literarios.



Julio Cortázar



Julio Cortázar y el cine

Empezaremos con la relación entre el cuento de Julio Cortázar y la película, ópera prima del importante cineasta argentino Manuel Antín.

La relación entre el cine y la obra narrativa de Cortázar ha sido muy fecunda desde hace más de 50 años. Lo más interesante es que grandes directores internacionales han elegido los cuentos fantásticos de Cortázar, sobre todo por su clima de ambigüedad, paradójicamente tan difícil de llevar a un lenguaje audiovisual.

Entre las históricas películas inspiradas en textos de Cortázar que se convirtieron en verdaderos clásicos del cine figura *Blow up* (1966), del italiano Michelangelo Antonioni, basada en "Las babas del diablo".

En Argentina, Manuel Antín filmó en 1961 *La cifra impar*, protagonizada por Lautaro Murúa, Sergio Renán y María Rosa Gallo. La película está basada en el cuento "Cartas de mamá", que pertenece al volumen de cuentos *Las armas secretas*.

Al escritor le gustó la adaptación y autorizó a Antín a trabajar con otros cuentos. De este modo, en 1963, el director realizó *Circe*, a partir del cuento homónimo de *Bestiario*, con Graciela Borges. Le siguió *Intimidad de los parques* (1964), basada en los cuentos "Continuidad de los parques" y "El ídolo de las Cícladas", filmada en Perú, con el español Paco Rabal y la argentina Dora Baret.

Actividad

Lee los siguientes textos, el primero extraído de una entrevista al director Manuel Antín a propósito del 50.º aniversario de su primera película *La cifra impar* y el segundo, un extracto de una carta de Cortázar dirigida al director:



[…]

–¿Y qué encontró de cinematográfico en "Cartas de mamá"? Cuando lo leyó, ¿qué le hizo pensar que ese cuento podía ser una película?

–Simplemente mi primer impulso, que era "plagiarlo". No encontré otra cosa. Ninguno de los cuentos de Cortázar es verdaderamente cinematográfico. En todo caso, la relación que podría tener la literatura de Cortázar con lo cinematográfico es que, en algún momento, el cine tomó el modo de escribir de Cortázar. No solamente de Cortázar, sino de otros autores que han hecho de la literatura una especie de secreto metafórico. Esto se nota visiblemente en muchas películas.

[…]

–¿*La cifra impar* navega entre lo fantástico y el drama psicológico?

–Sin duda. Lo fantástico no en el sentido humano, sino en el sentido misterioso de las casualidades. Cortázar era un escritor muy apoyado en las casualidades. Toda su literatura está apoyada en esa elipsis.

–¿Es cierto que a Cortázar le gustó tanto *La cifra impar* que decidió ayudarlo en el guión siguiente?

–Le voy a contar lo que le sedujo porque es una anécdota extraordinaria. Como ya comenté, no

conocía a Cortázar cuando le mostré la película. Él vino a Buenos Aires y todavía *La cifra impar* no se había estrenado. Y fuimos a la sala 7 del Laboratorio Alex. Nos sentamos, yo en primera fila, y él, atrás. Y hay una escena en la que la madre de Luis sube la escalera y Luis le dice: "Mamá, Laura es como vos". En ese momento, Cortázar me apoyó la mano en el hombro y me dijo textualmente: "Pibe, entendí mi cuento".

Fuente: Ranzani, O. (21 de marzo de 2012)."No hice otra cosa que plagiar a Cortázar". *Página 12*. Recuperado el 3 de junio de 2015 en http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/5-24666-2012-03-21.html

Pienso que por temperamento y preferencias personales, no te gustan las soluciones de orden fantástico o sobrenatural. Si es así, no filmes "El ídolo", porque el cuento solo tiene fuerza en la medida en que el ídolo desencadena el juego de fuerzas. Me parecería perfecto que desarrollaras la historia del triángulo tal como lo hacés, siempre que el espectador comprendiera lo que no pueden comprender los personajes: que el ídolo los está usando, los enloquece poco a poco para que lo sirvan. En tu guión no se ve más que lo primero —y es muy débil e inconsistente—. Semejante horror final no se explica, y resulta totalmente desproporcionado con respecto a los episodios "normales"[...]

Pero precisamente en eso está, para mí, el magnífico riesgo de adaptar mi cuento. Lo que no acepto (directamente te digo que no entiendo) es su limitación a un caso más o menos patológico de frustración y de celos, en el que el ídolo solo desempeña un papel de fetiche, de símbolo, de fijador si querés. Mi ídolo es Haghesa y necesita sangre. Para conseguirla enloquece a sus seguidores. ¿Cómo transmitir eso con imágenes y palabras? Volvé a pensarlo, a lo mejor descubrís que es posible.

"Carta a Manuel Antín, 23 de julio de 1964",
Julio Cortázar



1. Reflexiona sobre la utilización del verbo "plagiar" en el título de la entrevista que toma una frase de Antín. ¿Podemos tomar el vocablo en sentido literal o en un sentido figurado? ¿Antín plagió a Cortázar? Fundamenta tu respuesta.
2. ¿De qué manera podría una película plagiar realmente a un autor? Ejemplifica.
3. Discute con tus compañeros el sentido de esta frase de Antín relacionada con el cine y los cuentos de Cortázar: "la relación que podría tener la literatura de Cortázar con lo cinematográfico es que, en algún momento, el cine tomó el modo de escribir de Cortázar".
4. ¿Por qué Antín insinúa que lo fantástico está relacionado con la elipsis? ¿Podrías explicarlo con tus palabras y dar algún ejemplo?
5. ¿Una buena película sobre una obra literaria debería producir el efecto que produjo en el propio autor ver su obra llevada al cine? Explica qué se desprende acerca del tipo de relación entre dos artistas en la siguiente frase que resume la anécdota de Antín: *"Y hay una escena en la que la madre de Luis sube la escalera y Luis le dice: ´Mamá, Laura es como vos´. En ese momento, Cortázar me apoyó la mano en el hombro y me dijo textualmente: ´Pibe*[1]*, entendí mi cuento´"*.
6. Analiza el tono de la carta de Cortázar a Antín a propósito de la lectura del guión cinematográfico para la película basada en otros dos de sus cuentos. ¿Cuáles son las preocupaciones del escritor? ¿Qué siente que se pierde en la adaptación?

[1] Pibe: coloquialismo usado en Argentina y Uruguay que es sinónimo de niño o adolescente.

Conexión con Teoría del Conocimiento

La emoción

Actividad



1. Es evidente que el cine es el arte que más impacto tiene sobre nuestras emociones. ¿Cuáles son los elementos del cine que ayudan a desatar emociones fuertes como miedo o terror, tristeza o angustia, alegría o hilaridad?
2. Como espectador, ¿consideras que puede gustarte una película que no te produjo ninguna emoción? Justifica tu respuesta con ejemplos concretos.
3. ¿En qué medida debería una película basada en una obra literaria reproducir el mismo tipo de emociones que produjo en el lector?
4. ¿Son universales las emociones que despierta una obra cinematográfica? ¿Por qué?
5. ¿De qué manera una película ejerce un efecto catártico[2] en el espectador? Reflexiona acerca de la identificación con los personajes y la posibilidad de proyección de nuestros miedos y deseos personales a partir del cine.

Manos a la obra

Después de reflexionar en general sobre la relación entre literatura y cine, y en particular sobre la especial relación entre Cortázar y Antín, te daremos ejemplos de estrategias para elegir un tema y prepararte bien para la presentación oral. Nos basaremos en las obras propuestas.

"Cartas de mamá" de Julio Cortázar /*La cifra impar* de Manuel Antín

Después de leer el cuento y ver la película que se encuentra en seis partes en YouTube, te proponemos bibliografía crítica en línea que te ayudará a elegir un tema y luego preparar la presentación oral.

- Chacana Arancibia, Roberto. "El fracaso de los hijos en Cortázar: la emancipación imposible", disponible en: http://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/ALHI1010110409A/21452
- Goldberg, Carolina. "Manuel Antín: la representación espacio temporal", disponible en: http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/detalle_articulo.php?id_libro=400&id_articulo=8619
- Toro, Felipe. "Nombrar, censurar y toser en "Cartas de Mamá", de Julio Cortázar", disponible en: http://www.cuadernosdeletras.net84.net/2008/cartas.pdf

[2] Efecto catártico: beneficio para el espectador que resulta emocionalmente positivo porque conlleva una purificación de los sentimientos o purga emocional. Aristóteles ya habla de catarsis en *La Poética* cuando se refiere a los efectos de la tragedia sobre el espectador.



Ejemplos de temas para trabajar el cuento o la comparación entre el cuento y la película de Antín:

1. **Nico, personaje ausente pero omnipresente** tanto en el cuento como en el film: ¿Su función puede ser el eterno recordatorio de la culpa para Laura y Luis? ¿El fantasma de Nico simboliza que los personajes no pueden escapar de su pasado?
2. Las **cartas de mamá** como punto de contacto, de unión o un puente entre la vida que la pareja quiere tener y la que intentan olvidar.
3. Análisis de la **estructura interna** del cuento y la película: dos niveles relacionados con la realidad cotidiana y la retrospectiva temporal.
4. El **triángulo amoroso** simbolizado en el título que Antín da a su película, *La cifra impar*.
5. La emancipación de Luis de los **lazos familiares**: ¿el modo brutal en que Luis conquista su emancipación está en correspondencia con el nivel de sofocamiento que experimentaba por parte de su familia? ¿La emancipación de Luis es real o es provisoria y está destinada al fracaso?
6. El **silencio**: ¿de qué manera el control materno se realiza a través de la instalación del silencio en la vida de Luis y Laura?
7. Lo **fantástico**: ¿mediante qué recursos se produce la sensación de extrañamiento dentro de lo cotidiano tanto en el cuento como en el film?

Como te habrás dado cuenta, esta es la parte del programa en la que tienes más libertad para elegir el tema de tu tarea. Por eso es importante, como ya te dijimos, que vayas haciendo anotaciones a medida que lees y estudias las obras. Para terminar, te proponemos temas de presentaciones orales que los alumnos de un Colegio del Mundo del IB han trabajado para las otras dos obras de la parte 4 del programa de estudios que estamos usando como ejemplo, que te pueden servir como modelo para tu propia presentación oral individual.

Recuerda que tu presentación oral puede estar basada en una amplia gama de opciones, no necesariamente tendrás que comparar la obra y su versión fílmica si estudiaste un programa de Literatura y cine.

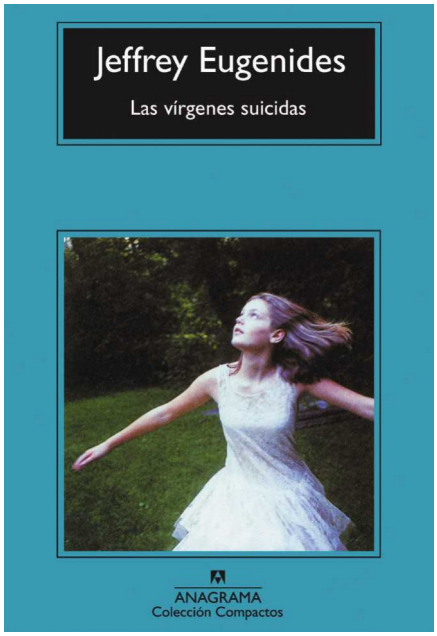
Ejemplos:

- El análisis de un tema del cuento
- La caracterización de los personajes
- La transposición del texto literario al soporte fílmico (qué recursos utiliza la cámara para "contar" la historia), si el film se aleja o no de lo propuesto por la obra (justifica con ejemplos concretos y citas textuales)
- Análisis de metáforas visuales del film que expresen símbolos de la obra literaria

Importante: Si comparas la obra con la película, recuerda que en la presentación deberías utilizar citas textuales del texto literario y capturas de pantalla de las escenas de la película con las cuales justificarás tu análisis.

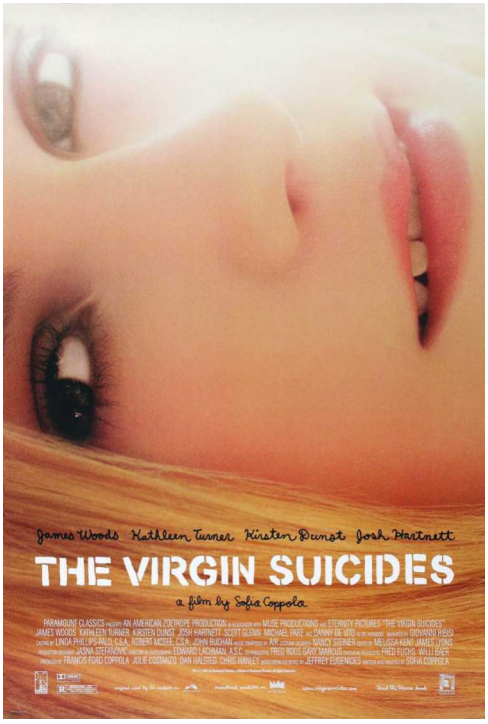
Actividades sugeridas para trabajar *Las vírgenes suicidas*

En este caso, los alumnos trabajaron la novela de Jeffrey Eugenides, uno de los más grandes escritores norteamericanos actuales y la adaptación fílmica que hizo Sofia Coppola. Es interesante destacar que esta fue la primera película de la hija del famoso cineasta. Ella era muy joven y también confesó la pasión que le produjo la lectura de la obra. Quizás las grandes películas basadas en libros nazcan de ese intenso sentimiento que produce en los directores la necesidad de "traducir" esas impresiones al lenguaje cinematográfico.



Temas para trabajar la novela:

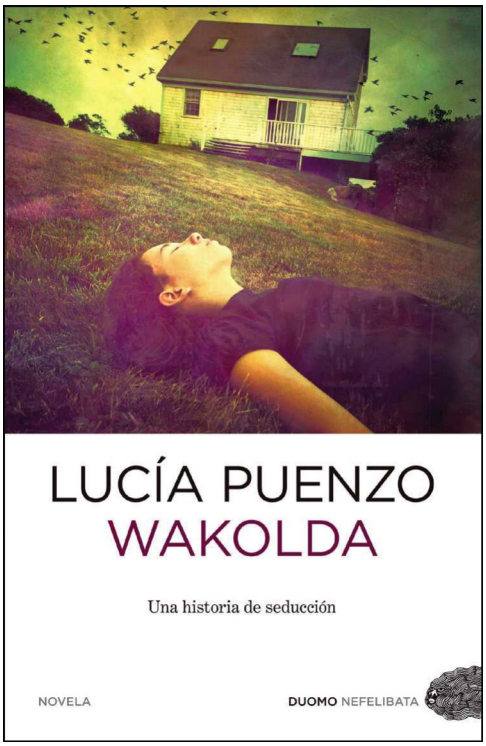
1. El diario de Cecilia: la profanación de la escritura íntima
2. La femineidad de las hermanas Lisbon ("todas sincronizadas en sus ritmos lunares")
3. El suicidio, los suicidios: razones y sinrazones
4. Los ritos funerarios: ironía y humor negro



5. El amor adolescente: idealización y erotismo
6. La casa: imágenes de degradación y claustrofobia
7. El conflicto generacional: represión y frustración
8. El ejercicio de la memoria: la imposibilidad de acceder a todo el saber
9. El narrador colectivo: punto de vista masculino, voyeurismo, investigación y crónica
10. La hipocresía social en los ultraconservadores barrios de Estados Unidos de los años 70
11. Sensacionalismo y melodrama de los medios masivos de comunicación
12. Simbolismo de los objetos y fetichismo
13. Atmósfera asfixiante: gases venenosos, insectos y muerte
14. Religión, superstición, delirio místico y martirologio

Temas para trabajar en el análisis de la película:

1. Importancia de la banda sonora de la película.
2. La utilización de la voz en *off*
3. La caracterización de Cecilia
4. La caracterización de Lux
5. La caracterización del señor y la señora Lisbon
6. La caracterización de los narradores
7. Ambientación en la época
8. El estilo de la fotografía y el montaje
9. El guión: aciertos y desaciertos
10. Los sets: la casa y el barrio
11. Análisis de la secuencia de la fiesta en el sótano
12. Análisis de la secuencia del baile en el colegio
13. Manejo del tiempo narrativo
14. Los suicidios en imágenes: efecto en el espectador



Actividades sugeridas para trabajar *Wakolda*

En este caso, resulta muy interesante la comparación de la novela y la película, ya que la directora, Lucía Puenzo, es además la autora de la novela, que fue el texto previo al guión de su película.

Resulta impactante observar cuántos elementos tuvo que cambiar la autora de la novela para llevarla al cine. De ahí que sea muy interesante en este caso hacer trabajos comparativos.

Estos son algunos de los temas que trabajaron los alumnos a partir de esta comparación:

1. El paralelismo entre el genocidio del pueblo judío por los nazis y el exterminio de las poblaciones aborígenes patagónicas durante la Campaña del Desierto.



2. La importancia de la figura del médico alemán como el histórico doctor Mengele y la persecución por el Mossad.
3. La simbología de la producción de las muñecas en serie. Herlitzka y Wakolda: ¿qué representa cada muñeca en la novela?, ¿cómo se trata este recurso en la película?
4. Lilith y el dolor de crecer: analiza y compara las características de la protagonista femenina en su transición de la niñez a la adolescencia.



Ejemplo de la presentación oral individual realizada por un alumno del NS basándose en la consigna 6 sobre "Cartas de mamá"/*La cifra impar*

Nota: El alumno acompañó su presentación con un PowerPoint® de 15 diapositivas, en las que incorporó algunos fotogramas de la película y las citas textuales del cuento que iba leyendo.

Tema elegido:

El **silencio**: el control materno se realiza a través de la instalación del silencio en la vida de Luis y Laura.

[Diapositiva 1: Título del cuento y de la película con las fotos del autor y el director]

El cuento "Cartas de mamá" de Julio Cortázar fue llevado al cine en 1962 por Manuel Antín y se estrenó con el simbólico título de *La cifra impar*, que subraya la importancia del triángulo amoroso en la versión fílmica. Antín era en esa época un joven aspirante a escritor y conoció el cuento a través de un amigo. En realidad el libro, *Las armas secretas* de Cortázar, llegó a sus manos por casualidad. El director cuenta que fue en 1960. Él estaba en la casa de un amigo esperando que terminara de arreglarse para ir juntos al cine. Mientras lo esperaba, se acercó a la biblioteca y tomó este libro, lo abrió al azar en el cuento "Cartas de mamá" y comenzó a leerlo; en seguida lo asaltó el pensamiento de que era una lástima que él no pudiera escribir así, porque Cortázar escribía como a él le hubiese gustado escribir.

Quizás justamente por este sentimiento del director en ese primer contacto con el cuento sea tan evidente la fidelidad al espíritu de Cortázar en la versión fílmica. Antín no sólo no traiciona en ningún momento el clima de ambigüedad propio de lo fantástico, sino que refuerza con sus metáforas visuales la opresión y la vacilación ante lo incomprensible que sienten los personajes. Además se respetan gran parte de los diálogos que aparecen en el cuento, en especial el registro particular de los personajes.

El argumento del cuento narra una historia intimista, la de la pareja de Luis y Laura que en el presente vive en París. En el pasado, antes de casarse, en Buenos Aires, Laura había sido la novia de Nico, el hermano tuberculoso de Luis. Luis logra arrebatarle la novia a su hermano, al que envidiaba desde pequeño, porque Nico, por su debilidad y enfermedad, acaparaba

la atención de su madre. Laura se había dejado manipular por Luis y comenzaron a tener una relación amorosa mientras era novia de Nico y este estaba gravemente enfermo.

[Diapositiva 2: Fotograma de la película con los tres personajes y los nombres Nico, Laura y Luis]

Cuando Nico muere, desafiando el tiempo prudencial del luto, Luis y Laura se casan y se van a vivir a París donde viven tranquilos, como puede observarse en esta frase del cuento: *"Habían tenido suerte la vida era sorprendentemente fácil, el trabajo pasable, el departamento bonito, las películas excelentes."*

[Diapositiva 3: *"Habían tenido suerte la vida era sorprendentemente fácil, el trabajo pasable, el departamento bonito, las películas excelentes."*]

Lo único que rompe esa tranquilidad y comodidad es la llegada de las cartas de la madre, que son un puente con el pasado que ellos pretenden olvidar.

El conflicto del cuento, sin embargo, se produce cuando en una de sus cartas, la madre anciana nombra a Nico como si estuviera vivo.

En esta presentación analizaré cómo el silencio, que reprime la pérdida de Nico pero también la culpa de los amantes, va minando la realidad. Tanto en el cuento como en la adaptación, todos los personajes callan, pero el callar demasiado produce el efecto contrario, en vez de olvidar a Nico, de olvidar la culpa, Nico se instala como un fantasma entre la pareja que no puede poner en palabras lo que le pasa.

El silencio, tanto en la película como en el texto narrativo, transmite la soledad y la represión de las emociones de los personajes. Esta sensación de soledad puede ser vista por primera vez en la película al comienzo, cuando vemos a "mamá" sola en su casa. La casa definitivamente es demasiado grande para ella, y se intensifica está sensación de soledad y silencio dentro de la casona porteña al contrastarse con los ruidos pertenecientes al exterior de la casa. Afuera, pueden escucharse las voces de niños que juegan alegremente al fútbol, mientras que adentro sólo se oyen las campanadas del reloj que marcan el paso del tiempo y la voz en *off* con la voz de la madre mientras redacta una de sus cartas a su hijo Luis.

[Diapositiva 4: 30 segundos del video de la introducción de la película para ilustrar la escena comentada]

Tanto Luis como Laura intentan dejar su pasado en Buenos Aires atrás, quieren "olvidar", como podemos apreciar en esta cita del cuento *"Si se pudiera romper y tirar el pasado como el borrador de una carta o de un libro. Pero ahí queda siempre, manchando la copia en limpio, y yo creo que eso es el verdadero futuro."* Este tipo de ideas son recurrentes tanto en la película como en el texto y expresan el peso que tiene el pasado sobre el presente.



Cuando llega la primera carta con eso que parece un error de mamá, que se refiere al hermano muerto como vivo, tanto Luis como Laura deciden ocultar sus verdaderas emociones, ahogándolas en un profundo silencio superficial. La intensidad de este silencio es muchas veces contrastado con música en el largometraje. Este tipo de música, tensa y disonante, logra realzar la tensión que este silencio genera en la pareja.

"Laura no lo nombraba nunca, y por eso tampoco él lo nombraba". Esta cita condensa la idea del "no nombrar". Ese silencio, acuerdo tácito de los deudos, es respetado también por la madre que quedó sola en su casona en Buenos Aires y que en sus cartas habitualmente sólo habla de su rutina de remedios y pequeños incidentes domésticos. Por eso perturba tanto a Luis, y luego a Laura, la aparición del nombre de Nico en la carta de mamá. Esto se constata claramente en la siguiente cita del cuento: *"Nunca en los dos años que llevaban ya en París, mamá había mencionado a Nico en sus cartas.* ***Era como Laura, que tampoco lo nombraba.***"

[Diapositiva 5: *"Nunca en los dos años que llevaban ya en París, mamá había mencionado a Nico en sus cartas.* ***Era como Laura, que tampoco lo nombraba.***"]

Cuando la madre empieza a hablar en sus cartas del viaje de Nico a París y da en su carta detalles precisos sobre el lugar y el horario de llegada, Luis y Laura empiezan a obsesionarse con la presencia de Nico, aunque entre ellos no se animen a hablar de ello, ni siquiera de su plan de ir a la estación a esperarlo.

Considero que Antín logra en su película hacer mucho más elocuente el silencio mediante la utilización del manejo del primer plano, el primerísimo primer plano y el plano detalle. Ya sea cuando Laura se entera sobre la última carta o cuando Luis escribe a su madre hacia el final de la obra, el espectador puede claramente apreciar la habilidad de los actores y las maneras en las que estos demuestran sus emociones en estos momentos. El director y el director de fotografía hacen *close up* en los desolados rostros de los personajes, demostrando sus sentimientos frente a distintas situaciones.

El dilema de nombrar o no nombrar a Nico se manifiesta varias veces tanto en la película como en el texto, como un desafío que tanto Luis como Laura deben resolver. Ambos prefieren dejar su pasado atrás y no nombrarlo, hasta que se hace inevitable y los obliga a hablar de él.

Cada carta impone a Luis una "libertad condicional", que lo saca del idilio de su vida en París y lo hace recordar a Buenos Aires, a su madre, a su pasado, a Nico, su hermano muerto. El concepto de libertad condicional aparece en la primera oración del cuento: *"Muy bien hubiera podido llamarse libertad condicional. Cada vez que la portera le entregaba un sobre, a Luis le bastaba reconocer la minúscula cara familiar de José de San Martín para comprender*







que otra vez más habría de franquear el puente." Luis habla de **libertad condicional**, ya que consideraba que él en Buenos Aires estaba preso, en París se sentía "libre", excepto con la llegada de las cartas de mamá que lo devolvían al pasado. La palabra "escapar" en la siguiente cita también subraya esta idea: *"se había jurado* ***escapar*** *de Bs As, del caserón de flores, de mamá y los perros y su hermano (que ya estaba enfermo)".*

Esa noción de ser prisioneros del pasado es reforzada en el film mediante la metáfora visual de las rejas que aparecen en varios momentos. La cámara subjetiva observa a los personajes desde detrás de rejas. Puede ser detrás de las rejas de la casa de mamá, o en un parque, pero lo más llamativo es el punto de vista que elige Antín para mostrar la intimidad de la pareja, desde detrás de los barrotes de la cama conyugal, como podemos ver en los fotogramas que obtuve del visionado de la película.

[Diapositiva 6: Incluye fotogramas en las que aparece la metáfora de las rejas y la frase "libertad condicional"]

Antín recurre a otra metáfora visual muy interesante que no aparece en el cuento y que, sin embargo, resume claramente el sentimiento de la pareja. En varias escenas del film hay una canilla que gotea cuando Luis y Laura están acostados. La gota no deja dormir a Luis, que se levanta para intentar cerrarla. Hasta que la última vez, Luis la abre para que salga por fin la verdad oculta, la presencia de Nico que, como un fantasma, anida en las pesadillas de Laura.

[Diapositiva 7: Fotograma de la canilla (grifo) acompañada por la frase "La verdad necesita salir a la luz"]

En conclusión, hemos observado cómo en el cuento y en la película, la recriminación no dicha de la madre sola, la culpa nunca expresada y la incapacidad de nombrar a Nico generan la incomunicación entre los personajes. Tanto Luis como Laura se mueven en un mundo de silencio, donde las palabras son peligrosas porque pueden traer a la vida al fantasma de Nico que sigue vivo en las pesadillas. En el final de la película y del cuento, Luis y Laura hablan de Nico como si estuviera presente, logrando la ambigüedad propia de todo texto fantástico. Queda en el lector o el espectador resolver la vacilación que produce ese límite impreciso entre realidad e imaginación. ¿Aceptamos la idea del fantasma de Nico o creemos que todo es una consecuencia de desórdenes psicológicos producidos por la culpa que afecta la percepción de los personajes?

Considero que el valor mayor de la película de Antín es que logró mantener esa vacilación en el espectador con recursos propios de la imagen, lo que me parece algo muy difícil de lograr con la adaptación de un cuento fantástico.



Actividad sugerida para reflexionar acerca de la presentación leída sobre "Cartas de mamá" y *La cifra impar*

Si bien puedes no conocer el texto o la película, te proponemos que reflexiones sobre la presentación de las ideas y el uso del lenguaje:

1. ¿Te parece que el alumno demuestra conocimiento fluido del cuento y la película? ¿Las citas textuales elegidas sirven para apoyar sus ideas?
2. Revisa la introducción. ¿Consideras que esa anécdota acerca de cómo conoció el director el cuento de Cortázar y lo que produjo en él es útil para ganarse la atención de la audiencia? ¿Por qué?
3. Si bien no has visto al alumno, es decir, no puedes evaluar el tono de la voz, los gestos ni el PowerPoint®, ¿te parecen eficaces el desarrollo y la presentación de las ideas? ¿El alumno es consecuente con el tema elegido o "se va del tema"? Justifica con ejemplos tu opinión.
4. ¿Consideras que es claro y adecuado el lenguaje? ¿Resultan adecuados el registro y el estilo para la presentación elegida? Busca ejemplos de terminología específica para hablar de la película y del cuento.

C. Estrategias para una presentación oral eficaz

Según uno de los criterios, el criterio B, se evaluarán tus habilidades para presentar un mensaje de manera oral, sobre todo en qué medida utilizaste estrategias para captar el interés de la audiencia formada por tu profesor y tus compañeros.

A continuación te damos algunas sugerencias para que tu presentación sea más eficaz:

1. Trata de mirar a los ojos de tu audiencia tanto como sea posible. Si estás mirando todo el tiempo hacia la pantalla para leer el PowerPoint® o te escondes detrás de tus notas perderás muy pronto el interés de quienes te escuchan.
2. Habla despacio y modula con claridad. Utiliza un tono de voz audible y evita el uso de muletillas.
3. Practica tu presentación oral tanto como puedas.
4. Nunca intentes estudiar de memoria el texto que escribiste, y mucho menos leerlo delante de la clase. Solamente puedes llevar unas notas para no perder el hilo del discurso.
5. Utiliza de manera eficaz el material de apoyo, a veces un PowerPoint® mal hecho puede causar el efecto inverso al esperado en la audiencia, es decir, puede producir distracción o aburrimiento.

Estas serían algunas de las pautas y criterios para desarrollar presentaciones académicas:

1. Para captar la atención de tu audiencia, no debes abusar de la cantidad de diapositivas en tu presentación.
2. Es necesario que planifiques previamente el orden de las ideas que quieres comunicar.
3. No te olvides de hacer una introducción y un cierre.
4. En el contenido de las diapositivas, piensa en la cantidad y en la calidad de la información. No cargues la diapositiva de mucha información. ¿Sigue la regla de 7x7: no más de 7 líneas por diapositiva; no más de 7 palabras por línea?



5. Debes citar siempre la fuente del texto cuando no sean ideas propias.
6. Formato: te conviene evitar el uso de fondos muy cargados de imágenes. También es apropiado que elijas un color de fondo que favorezca la legibilidad del texto. Por ejemplo, nunca te conviene utilizar un fondo azul para letras negras.
7. Tipografía: utiliza fuentes **sin serif,** que son más recomendables para textos que se van a leer en una pantalla. (Las fuentes serif son más apropiadas para los textos que se leerán en papel). **No combines diferentes fuentes en una misma presentación**.
8. Las mayúsculas nunca deben usarse para destacar ideas. No utilices cursiva a menos que sea imprescindible, por ejemplo, en las citas textuales.
9. El tamaño de la fuente elegida debe ser el mismo en toda la presentación. Te recomendamos elegir un tamaño entre 33 y 44 puntos para los títulos y optar por un tamaño 24 para el cuerpo del texto. **Nunca uses un tamaño inferior a 18**.
10. Imágenes: deben estar relacionadas con el texto y tener una buena calidad y alta resolución, de lo contrario se verán pixeladas y es preferible no usarlas. Nunca las estires ni las utilices en un tamaño diminuto.
11. Efectos y animaciones: úsalos con sobriedad si son absolutamente necesarios. Evita animaciones para cada palabra.
12. Uso del lenguaje: es importante que revises la ortografía, la sintaxis y la puntuación. Una presentación con errores desluce las ideas que quieres comunicar.

D. Realización de la presentación y discusión posterior

En esta tarea, tu profesor debe permitir que realices la presentación sin ninguna interrupción ni ayuda y, cuando termines, entablará una discusión para indagar más en tu conocimiento y comprensión de las obras y del tema que elegiste.

Para poder evaluar tu trabajo, el profesor te pedirá que justifiques la elección de la actividad para transmitir el tema, el material utilizado y la idoneidad en el estilo de la presentación.

En esta discusión posterior puede participar toda la clase; sin embargo, el profesor te evaluará en relación con la presentación (que incluye la fundamentación, cuando corresponda).

Criterios de evaluación

Presentación oral individual (NM)

Criterio A: Conocimiento y comprensión de la(s) obra(s)

- ¿Cuánto conocimiento y comprensión de la obra u obras utilizadas en la presentación demuestra el alumno?



Nivel	Descriptor de nivel
0	El trabajo no alcanza ninguno de los niveles especificados por los descriptores que figuran a continuación.
1–2	Se observa un conocimiento muy limitado y una comprensión prácticamente inexistente del contenido de la obra u obras utilizadas en la presentación.
3–4	Se observa cierto conocimiento y una comprensión superficial del contenido de la obra u obras utilizadas en la presentación.
5–6	Se observa un conocimiento y una comprensión adecuados del contenido y algunas de las implicaciones de la obra u obras utilizadas en la presentación.
7–8	Se observa un conocimiento y una comprensión buenos del contenido y muchas de las implicaciones de la obra u obras utilizadas en la presentación.
9–10	Se observa un conocimiento y una comprensión muy buenos del contenido y de la mayor parte de las implicaciones de la obra u obras utilizadas en la presentación.

Criterio B: Presentación

- ¿Cuánta atención se ha prestado a lograr que la exposición sea eficaz y adecuada para la presentación?
- ¿En qué medida se utilizan estrategias para captar el interés del receptor (por ejemplo, acústica, contacto visual, gestualidad, uso eficaz del material de apoyo)

Nivel	Descriptor de nivel
0	El trabajo no alcanza ninguno de los niveles especificados por los descriptores que figuran a continuación.
1–2	La exposición de la presentación es inadecuada y prácticamente no se intenta captar el interés del receptor.
3–4	La exposición de la presentación es, a veces, adecuada y se intenta, en cierta medida, captar el interés del receptor.
5–6	La exposición de la presentación es, en general, adecuada y se observa la intención de captar el interés del receptor.
7–8	La exposición de la presentación es adecuada en todo momento y se utilizan estrategias apropiadas para captar el interés del receptor.
9–10	La exposición de la presentación es eficaz y se utilizan estrategias muy buenas para captar el interés del receptor.

Criterio C: Lenguaje

- ¿En qué medida es claro y adecuado el lenguaje?
- ¿En qué medida resultan adecuados el registro y el estilo para la presentación elegida? (En este contexto, *registro* se refiere al uso por parte del alumno de elementos tales como vocabulario, tono, estructura de las oraciones y terminología adecuados para la presentación elegida.)

Nivel	Descriptor de nivel
0	El trabajo no alcanza ninguno de los niveles especificados por los descriptores que figuran a continuación.
1–2	El lenguaje es inapropiado, y prácticamente no se intenta elegir un registro y un estilo adecuados para la presentación elegida.
3–4	El lenguaje es, a veces, apropiado, pero se observa poca noción de un registro y un estilo adecuados para la presentación elegida.
5–6	El lenguaje es en su mayor parte apropiado y se presta cierta atención a un registro y un estilo adecuados para la presentación elegida.
7–8	El lenguaje es claro y apropiado, con un registro y un estilo muy adecuados para la presentación elegida.
9–10	El lenguaje es muy claro y totalmente apropiado, con un registro y un estilo eficaces y adecuados en todo momento para la presentación elegida.

Presentación oral individual (NS)

Criterio A: Conocimiento y comprensión de la(s) obra(s)

- ¿Cuánto conocimiento y comprensión de la obra u obras utilizadas en la presentación demuestra el alumno?

Nivel	Descriptor de nivel
0	El trabajo no alcanza ninguno de los niveles especificados por los descriptores que figuran a continuación.
1–2	Se observa poco conocimiento o comprensión del contenido de la obra u obras utilizadas en la presentación.
3–4	Se observa cierto conocimiento y una comprensión superficial del contenido de la obra u obras utilizadas en la presentación.
5–6	Se observa un conocimiento y una comprensión adecuados del contenido y de algunas de las implicaciones de la obra u obras utilizadas en la presentación.
7–8	Se observa un conocimiento y una comprensión muy buenos del contenido y de la mayor parte de las implicaciones de la obra u obras utilizadas en la presentación.
9–10	Se observa un conocimiento y una comprensión excelentes del contenido y de las implicaciones de la obra u obras utilizadas en la presentación.

Criterio B: Presentación

- ¿Cuánta atención se ha prestado a lograr que la exposición sea eficaz y adecuada para la presentación?
- ¿En qué medida se utilizan estrategias para captar el interés del receptor (por ejemplo, acústica, contacto visual, gestualidad, uso eficaz del material de apoyo)?



Nivel	Descriptor de nivel
0	El trabajo no alcanza ninguno de los niveles especificados por los descriptores que figuran a continuación.
1–2	La exposición de la presentación es muy pocas veces adecuada y apenas se intenta captar el interés del receptor.
3–4	La exposición de la presentación es, a veces, adecuada y se intenta, en cierta medida, captar el interés del receptor.
5–6	La exposición de la presentación es adecuada y se observa una clara intención de captar el interés del receptor.
7–8	La exposición de la presentación es eficaz y se utilizan estrategias adecuadas para captar el interés del receptor.
9–10	La exposición de la presentación es muy eficaz y se utilizan estrategias que tienen el propósito intencionado de captar el interés del receptor.

Criterio C: Lenguaje

- ¿En qué medida es claro y adecuado el lenguaje?
- ¿En qué medida resultan adecuados el registro y el estilo para la presentación elegida? (En este contexto, *registro* se refiere al uso por parte del alumno de elementos tales como vocabulario, tono, estructura de las oraciones y terminología adecuados para la presentación elegida.)

Nivel	Descriptor de nivel
0	El trabajo no alcanza ninguno de los niveles especificados por los descriptores que figuran a continuación.
1–2	El lenguaje es muy pocas veces apropiado y se intenta, de forma muy limitada, ajustar el registro y el estilo a la presentación elegida.
3–4	El lenguaje es, a veces, apropiado, y se intenta, en cierta medida, ajustar el registro y el estilo a la presentación elegida.
5–6	El lenguaje es, en su mayor parte, claro y apropiado; se presta cierta atención a un registro y un estilo adecuados para la presentación elegida.
7–8	El lenguaje es claro y apropiado; el registro y el estilo son, en todo momento, adecuados para la presentación elegida.
9–10	El lenguaje es muy claro y totalmente apropiado; el registro y el estilo son, en todo momento, eficaces y adecuados para la presentación elegida.

De *Guía de Lengua A: Literatura* © Organización del Bachillerato Internacional, 2011

Unidad 3.2: Comentario oral individual

Objetivos

- Comprender los componentes de la parte 2 del programa de la materia para abordar el estudio detallado del fragmento de una obra
- Adquirir conocimientos detallados de las obras estudiadas y comprenderlas en profundidad
- Trabajar con los detalles de las obras para desarrollar una respuesta meditada y bien fundada
- Demostrar la capacidad de expresar ideas con claridad y fluidez de manera oral, con una elección eficaz de registro y de estilo
- Demostrar dominio de la terminología y los conceptos que sean adecuados para el estudio literario de las obras
- Reconocer los rasgos formales y estilísticos del fragmento de un texto y señalar su valor expresivo
- Examinar ejemplos de transcripciones de comentarios orales y corregirlos según los criterios de evaluación

Introducción

En muchos sentidos, el **comentario oral individual** es bastante parecido al **comentario literario** (Nivel Superior) o al **análisis literario guiado** (Nivel Medio) de la **prueba 1,** que se explica en el capítulo 1 de la unidad 4 de este libro. En ambos se espera que estés preparado para explorar el contenido y analizar el estilo de un fragmento de una obra.

La principal diferencia es que mientras en la prueba 1 el fragmento literario es desconocido para el alumno, en el comentario oral el fragmento está extraído de una de las obras estudiadas en la parte 2 del programa, por lo cual se espera que demuestres el estudio detallado que hiciste de la misma.

Este componente es el que más diferencias presenta entre el Nivel Superior (NS) y el Nivel Medio (NM), por eso se considerará cada nivel por separado. Sin embargo, en ambos casos, el objetivo es que puedas comentar con detenimiento un fragmento de una obra literaria, o una poesía completa.

La gran diferencia estriba en que, en el NS, el comentario obligatoriamente estará basado sobre un texto poético, y luego estará acompañado por una discusión sobre otra de las dos obras estudiadas. En el NM, en cambio, el texto para comentar podrá ser una poesía o un fragmento de cualquiera de las dos obras estudiadas en detalle.



El texto literario: contenido y estilo

El texto poético: asignando sentidos

La poesía nos invita como lectores a trabajar con la **ambigüedad** del lenguaje, ya que expresa conceptos de manera oblicua y no directa, como los textos informativos en los que el emisor debe lograr claridad y sentido unívoco de lo que quiere comunicar.

Un poema, en cambio, dice una cosa (denotación) pero significa otra (connotación). Para crear esa ambigüedad poética se utilizan los recursos de estilo, que son *marcas textuales* que permiten asignar multiplicidad de sentidos al texto. Cada vez que asignes un sentido, estarás dejando de lado otros tantos posibles. Sin embargo, en los textos estudiados estas lecturas no son arbitrarias, sino que están enriquecidas por la bibliografía crítica que leerás antes de enfrentarte al poema en tu comentario oral.

"Los más bellos versos parecen siempre escritos en una lengua extranjera. Aunque sea la propia, con la sintaxis normal y las palabras más simples de todos los días. La poesía abre su extranjería en el interior de la lengua materna." Beatriz Vignoli[2]

El texto narrativo: enunciado y enunciación

En cualquier texto, no sólo en la narración, el nivel del enunciado y el de la enunciación están íntimamente relacionados.

Mientras el **enunciado** está ligado a la anécdota, es decir, "qué se cuenta", la **enunciación** se relaciona con el "cómo se cuenta", y esto se logra con el uso de las diferentes estrategias narrativas, recursos estilísticos y demás procedimientos literarios que el autor elige para contar la historia. Por ejemplo, tendrá en cuenta el tipo de narrador, el punto de vista narrativo, el modo en que irá marcando el paso del tiempo, si dará o no la voz a los personajes mediante el diálogo directo, etc.

En algunos textos, por ejemplo, en la literatura realista del siglo XIX, el discurso suele estar subordinado al relato, es decir, se le da más importancia a los hechos que se narran que al estilo, quizás porque su objetivo era representar de la manera más exacta posible la realidad y la vida. La literatura contemporánea, por el contrario, ha experimentado con los recursos literarios de tal forma que los procedimientos utilizados se vuelven tan o más importantes que la anécdota narrada.

Si bien cada género literario tiene algunos recursos propios, debemos entender que algunos procedimientos literarios de la poesía se utilizan también en las narraciones. Tal es el caso del uso de las imágenes, las metáforas o las aliteraciones, pero sobre todo, del uso de los silencios dentro del texto.

"No creo que (la poesía) esté limitada al género que toma su nombre, sino que se presenta de improviso en muchas páginas de narrativa (...) Rulfo fue una revelación poética muy importante para mí. Una verdadera conmoción. Recuerdo la emoción estética que sentí al leer "No oyes ladrar los perros" (...) Leía y releía esos diálogos (...) como en una especie de encantamiento. Leer a Rulfo fue para mí (...) la revelación de la poesía. (...) En su decir —y en el de todo buen poeta— las palabras son talismanes. Objetos de poder." Silvia Arazi[3]

Por lo tanto, el enunciado, contenido o relato es interdependiente con la enunciación, discurso o forma y debe analizarse el uno en función del otro.

Nivel Medio (NM)

A. Naturaleza del examen

Tiempo de preparación: Hasta el comienzo del período de preparación los alumnos no deben saber cuál será el fragmento que se tomará para el comentario oral individual, ni a qué obra estudiada en la parte 2 del curso pertenece ese fragmento. Se le entrega al alumno un sobre cerrado que contiene un fragmento de una de las dos obras estudiadas en la parte 2. Se le dan 20 minutos de preparación bajo supervisión y sin ningún tipo de material de apoyo. El fragmento no puede tener el título de la obra ni el número del capítulo, por ejemplo.

[2] Cita extraída de la revista *La Balandra (otra narrativa)*. Especial Poesía. Número 9. Invierno de 2014.
[3] Cita extraída de la revista *La Balandra (otra narrativa)*. Especial Poesía. Número 9. Invierno de 2014.

Durante este período los alumnos están supervisados y deben:

- Leer el fragmento y las preguntas de orientación detenidamente
- Identificar y analizar minuciosamente todos los aspectos significativos del fragmento
- Hacer anotaciones para el comentario
- Organizar la estructura del comentario

Realización del comentario oral individual: La hora y el lugar son elegidos por el profesor. Siempre se elegirá un lugar silencioso dentro de la institución escolar, ya que el examen es grabado y, en la medida de lo posible, deben evitarse ruidos que interfieran.

Tiempo total de exposición: 10 minutos

- **Presentación del comentario:** 8 minutos

En este tiempo los alumnos realizan sus comentarios sin interrupción alguna. Los profesores intervienen en este momento para hacer preguntas, orientar o reorganizar el comentario del alumno. Solamente pueden intervenir si el alumno necesita que lo animen o le está resultando difícil continuar.

- **Preguntas posteriores realizadas por el profesor:** 2 minutos

Cuando el alumno concluye su comentario de 8 minutos, los profesores entablan una discusión con los alumnos para indagar más en su conocimiento y comprensión del fragmento o el poema. Pueden darles la oportunidad de ampliar afirmaciones que no hayan quedado claras o mejorar las que no sean adecuadas. También harán preguntas para comprobar que los alumnos hayan comprendido palabras, frases y alusiones concretas y que hayan logrado apreciar su importancia dentro del fragmento o el poema. Además, deben verificar que los alumnos han entendido la importancia del fragmento dentro de toda la obra o, en el caso de un poema completo, la relación entre ese poema y otros poemas del mismo autor que hayan estudiado.

También deben comprobar que han comprendido la técnica del escritor y son capaces de comentarla. Si los alumnos no logran hablar los 8 minutos prescritos, el profesor intentará prolongar la discusión para que el examen oral dure los 10 minutos establecidos.

Puntuación máxima de la tarea: 30 puntos

Porcentaje del total de la evaluación: 15%

El comentario oral individual es un análisis literario de un fragmento tomado de una de las obras estudiadas en la parte 2 del programa de estudios que deben pertenecer a dos géneros diferentes. En el NM no es obligatorio que el profesor seleccione poesía, podría elegir una novela y una obra de teatro, una selección de cuentos y una selección de poemas, u otras combinaciones. Los textos elegidos deben estar originalmente escritos en español.

Antes del examen, no sabrás ni la obra ni el fragmento que te tocarán. Harás mucha práctica antes, por supuesto, con fragmentos modelo para habituarte a esta modalidad de comentario oral.

El fragmento asignado tendrá una extensión aproximada de entre 20 y 30 líneas, y estará acompañado de una o dos preguntas de orientación, preparadas por el profesor. Esas preguntas son muy generales y estarán referidas al contenido o al estilo; puedes tenerlas en cuenta, pero no estás obligado a responderlas, sirven solamente como estímulo.



B. Enfoque y estructura del comentario oral individual

Uno de los puntos más importantes para tener éxito en tu comentario es que entiendas que este debe referirse en detalle al fragmento propuesto. No basta que conozcas la obra e intentes hablar de ella en general.

Enfoque de la preparación

¿Cómo debes abordar, entonces, el comentario del fragmento o poema? Te damos algunas sugerencias importantes:

- Contextualiza el fragmento con la mayor precisión posible dentro de la obra de la que fue extraído (o en el conjunto de obras, en el caso de que el texto para comentar sea un poema completo). Comenta con eficacia las técnicas empleadas por el autor, es decir, el uso de los recursos estilísticos y sus efectos en el lector.
- Organiza tu comentario para que sea coherente. Nunca saltes de un tema a otro ni realices una paráfrasis línea a línea del fragmento o poema.
- Elabora un cuadro o esquema en una hoja borrador que te sirva para ayudarte a organizar el comentario. Veinte minutos te alcanzarán para leer con cuidado ese fragmento de texto que ya has estudiado, leer las preguntas de orientación y organizar el contenido de tu exposición.
- Subraya o marca con resaltador las citas textuales con las que irás justificando tu comentario. Es muy importante que respaldes tu análisis con referencias extraídas del fragmento bien seleccionadas.

La importancia de la introducción y la conclusión

Como ya te hemos dicho en otras partes de este libro, una buena introducción y una clara conclusión son muy importantes para dar una idea de organización y buena estructura, pero también para transmitir aplomo y seguridad.

La **introducción** de tu comentario debería cubrir todos o la mayoría de los siguientes puntos:

- Tu nombre y número de alumno. A continuación, detalles del fragmento que deberás comentar, por ejemplo, el autor y la obra.
- Un breve resumen del contexto. ¿A qué momento de la obra pertenece? Si se trata de un poema te conviene adelantar el tema principal.
- Conviene presentar cuál será la estructura de tu comentario para demostrar que tienes clara la organización de las ideas. Podrías organizar el análisis según la estructura interna del pasaje o poema, por ejemplo.

La **conclusión** debería ser breve y servir para dar a entender a tu profesor que estás cerrando tu comentario, de modo que pueda empezar con la discusión posterior. Por ejemplo:

- Una conclusión en la que resaltes los aspectos más relevantes del contenido y el estilo
- Una reflexión sobre la importancia del pasaje comentado dentro de la obra completa del autor leída en el curso
- Una reflexión sobre los efectos en el lector

C. Práctica del comentario oral individual

A continuación, te proponemos que revises varios fragmentos de distintos géneros con sus respectivas preguntas de orientación.

En algunos géneros te sugerimos la lectura de transcripciones de comentarios orales de alumnos de Colegios del Mundo del IB. Obviamente, lo más probable es que estas obras no coincidan con las elegidas por tu colegio, y entonces te faltarán datos sobre el contexto. Sin embargo, te ayudará mucho hacer una evaluación de los criterios B, C y D para este componente.

Comentario oral individual de un poema

Antes de comenzar con el análisis del ejemplo, haremos un repaso de las técnicas literarias propias del género lírico. Si no recuerdas el significado de algún recurso de estilo, puedes consultar el glosario de términos literarios que se encuentra al final del libro.

Principales convenciones literarias del género lírico

1. Recursos gráficos

Son los que están relacionados con la parte visual del poema; fundamentalmente, los que tienen que ver con la disposición de los versos en el espacio.

La poesía establece un juego de síntesis-elipsis que la diferencia de la prosa. Un poema se caracteriza por su brevedad, por los espacios en blanco, por la transgresión de la norma del renglón, por ejemplo.

Entre los recursos gráficos es importante la división en **versos** y **estrofas**. En la poesía tradicional este aspecto es mucho más pautado; en cambio, la poesía contemporánea utiliza el espacio para poner de relieve el carácter visual del poema. El ejemplo más extremo de este juego entre palabras y espacio es el de los caligramas, en los que el poeta dibuja el objeto aludido con palabras.

La forma de las estrofas y los versos varía según la época, el tema tratado, el poeta, etc. En la Antigüedad o el Renacimiento, por ejemplo, ciertos temas debían ser transmitidos a través de determinadas formas.

Las estrofas se clasifican según su cantidad de versos: pareados, tercetos, cuartetas o redondillas, quintillas, décimas.

Hay, además, estrofas muy comunes en la literatura que pueden tener versos iguales o combinar versos desiguales, por ejemplo: la lira, el romance, la oda, el soneto.

En general, la poesía contemporánea utiliza formas libres como el verso libre o verso blanco.

2. Recursos fónicos

El poema es una unidad basada en el **ritmo** y en la sonoridad. Los versos se repiten con cierta regularidad a lo largo del poema; las **medidas** y las **reglas** que siguen los versos son responsables del ritmo creado.

La **rima** es otro factor importante que determina el ritmo de un poema. También los **acentos** y los **silencios** contribuyen a su sonoridad.

Procedimientos fónicos:

a) **Medida:** según el número de sílabas, los versos pueden ser: bisílabos, trisílabos, tetrasílabos, pentasílabos, hexasílabos, heptasílabos, octosílabos, eneasílabos, decasílabos, endecasílabos, dodecasílabos, tridecasílabos, alejandrinos (catorce sílabas), de quince sílabas, etc.

b) **Versificación:** se refiere a las reglas de conteo de sílabas; no se siguen siempre al pie de la letra. El poeta se permite ciertas **licencias poéticas** como la sinalefa y el hiato.

c) **Rima:** consonante o asonante.

d) **Pausa:** final o métrica y cesura o pausa interior.

e) **Recursos de estilo relacionados con el sonido**: aliteración, anáfora, onomatopeya, rima interna, anagrama, calambur.



3. Recursos semánticos

Son aquellos que establecen relaciones a partir del significado de las palabras. Los más utilizados son:

- Imágenes literarias (sensoriales, anímicas, cenestesias, propioceptivas, sinestesias)
- Símil o comparación
- Metáfora
- Hipérbole
- Procedimientos para la oposición: antítesis, paradoja, oxímoron
- Adjetivación y epíteto
- Perífrasis o eufemismo
- Animización, animalización, personificación y cosificación
- Ironía y parodia

4. Recursos sintácticos

Se relacionan con el orden de la estructura sintáctica, es decir, la relación entre las palabras dentro del verso. Los más usados son:

- Hipérbaton
- Elipsis
- Polisíndeton y asíndeton
- Paralelismo (cuando se combina con la anáfora, podemos hablar de paralelismo anafórico)

A continuación, te proponemos leer un modelo de comentario oral basado en el *Soneto XXIII*[4] del autor español Garcilaso de la Vega, con los comentarios del examinador:

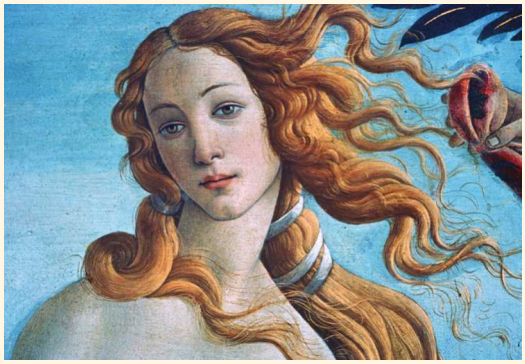
En tanto que de rosa y azucena
se muestra la color en vuestro gesto,
y que vuestro mirar ardiente, honesto,
enciende al corazón y lo refrena;

y en tanto que el cabello, que en la vena
del oro se escogió, con vuelo presto,
por el hermoso cuello blanco, enhiesto,
el viento mueve, esparce y desordena;

coged de vuestra alegre primavera
el dulce fruto, antes que el tiempo airado
cubra de nieve la hermosa cumbre.

Marchitará la rosa el viento helado,
todo lo mudará la edad ligera,
por no hacer mudanza en su costumbre.

- **Analice la versificación y recursos de estilo del poema.**
- **Comente con detenimiento el uso de los tópicos latinos.**



Detalle de *El nacimiento de Venus*, Sandro Botticelli

[4] Vega, Garcilaso de (1973). *Obras* (ed. de Tomás Navarro Tomás, 10.ª ed.). Madrid: Espasa-Calpe. Disponible en http://cvc.cervantes.es/actcult/garcilaso/versos/soneto09.htm

Antes de empezar a leer la transcripción del comentario oral sobre el poema te proponemos una actividad:

Actividad

Revisa la siguiente información sobre los principales tópicos latinos (temas que proceden de la antigüedad grecolatina) y luego haz una cruz en los que más se relacionan con el *Soneto XXIII* de Garcilaso:

Tópico latino	Explicación del tópico	¿Se utiliza en el *Soneto XXIII*? ¿En qué versos?
Locus amoenus (lugar agradable)	La descripción idealizada del paisaje: prados verdes, riachuelos cristalinos, pájaros cantando, árboles con deleitosa sombra. Ese paraíso terrenal o Arcadia, es el lugar ideal para el amor, la paz y el recogimiento.	
Beatus ille ("dichoso aquel")	Consiste en enumerar el ideal de felicidad basado en la ausencia de pasiones mundanas como la vanidad, la avaricia, la lujuria. Resalta la felicidad de poder vivir según la propia conciencia, retirado "del mundanal ruido", según los versos de Fray Luis de León.	
Carpe diem ("aprovecha el día")	Famoso tópico que procede del poeta latino Horacio. Incita a vivir con plenitud el momento.	
Collige, virgo, rosas ("coge, doncella, las rosas")	Es también una incitación a gozar del día, pero aplicado a una mujer. Deriva de un verso del poeta latino Ausonio.	
Descriptio puellae (descripción de la mujer joven)	Responde a una fórmula muy conocida de la poesía para describir la belleza de la mujer del Renacimiento. El rostro es el centro de esta belleza, se habla de su cabello rubio, del blanco y rosado de su tez, de sus ojos, de su boca, de su cuello, de sus dientes.	
Vita flumen (la vida como río)	Este tópico compara la vida con un río que desemboca en el mar, que es la muerte. Fue inmortalizado por el poeta español Jorge Manrique.	
Homo viator (el hombre viajero)	Tópico a través del cual se entiende la vida como un camino por el que nunca se ha de volver a pasar.	
Tempus irreparabile fugit (el tiempo pasa irremediablemente)	Se trata de un tópico muy duro y dramático que nos advierte que el tiempo es frágil. Quevedo lo recogió con absoluta maestría en muchos de sus sonetos.	
Fortuna mutabile (la fortuna cambiante)	Se refiere a los avatares de la Fortuna que, a veces, es favorable y otras no. Su símbolo es la rueda de la fortuna que a veces nos hace estar arriba y otras veces nos hace bajar.	
Ubi sunt? (¿dónde están?)	Mediante una serie de preguntas retóricas este tópico expresa la melancolía por lo perdido.	

Transcripción de un comentario oral individual de una alumna del NS sobre el *Soneto XXIII* de Garcilaso de la Vega



Recogiendo flores por el camino, John William Waterhouse

El *Soneto XXIII* de Garcilaso de la Vega, también conocido por su primer verso como "*En tanto que de rosa y azucena*", pertenece a la poesía renacentista española de principios del siglo XVI. Su autor es considerado como un modelo del artista de la época porque reúne todas las características del perfecto cortesano: pertenece a la nobleza y es un hombre de acción y de intelecto que se dedica tanto a las armas como a las letras. Su obra está influenciada por el poeta italiano Petrarca, que fue el creador del soneto. El *Soneto XXIII* es un poema de amor en el que se idealiza la belleza juvenil de una doncella, para luego aludir a la fugacidad de la misma en relación al paso inexorable del tiempo. El yo poético incita a la joven —quizás inspirada en la musa del poeta, Isabel Freyre— a vivir intensamente en el presente y a conocer el amor, aprovechando su juventud y belleza. Por eso podemos decir que el tema principal del poema recrea el tópico latino del *carpe diem* ("aprovecha el día"), que se vincula a su vez con el de *tempus fugit* ("tiempo fugaz"). Esto es típico del Renacimiento, un movimiento antropocéntrico que, en contraste con la visión teocéntrica de la Edad Media, se enfoca en la alegría vital que surge a partir del máximo aprovechamiento del momento presente.

En la introducción la alumna presenta de manera concisa y eficaz al autor, lo contextualiza en la época y expone los temas principales. El lenguaje es muy claro y totalmente adecuado; se aprecia un alto nivel de corrección en la gramática y la construcción de las oraciones; se utiliza una terminología literaria muy precisa.

El *Soneto XXIII* de Garcilaso de la Vega sigue la estructura externa clásica del soneto. Está compuesto por dos cuartetos y dos tercetos de versos endecasílabos. La rima es consonante (riman todos los sonidos a partir de la última vocal acentuada), con un esquema ABBA ABBA CDE DCE.

En cuanto a la estructura interna, podemos considerar que el contenido del poema se organiza en dos apartados. En el primer apartado, compuesto por los dos cuartetos y el primer terceto, se presenta la belleza de la muchacha y se la incita a aprovechar su juventud entregándose al amor. Y en el segundo apartado, compuesto por el segundo terceto, es decir por la última estrofa, se alude a modo de conclusión y, en términos generales, al paso inexorable del tiempo y los estragos que causa.

Se utiliza a lo largo del soneto la alegoría de las estaciones del año, tanto para idealizar la belleza juvenil y enfatizar su fugacidad como para ilustrar el paso del tiempo, empleando una cadena de símbolos. Para recrear el tópico latino *descriptio puellae* ("descripción de la joven") el yo poético usa el símbolo de las flores, relacionado con la naturaleza y la primavera: *"En tanto que de rosa y azucena/ se muestra la color en vuestro gesto"*. Las flores simbolizan el rostro sonrosado (rosa) y la tez blanca (azucena) de la joven. Pero también insinúan que la piel de la doncella comparte su suave y aterciopelada textura y su dulce aroma. Más adelante, en el primer terceto, se hace una referencia específica a la juventud como *"alegre primavera"*. Esta estación se relaciona con la fertilidad, no solo en la naturaleza sino también en la doncella, una joven pura y virginal que el yo lírico intenta metafóricamente seducir. Otro elemento que alude a la virginidad es el largo cabello suelto de la muchacha, que *"el viento mueve, esparce y desordena"*. El movimiento del pelo es un símbolo de juventud y seducción, pero sobre todo indica que la doncella no está aún desposada, ya que en esa época las mujeres casadas llevaban el cabello recogido. También se menciona en relación a la primavera la madurez del *"dulce fruto"*, objeto que representa el placer erótico y lo prohibido, basándonos en la historia bíblica del *Génesis* en relación al pecado de Adán y Eva. Pasamos luego al invierno, que no se menciona explícitamente pero que se intuye en el verso once: *"cubra de nieve la hermosa cumbre"*. Esta estación representa la vejez y la decrepitud, es decir, los estragos que causa el paso del tiempo. *"La hermosa cumbre"* es la cabeza de la muchacha, cuyos cabellos se volverán blancos por las canas. En esta alegoría, entonces, las estaciones no representan etapas de un mismo año sino etapas de la vida. El pasaje de cada estación es un momento único que hay que aprovechar, porque en esta vida terrenal todo se sucede en un breve tiempo. Metafóricamente, no habrá otra primavera una vez que hayamos pasado el pico de la juventud, de la misma manera que después del invierno de la vejez no hay nada más que la muerte. En el verso doce reaparece la metáfora de las flores para representar la fugacidad de la belleza femenina. Como una rosa, la joven se *"marchitará"* o arrugará con el venir de *"el viento helado"*, es decir, con la llegada del invierno o la vejez.

Muy buen análisis y apreciación de las decisiones del autor (recursos de estilo), pero sobre todo una muy convincente presentación de las ideas que va hilando la interesante y personal interpretación con el análisis muy pertinente de recursos gráficos, fónicos y, sobre todo, semánticos. Resulta muy adecuada la referencia a la alegoría de las estaciones para hablar de las etapas en la vida de la mujer.



Otro recurso literario que se utiliza para subrayar la importancia del tópico del *tempus fugit* es la proposición subordinada adverbial temporal con la que comienza el poema. En el nexo relacionante *"en tanto que"*, al comienzo del primer cuarteto, sugiere que se hace referencia a un instante del presente que pronto se desvanecerá. Además, se usa el tiempo verbal presente del modo indicativo, por ejemplo, en el verso dos: *"se muestra la color en vuestro gesto"*. Más adelante se utilizan otros tiempos y modos verbales, y la oposición enfatiza la fugacidad del momento descrito en el tiempo. Por ejemplo, el futuro imperfecto del indicativo se usa en los versos doce y trece para expresar de manera asertiva que algo va a suceder: *"marchitará"*, *"mudará"*. Esto indica que el paso del tiempo es inexorable, que afecta a todos por igual y sin excepción. La inevitabilidad de la vejez y del paso de los años se relaciona con la calidad efímera de la belleza juvenil. En el primer terceto se usa el modo imperativo, *"coged de vuestra alegre primavera/ el dulce fruto antes que el tiempo airado..."*, para recrear el *carpe diem*. La orden *"coged"* exhorta a la joven con urgencia a aprovechar el hoy, antes de que el tiempo la deje sin opciones.

El tiempo es un elemento tan importante que aparece personificado para ilustrar su ineludible poder. En el verso once, en el primer terceto: *"el tiempo airado/ cubra de nieve la hermosa cumbre"*. Aunque se habla de un tiempo futuro, la acción se da por hecha. El tiempo, poderoso, furioso, impaciente, hará estragos con todo lo que encuentre en su paso. *"Todo lo mudará la edad ligera/ por no hacer mudanza en su costumbre"*, dicen los dos últimos versos del poema. Para el tiempo no hay excepciones, pasa volando, cambiando; arrasa todo lo que se interponga en su camino, lo arruina. No le importa si es una hermosa rosa, o una bella doncella, de todas formas las *"marchitará"*. Nuevamente se evidencia aquí un sentido pagano de la existencia, típico del antropocéntrico Renacimiento; se valora sobre todo la alegría vital, el aprovechamiento del hoy.

Análisis muy adecuado de cuestiones gramaticales del poema, como el uso de los tiempos verbales o las proposiciones adverbiales temporales, que ayudan a transmitir al lector el tema del paso del tiempo. La relación entre enunciado y enunciación es muy clara y convincente.

Además, otros elementos del soneto nos permiten identificar al mismo como un modelo clásico de la poesía amorosa renacentista. Uno de ellos es la alusión al canon de belleza de la época. Se describe a una joven de tez blanca y rosada, de melena larga *"que en la vena/ del oro se escogió..."*. Esta doncella se encuentra

reflejada en muchas obras de arte —literario y pictórico— del Renacimiento. Un ejemplo podría ser la representación de Afrodita en la pintura *El nacimiento de Venus* de Sandro Botticelli. Otras características de la muchacha que se describen en el poema son su mirada penetrante y su dulce gesto. La metonimia, un tipo de metáfora en el que se reemplaza un elemento por el efecto que causa, se usa para darle una calidad más humana a la belleza sobrenatural de la joven. Por ejemplo, se habla de *"vuestro gesto"* en vez de "rostro", y de *"vuestro mirar ardiente"* en vez de referirse a los "ojos". Estas expresiones le añaden sentimiento, significado y profundidad a un mero rasgo físico.

Otra rasgo típico de la poesía renacentista que encontramos en el *Soneto XXIII* es el uso de la simetría para describir a la doncella. Esto lo vemos en el segundo cuarteto, donde la triple adjetivación que se usa para describir el cuello de la muchacha en el verso siete se relaciona simétricamente con la utilización de tres formas verbales en el verso siguiente, que logran expresar el dinamismo del movimiento de los cabellos: *"por el hermoso cuello blanco, enhiesto/ el viento mueve, esparce y desordena"*. En el plano léxico-semántico, encontramos el mayor dinamismo expresivo en el primer cuarteto. La mirada de la joven representa una antítesis (verso tres) que se refleja en los sentimientos del yo poético (verso cuatro): *"vuestro mirar ardiente, honesto,/ enciende el corazón y lo refrena"*. La belleza de la joven enciende la pasión en el sujeto lírico, pero al mismo tiempo su inocencia reprime ese sentimiento. La hermosura de la joven la convierte en objeto de deseo, pero su virginal pureza la hace intocable.

Sigue profundizando el análisis aportando referencias al texto muy precisas y adecuadas.

En conclusión, quiero destacar que la antítesis que aparece en el primer cuarteto constituye para mí la esencia del poema. Se muestra a la doncella de manera idealizada, como una ilusión que sólo puede admirarse desde lejos. Para el yo lírico concretar ese amor no correspondido sería matar esa ilusión, porque la realidad de ese amor consumado jamás podría ser tan hermosa como la fantasía romántica de ese amor idealizado. La alusión al tiempo como enemigo de esa belleza frágil y perecedera no causa angustia existencial, sino que es una invitación y una advertencia a disfrutar de la vida con la conciencia de que es tan valiosa precisamente porque es única y fugaz.

En la conclusión, la alumna opta por expresar una reflexión sobre los efectos en el lector que resulta muy personal y adecuada para terminar un comentario tan rico en contenido.



Comentario oral individual de un fragmento de texto narrativo

A continuación, te damos la oportunidad de evaluar el comentario oral del fragmento de un cuento según los criterios de evaluación.

Antes haremos una revisión de las estrategias narrativas más importantes. Si tienes dudas sobre la terminología empleada, recurre al glosario de términos literarios que se encuentra al final del libro.

Principales convenciones literarias del género narrativo

1. El narrador

- **La voz narrativa o persona que narra:**

a) 1.ª persona
b) 3.ª persona
c) 2.ª persona

- **El punto de vista narrativo**

a) Focalización cero o visión "por detrás" o narrador omnisciente
b) Focalización interna o visión "con" o narrador equisciente
c) Focalización externa o visión desde fuera o narrador deficiente

Dependiendo de la elección del punto de vista narrativo, el lector tendrá un grado de conocimiento mayor o menor acerca de lo que se le está contando y estará, también, más o menos alejado de los personajes y sus acciones o pensamientos.

2. El narratario

a) Narratario dentro de la historia o **narratario ficticio**
b) Narratario fuera de la historia o **lector**

3. Modalización

a) Modalizaciones valorativas
b) Modalizaciones de grados de certeza

4. Polifonía

a) Intertextualidad
b) Ironía
c) El discurso referido: *directo*, *indirecto* e *indirecto libre*.

5. El tiempo narrativo

a) Orden cronológico
b) Anacronismos
c) Prospecciones o prolepsis
d) Retrospecciones o analepsis
e) Tiempo circular
f) Otras estrategias narrativas relacionadas con el tiempo, inspiradas en el psicoanálisis o el cine como el monólogo interior o fluir de la conciencia, la técnica de montaje o fragmentarismo, el *flash back*, etc.

Ahora te proponemos que leas un modelo de comentario oral basado en "El milagro secreto",[5] de Jorge Luis Borges, para luego evaluarlo según los criterios de evaluación de este componente:

El piquete se formó, se cuadró. Hladík, de pie contra la pared del cuartel, esperó la descarga. Alguien temió que la pared quedara maculada de sangre; entonces le ordenaron al reo que avanzara unos pasos. Hladík, absurdamente, recordó las vacilaciones preliminares de los fotógrafos. Una pesada gota de lluvia rozó una de las sienes de Hladík y rodó lentamente por su mejilla; el sargento vociferó la orden final.

El universo físico se detuvo.

Las armas convergían sobre Hladík, pero los hombres que iban a matarlo estaban inmóviles. El brazo del sargento eternizaba un ademán inconcluso. En una baldosa del patio una abeja proyectaba una sombra fija. El viento había cesado, como en un cuadro. Hladík ensayó un grito, una sílaba, la torsión de una mano. Comprendió que estaba paralizado. No le llegaba ni el más tenue rumor del impedido mundo. Pensó estoy en el infierno, estoy muerto. Pensó estoy loco. Pensó el tiempo se ha detenido. Luego reflexionó que en tal caso, también se hubiera detenido su pensamiento. Quiso ponerlo a prueba: repitió (sin mover los labios) la misteriosa cuarta égloga de Virgilio. Imaginó que los ya remotos soldados compartían su angustia: anheló comunicarse con ellos. Le asombró no sentir ninguna fatiga, ni siquiera el vértigo de su larga inmovilidad. Durmió, al cabo de un plazo indeterminado. Al despertar, el mundo seguía inmóvil y sordo. En su mejilla perduraba la gota de agua; en el patio, la sombra de la abeja; el humo del cigarrillo que había tirado no acababa nunca de dispersarse. Otro "día" pasó, antes que Hladík entendiera.

Un año entero había solicitado de Dios para terminar su labor: un año le otorgaba su omnipotencia. Dios operaba para él un milagro secreto: lo mataría el plomo alemán, en la hora determinada, pero en su mente un año transcurría entre la orden y la ejecución de la orden. De la perplejidad pasó al estupor, del estupor a la resignación, de la resignación a la súbita gratitud. No disponía de otro documento que la memoria; el aprendizaje de cada hexámetro que agregaba le impuso un afortunado rigor que no sospechan quienes aventuran y olvidan párrafos interinos y vagos. No trabajó para la posteridad ni aun para Dios, de cuyas preferencias literarias poco sabía. Minucioso, inmóvil, secreto, urdió en el tiempo su alto laberinto invisible. Rehizo el tercer acto dos veces. Borró algún símbolo demasiado evidente: las repetidas campanadas, la música. Ninguna circunstancia lo importunaba. Omitió, abrevió, amplificó; en algún caso, optó por la versión primitiva. Llegó a querer el patio, el cuartel; uno de los rostros que lo enfrentaban modificó su concepción del carácter de Roemerstadt. Descubrió que las arduas cacofonías que alarmaron tanto a Flaubert son meras supersticiones visuales: debilidades y molestias de la palabra escrita, no de la palabra sonora... Dio término a su drama: no le faltaba ya resolver sino un solo epíteto. Lo encontró; la gota de agua resbaló en su mejilla. Inició un grito enloquecido, movió la cara, la cuádruple descarga lo derribó.

Jaromir Hladík murió el veintinueve de marzo, a las nueve y dos minutos de la mañana.

- **Analice la importancia de este fragmento para entender el sentido general del cuento.**
- **Comente los rasgos literarios y las ideas propios del estilo borgeano que aparecen en el fragmento y analice sus efectos.**



La persistencia de la memoria, Salvador Dalí

[5] Borges, J. L. (2006). El milagro secreto. *Ficciones*. Madrid: Alianza Editorial.



Transcripción del comentario oral individual de un alumno del NM sobre un fragmento de "El milagro secreto" de Jorge Luis Borges

El fragmento que voy a analizar pertenece al cuento "El milagro secreto" de Jorge Luis Borges. Fue publicado por primera vez en 1944, en el libro *Artificios*. En el cuento se narran, en tercera persona, los eventos que preceden a la muerte de Jaromir Hladík, autor y traductor de talento promedio. La acción transcurre en 1939 en Praga. Hladík es arrestado por los soldados del Tercer Reich a causa de su ascendencia judía, y luego es sentenciado a muerte. Su fusilamiento se fija para diez días después del arresto.

En este extracto se narran los hechos ocurridos desde que Hladík se enfrenta al piquete de fusilamiento hasta su muerte en el final del cuento. Es durante este período de tiempo que se concreta "el milagro secreto". Dios concede a Hladík un año para finalizar su drama inconcluso "Los enemigos", obra a través de la cual el autor busca redimirse literariamente de una vida que le parece vacía. Pero ese año transcurre solamente en la mente de Hladík, mientras que *"el universo físico"* parece detenerse a su alrededor. En el plano real, el tiempo transcurrido no es de un año sino de unos segundos, dados por el espacio entre la orden de fuego y la ejecución de la misma.

Entonces, el tema principal de la obra es el tiempo. Si bien este tema se manifiesta a lo largo del cuento, se desarrolla especialmente en este fragmento, ya que es cuando el tiempo se transforma en un proceso mental, en un espacio puramente abstracto. El narrador hace un comentario que parece azaroso, pero que en realidad asocia la relación del fotógrafo con el modelo a la situación de un fusilamiento:

"Hladík, absurdamente, recordó las vacilaciones preliminares de los fotógrafos."

Esta asociación relaciona la idea del disparo de la cámara con el disparo del fusil a un objetivo. Además, Borges toma la idea de la instantánea que congela el instante en la fotografía para describir el modo en que el universo físico se detuvo. Es importante entonces aquí el recurso de la homonimia, tanto con las cámaras fotográficas como con las armas se dispara. Es como si los disparos de los soldados no hubieran liberado balas sino activado una cámara. Cuando el sargento da la orden de fuego, el tiempo —en su sentido físico— se detiene. Hay varios elementos en los que se concentra el narrador para ejemplificar el cese del movimiento, o sea el detenimiento del tiempo. Son la gota de agua, la sombra de la abeja, el viento y el humo del cigarrillo. La abeja proyecta una sombra fija sobre el patio, indicando la ausencia de movimiento. El viento se detiene, *"como en un cuadro"*, o como en una fotografía; de la misma manera, el humo del cigarrillo *"nunca acaba de dispersarse"*. La gota se menciona antes de la detención del tiempo en su sentido cotidiano, y otra vez cuando este se reanuda. Antes de que "se tome la foto" una gota de lluvia cae sobre la mejilla de Hladík y comienza a rodar lentamente hacia abajo. Cuando el universo físico

reanuda la marcha: *"la gota de agua resbaló en su mejilla"*. Así se ilustra de manera simple el proceso más complejo de "El milagro secreto", que es el que tiene que ver con el tiempo real, o sea el que miden los relojes, y el tiempo subjetivo, que es el tiempo mental, percibido por todos de manera muy diferente según nuestro interés o estado emocional, como queda demostrado en el epígrafe extraído del Corán que Borges elige para este cuento, en el que un hombre piensa que estuvo muerto un día o parte de un día, y en realidad lo estuvo cien años.

En "El milagro secreto", el relato marco, el de Hladík, encierra un relato simbólico, que es el argumento de "Los enemigos", su obra inconclusa. Esta última trata el tema borgeano por excelencia: el infinito circular. "Los enemigos" es un drama cíclico que empieza y termina con las campanadas de un reloj, que marcan la misma hora en un mismo día. Intuimos que se trata de una tragedia porque se menciona que la obra *"observa las unidades de tiempo, de lugar y de acción"*, y porque el protagonista espera su muerte. Podríamos decir que "Los enemigos" expresa de manera simbólica la muerte de Hladík. Hladík no puede morir mientras su obra esté inconclusa porque la obra representa su vida. Uno de los indicios de esto es que Julia de Weidenau simboliza a una mujer que hubo en la vida de Hladík. Se fusionan así los planos de la vida real y la ficción literaria. Cuando Hladík concluye en su mente su drama, puede entonces concluir su vida.

Se hace referencia a "Los enemigos", al símbolo del laberinto que podría ser la mente de Hladík, lugar donde se realizan las minuciosas correcciones de su texto. En ese laberinto que es su mente, logra el orden de la trama. La utilización del verbo "urdió" que significa tejer, nos refuerza esa idea de la trama del texto. La frase dice: *"urdió en el tiempo su alto laberinto invisible"*. Durante ese año mental, Hladík trabaja pacientemente su obra. Para describir el proceso de la escritura el narrador: *"Omitió, abrevió, amplificó; en algún caso, optó por la versión primitiva."*

La idea de laberinto, también podría estar referida a su vida entera, ese espacio sin salida donde él y todos los hombres vagamos extraviados, sin saber de dónde venimos ni a dónde vamos, ni por qué. Por lógica pura, la salida del laberinto de la vida no puede ser nada más que la muerte. La podemos encontrar de casualidad, no sabemos dónde está pero sí que está allí, en algún lugar, esperando.

La muerte tiene una paciencia infinita porque sabe que inexorablemente somos mortales. Aquí aparece otro tema muy importante para Borges que es la fatalidad. Si bien es cierto que Hladík va a morir, lo único que le importa es encontrarle un sentido a su vida y ese para él sería haber concluido una obra que lo satisfaga. Lo más interesante para mí es que Hladík no quiere acabar su



obra para los demás, para lograr fama o reconocimiento, sino para él, para su satisfacción personal. En la frase *"No trabajó para la posteridad ni aun para Dios, de cuyas preferencias literarias poco sabía"* encontramos la famosa ironía borgiana.

En el plano irreal de su mente, Hladík puede cambiar de lugar la salida del laberinto para colocarla en un sitio exacto y esperado. Él sabe que durante ese año que Dios le concede es inmortal. Hladík conoce la ubicación de la salida del laberinto. No es un lugar, es un momento, es el momento en que termina su obra. Para los soldados, ese instante se llama *"las nueve y dos minutos de la mañana"*. Un mismo momento con distintos significados que dependen de la perspectiva.

Para terminar, pienso que al final del cuento Hladík muere, pero sus personajes Roemerstadt y Kubin siguen vivos, uno en el otro, en un delirio circular interminable donde todos los hombres son un mismo hombre. Pienso también que por el milagro de la literatura, Hladík, el personaje que nació de la mente de Borges, sigue vivo en este cuento para volver a morir una y otra vez, cada vez que un lector lee su historia.

Actividad

Les proponemos que, en grupo, evalúen el ejemplo de comentario precedente según los criterios de evaluación del comentario oral individual del NM que aparecen a continuación de esta actividad.

Completen el siguiente cuadro aportando una fundamentación al nivel concedido en cada criterio:

CRITERIO DE EVALUACIÓN	PUNTUACIÓN CONCEDIDA	FUNDAMENTACIÓN
A. Conocimiento y comprensión del fragmento		
B. Apreciación de las decisiones del escritor		
C. Organización y presentación		
D. Lenguaje		

Criterios de evaluación

Comentario oral individual (NM)

Criterio A: Conocimiento y comprensión del fragmento

- ¿En qué medida demuestra la interpretación del fragmento realizada por el alumno su conocimiento y comprensión del mismo?

Nota: El fragmento elegido para el comentario debe provenir de una obra seleccionada de la lista de autores prescritos (PLA). De lo contrario, la puntuación máxima para este criterio se reducirá a 6.

Nivel	Descriptor de nivel
0	El trabajo no alcanza ninguno de los niveles especificados por los descriptores que figuran a continuación.
1–2	Se observa un conocimiento prácticamente inexistente, demostrado por referencias al fragmento insignificantes y/o no pertinentes.
3–4	Se observa cierto conocimiento, demostrado por una interpretación muy limitada, pero con algunas referencias al fragmento pertinentes.
5–6	Se observa un conocimiento y una comprensión adecuados, demostrados por una interpretación respaldada por referencias al fragmento que son, en su mayor parte, adecuadas.
7–8	Se observa un conocimiento y una comprensión buenos, demostrados por una interpretación respaldada por referencias al fragmento pertinentes y adecuadas.
9–10	Se observa un conocimiento y una comprensión muy buenos, demostrados por una interpretación minuciosa respaldada por referencias al fragmento bien seleccionadas.

Criterio B: Apreciación de las decisiones del escritor

- ¿En qué medida logra el alumno apreciar los modos en los que las decisiones del escritor acerca del lenguaje, la estructura, la técnica y el estilo configuran los significados?

Nivel	Descriptor de nivel
0	El trabajo no alcanza ninguno de los niveles especificados por los descriptores que figuran a continuación.
1–2	Prácticamente no existen referencias a los modos en los que el lenguaje, la estructura, la técnica y el estilo configuran los significados en el fragmento.
3–4	Se hacen algunas referencias a los modos en los que el lenguaje, la estructura, la técnica y el estilo configuran los significados en el fragmento.
5–6	Se hacen referencias adecuadas a los modos en los que el lenguaje, la estructura, la técnica y el estilo configuran los significados en el fragmento, y se observa cierta apreciación al respecto.
7–8	Se observa una apreciación buena de los modos en los que el lenguaje, la estructura, la técnica y el estilo configuran los significados en el fragmento.
9–10	Se observa una apreciación muy buena de los modos en los que el lenguaje, la estructura, la técnica y el estilo configuran los significados en el fragmento.



Criterio C: Organización y presentación

- ¿En qué medida presenta el alumno un comentario estructurado y centrado en el tema tratado?

Nivel	Descriptor de nivel
0	El trabajo no alcanza ninguno de los niveles especificados por los descriptores que figuran a continuación.
1	El comentario prácticamente no tiene estructura y/o no se centra en el tema tratado.
2	El comentario presenta escasos indicios de una estructura planificada y se centra solo a veces en el tema tratado.
3	El comentario presenta ciertos indicios de una estructura planificada y se centra, en general, en el tema tratado.
4	El comentario presenta una estructura planificada claramente y se centra en el tema tratado.
5	El comentario presenta una estructura planificada muy claramente y se centra en el tema tratado en todo momento.

Criterio D: Lenguaje

- ¿En qué medida es claro, variado y correcto el lenguaje?
- ¿En qué medida es apropiada la elección de registro y estilo? (En este contexto, *registro* se refiere al uso por parte del alumno de elementos tales como vocabulario, tono, estructura de las oraciones y terminología adecuados para el comentario.)

Nivel	Descriptor de nivel
0	El trabajo no alcanza ninguno de los niveles especificados por los descriptores que figuran a continuación.
1	El lenguaje es muy pocas veces claro y adecuado; hay muchos errores gramaticales y en la construcción de las oraciones, además de poca noción de registro y estilo.
2	El lenguaje es, a veces, claro y adecuado; la gramática y la construcción de las oraciones son en general correctas, aunque se observan errores e incoherencias; el registro y el estilo son en cierta medida adecuados.
3	El lenguaje es, en su mayor parte, claro y adecuado; se aprecia un nivel de corrección adecuado en la gramática y la construcción de las oraciones; el registro y el estilo son, ensu mayor parte, adecuados.
4	El lenguaje es claro y adecuado; se aprecia un buen nivel de corrección en la gramática y la construcción de las oraciones; el registro y el estilo son eficaces y adecuados.
5	El lenguaje es muy claro y totalmente adecuado; se aprecia un alto nivel de corrección en la gramática y la construcción de las oraciones; el registro y el estilo son, en todo momento, eficaces y adecuados.

De *Guía de Lengua A: Literatura* © Organización del Bachillerato Internacional, 2011



Comentario oral individual de un fragmento de texto ensayístico

Te proponemos que leas con atención el siguiente fragmento, que pertenece a *El laberinto de la soledad*[6] de Octavio Paz, y que luego realices la actividad propuesta para revisar las convenciones de este género.

También para el mexicano moderno la muerte carece de significación. Ha dejado de ser tránsito, acceso a otra vida más vida que la nuestra. Pero la intrascendencia de la muerte no nos lleva a eliminarla de nuestra vida diaria. Para el habitante de Nueva York, París o Londres, la muerte es la palabra que jamás se pronuncia porque quema los labios. El mexicano, en cambio, la frecuenta, la burla, la acaricia, duerme con ella, la festeja, es uno de sus juguetes favoritos y su amor más permanente. Cierto, en su actitud hay quizá tanto miedo como en la de los otros; mas al menos no se esconde ni la esconde; la contempla cara a cara con impaciencia, desdén o ironía: "si me han de matar mañana, que me maten de una vez".

La indiferencia del mexicano ante la muerte se nutre de su indiferencia ante la vida. El mexicano no solamente postula la intrascendencia del morir, sino la del vivir. Nuestras canciones, refranes, fiestas y reflexiones populares manifiestan de una manera inequívoca que la muerte no nos asusta porque "la vida nos ha curado de espantos". Morir es natural y hasta deseable; cuanto más pronto, mejor. Nuestra indiferencia ante la muerte es la otra cara de nuestra indiferencia ante la vida. Matamos porque la vida, la nuestra y la ajena, carece de valor. Y es natural que así ocurra: vida y muerte son inseparables y cada vez que la primera pierde significación, la segunda se vuelve intrascendente. La muerte mexicana es el espejo de la vida de los mexicanos. Ante ambas el mexicano se cierra, las ignora.

El desprecio a la muerte no está reñido con el culto que le profesamos. Ella está presente en nuestras fiestas, en nuestros juegos, en nuestros amores y en nuestros pensamientos. Morir y matar son ideas que pocas veces nos abandonan. La muerte nos seduce. [...]

Por otra parte, la muerte nos venga de la vida, la desnuda de todas sus vanidades y pretensiones y la convierte en lo que es: unos huesos mondos y una mueca espantable. En un mundo cerrado y sin salida, en donde todo es muerte, lo único valioso es la muerte. Pero afirmamos algo negativo. Calaveras de azúcar o de papel de China, esqueletos coloridos de fuegos de artificio, nuestras representaciones populares son siempre burla de la vida, afirmación de la nadería e insignificancia de la humana existencia. Adornamos nuestras casas con cráneos, comemos el Día de los Difuntos panes que fingen huesos y nos divierten canciones y chascarrillos en los que ríe la muerte pelona, pero toda esa fanfarrona familiaridad no nos dispensa de la pregunta que todos nos hacemos: ¿qué es la muerte? No hemos inventado una nueva respuesta. Y cada vez que nos la preguntamos, nos encogemos de hombros: ¿qué me importa la muerte, si no me importa la vida?

Si en el programa de estudios de tu colegio han elegido obras de género ensayístico, deberás analizar con qué estrategias argumentativas el autor quiere convencer o persuadir al lector de su tesis.

Por ejemplo, será necesario que revises procedimientos como la comparación, la enumeración, la ejemplificación, la negociación, la refutación, la cita de autoridad, el uso de modalizadores de alto grado de certeza, los subjetivemas, las preguntas retóricas, etc.

Además, tendrás que valorar los recursos literarios utilizados por el autor, porque se trata de ensayos con valor literario.



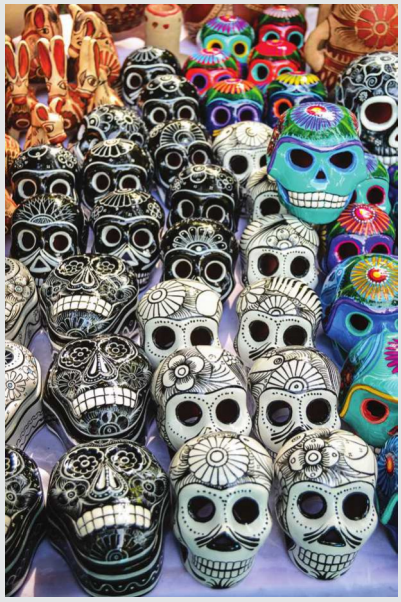
[6] Paz, O. (1994). "Todos santos, Día de Muertos" (cap. 3). *El laberinto de la soledad*. México D. F.: Editorial Fondo de Cultura Económica, p. 62–64.



1. **Analice los recursos de estilo típicos del texto argumentativo puestos en práctica para convencer y persuadir a los lectores del modo particular en que los mexicanos enfrentan la idea de la muerte.**
2. **Comente las estrategias propias del texto literario con las que Octavio Paz enriquece el ensayo.**

Actividad

1. ¿Cuál es la idea central o tesis del fragmento? ¿En qué línea(s) del texto aparece?
2. Transcribe un ejemplo de comparación y su efecto en el lector.
3. ¿Para qué utiliza Octavio Paz la inclusión de versos extraídos de canciones o refranes populares? ¿Podrían ser consideradas citas de autoridad? ¿Por qué?
4. Analiza las antítesis que recorren el fragmento.
5. ¿Qué recurso utiliza Paz en la siguiente oración: *"La muerte mexicana es el espejo de la vida de los mexicanos."*? Explica su significado.
6. Analiza el uso de la primera persona del plural en el texto.
7. Revisa el uso de la enumeración en el ensayo. Cita ejemplos y comenta sus efectos.
8. Analiza el paralelismo que se plantea en el texto acerca de la vida y la muerte y la indiferencia de los mexicanos ante ambas.
9. Explica el significado de la última pregunta retórica.



Comentario oral individual de un fragmento de una obra teatral

Las obras que pertenecen al **género dramático** están pensadas para ser representadas, por lo tanto, hay algunos aspectos formales específicos de este género que debemos tener en cuenta para comentar un pasaje de una obra de teatro. En principio, los personajes intervienen sin la mediación de ningún narrador, es decir, prevalece el diálogo. Además, todas las indicaciones que el autor quiere compartir con el director y los actores, o simplemente con los lectores, aparecen como acotaciones o didascalias.

Principales elementos del texto teatral:

- El texto principal o contenido de la obra se divide en actos, cuadros y escenas.

- El texto principal utiliza cuatro formas de expresión: diálogo, monólogo, aparte y voz en *off*.
- El texto secundario o acotaciones aporta información importante para la representación teatral. Por ejemplo:
  - Indicaciones sobre la escenografía, la iluminación, el sonido y la utilería
  - Indicaciones acerca de los personajes: vestuario, movimientos, gestos, tono de voz, intencionalidad expresiva, etc.

A continuación, cerramos la revisión del comentario oral para el NM con un ejemplo de fragmento extraído de la obra *Yerma*,[7] de Federico García Lorca.

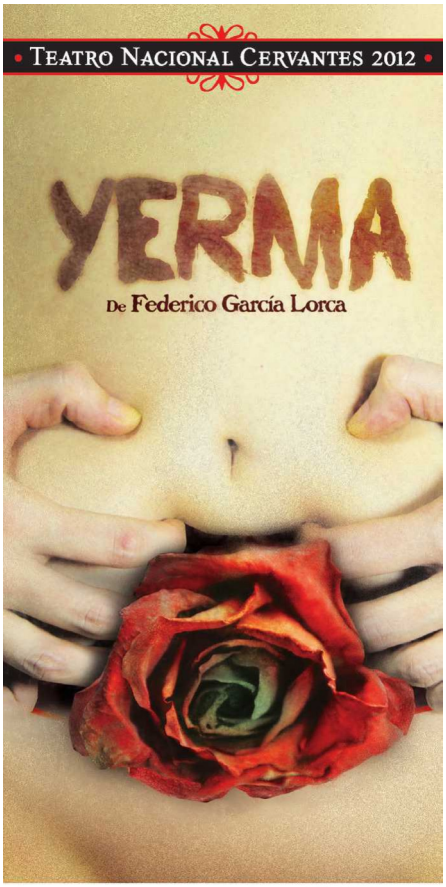
Al levantarse el telón está Yerma dormida con un tabaque de costura a los pies. La escena tiene una extraña luz de sueño. Un pastor sale de puntillas, mirando fijamente a Yerma. Lleva de la mano a un niño vestido de blanco. Suena el reloj. Cuando sale el pastor, la luz azul se cambia por una alegre luz de mañana de primavera. Yerma se despierta.

CANTO

Voz *(dentro)*

A la nana, nana, nana,
a la nanita le haremos
una chocita en el campo
y en ella nos meteremos.

YERMA: Juan. ¿Me oyes? Juan.
JUAN: Voy.
YERMA: Ya es la hora.
JUAN: ¿Pasaron las yuntas?
YERMA: Ya pasaron todas.
JUAN: Hasta luego. *(Va a salir.)*
YERMA: ¿No tomas un vaso de leche?
JUAN: ¿Para qué?
YERMA: Trabajas mucho y no tienes tú cuerpo para resistir los trabajos.
JUAN: Cuando los hombres se quedan enjutos se ponen fuertes, como el acero.
YERMA: Pero tú no. Cuando nos casamos eras otro. Ahora tienes la cara blanca como si no te diera en ella el sol. A mí me gustaría que fueras al río y nadaras, y que te subieras al tejado cuando la lluvia cala nuestra vivienda. Veinticuatro meses llevamos casados y tú cada vez más triste, más enjuto, como si crecieras al revés.
[...]
JUAN: Es que no tengo nada. Todas esas cosas son suposiciones tuyas. Trabajo mucho. Cada año seré más viejo.
YERMA: Cada año... Tú y yo seguiremos aquí cada año...
JUAN: *(Sonriente.)* Naturalmente. Y bien sosegados. Las cosas de la labor van bien, no tenemos hijos que gasten.
YERMA: No tenemos hijos... ¡Juan!
[...]
JUAN: Calla.



Esta imagen es propiedad intelectual del Teatro Nacional Cervantes de la República Argentina. Diseño de Lucio Bazzalo.

[7] García Lorca, F. (1981). *Yerma y Poeta en Nueva York*. Barcelona: Club Bruguera, p. 9–12.



YERMA: Callo. Y sin embargo...
JUAN: Demasiado trabajo tengo yo con oír en todo momento...
YERMA: No. No me repitas lo que dicen. Yo veo por mis ojos que eso no puede ser... A fuerza de caer la lluvia sobre las piedras éstas se ablandan y hacen crecer jaramagos, que las gentes dicen que no sirven para nada. Los jaramagos no sirven para nada, pero yo bien los veo mover sus flores amarillas en el aire.
JUAN: ¡Hay que esperar!
YERMA: ¡Sí, queriendo! *(Yerma abraza y besa al Marido, tomando ella la iniciativa.)*
JUAN: Si necesitas algo me lo dices y lo traeré. Ya sabes que no me gusta que salgas.
YERMA: Nunca salgo.
JUAN: Estás mejor aquí.
YERMA: Sí.
JUAN: La calle es para la gente desocupada.
YERMA: *(Sombría.)* Claro.

- **Analice el significado simbólico de las acotaciones escenográficas y escénicas en este diálogo.**
- **¿Cómo aparecen los principales temas de la tragedia y de qué manera se caracterizan a sí mismos los protagonistas por sus respectivas actitudes e ideas?**

Actividad

Este es un ejemplo de plan elaborado por un alumno en los 20 minutos de preparación antes de realizar su comentario oral individual.

Te proponemos que completes el siguiente cuadro agregando **citas textuales del fragmento** que respalden las ideas que se comentarán. Copia las citas donde encuentres las líneas punteadas:

Introducción	Contextualización del fragmento. Presentación del autor y su obra. Presentación del tema de la maternidad frustrada, que ya aparece en el fragmento que corresponde a la primera escena del Acto I.
Desarrollo	Estructura interna del fragmento. Análisis del valor simbólico de las didascalias relacionadas con el sueño de Yerma: .... Análisis del efecto de la canción de cuna con la que empieza la obra: ....

	Caracterización de los personajes a partir de sus respectivos discursos: Yerma: .... Juan: .... Análisis de la incomunicación de la pareja a partir del tipo de diálogo establecido entre ellos: .... Importancia del paso del tiempo para Yerma: .... Análisis del lenguaje metafórico con el que Yerma expresa la frustración por su esterilidad: .... Análisis de la acotación escénica que indica que Yerma abraza a su marido: .... Análisis del modelo patriarcal que se desprende de las palabras de Juan dirigidas a su mujer: ....
Conclusión	Reflexión sobre el rol de la mujer en los pueblos de España a principios del siglo pasado. Referencias a la importancia de este fragmento dentro del contexto de la obra.

Nivel Superior (NS)

Comentario oral individual y discusión

La principal diferencia con el Nivel Medio (NM) es que el comentario oral del NS siempre se basa en un poema del poeta estudiado y, posteriormente, va seguido de la discusión sobre una de las otras dos obras que pertenecen a esta parte del programa de estudios del colegio.



Tiempo total de exposición: 20 minutos

- **Presentación del comentario del poema:** 10 minutos
- **Discusión posterior sobre una de las otras dos obras:** 10 minutos

Puntuación máxima de la tarea: 30 puntos

Porcentaje del total de la evaluación: 15%

Comentario oral individual: 10 minutos

Tiempo de preparación: Como hemos explicado en la información del examen para el NM, se le entrega al alumno un sobre cerrado, en este caso contiene un poema o un fragmento de una obra de género lírico del poeta estudiado en la parte 2. Durante los 20 minutos de preparación bajo supervisión y sin ningún tipo de material de apoyo, se recomienda:

- Leer el poema y las preguntas de orientación con detenimiento
- Identificar y analizar todos los aspectos significativos del poema que pertenecen tanto al enunciado como a la enunciación
- Hacer anotaciones para el comentario
- Organizar la estructura del comentario

Enfoque y estructura del comentario oral individual

- Situar el fragmento con la mayor precisión posible en el contexto del poema del que fue tomado (o en el conjunto de obras, en el caso de que el fragmento sea un poema completo)
- Comentar la eficacia de las técnicas empleadas por el escritor, por ejemplo, el uso de los recursos estilísticos y sus efectos en el lector
- El comentario debe centrarse en el propio fragmento, relacionándolo con el poema completo (o el conjunto de obras cuando el fragmento es un poema completo). No debe emplearse como punto de partida para la discusión de todo lo que el alumno sabe sobre la obra del autor en cuestión.
- El comentario debe ser coherente y estar bien organizado. No debe presentarse como una serie de puntos inconexos ni como una narración o una paráfrasis línea por línea del fragmento o el poema completo.
- Los alumnos deben hablar hasta un máximo de 8 minutos y después se dedican 2 minutos a responder a las preguntas formuladas por el profesor. Si el alumno no habla durante 8 minutos, los minutos restantes para completar el total de 10 minutos se completarán con las preguntas posteriores.

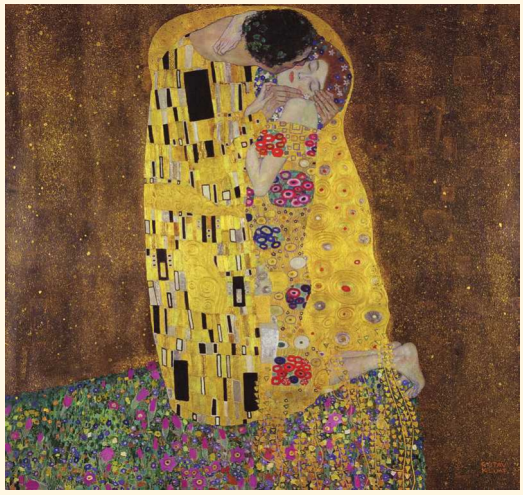
Discusión: 10 minutos

- El profesor entabla la discusión que comienza inmediatamente después del comentario oral individual sin detener la grabación.
- Las preguntas en las que se basa la discusión deben referirse a una de las obras estudiadas en la parte 2 del curso que no se haya empleado para el comentario.
- El alumno no debe saber en qué obra se basarán las preguntas formuladas para la discusión hasta el momento mismo en que comience esta (es decir, después del comentario).

Para terminar este capítulo, te proponemos reflexionar sobre las características del comentario oral individual en el NS. En este examen, la alumna comentó el soneto *Amor constante más allá de la muerte*[8] de Francisco de Quevedo, y luego la discusión se basó en el cuento "El Sur" de Jorge Luis Borges.

En este caso, también te proponemos que leas con un compañero la transcripción del examen y que luego intentes evaluar el examen a partir de la lectura cuidadosa de los criterios de evaluación del NS que figuran al final de este capítulo.

[8] Disponible en http://www.los-poetas.com/f/quev4.htm



El beso, Gustave Klimt

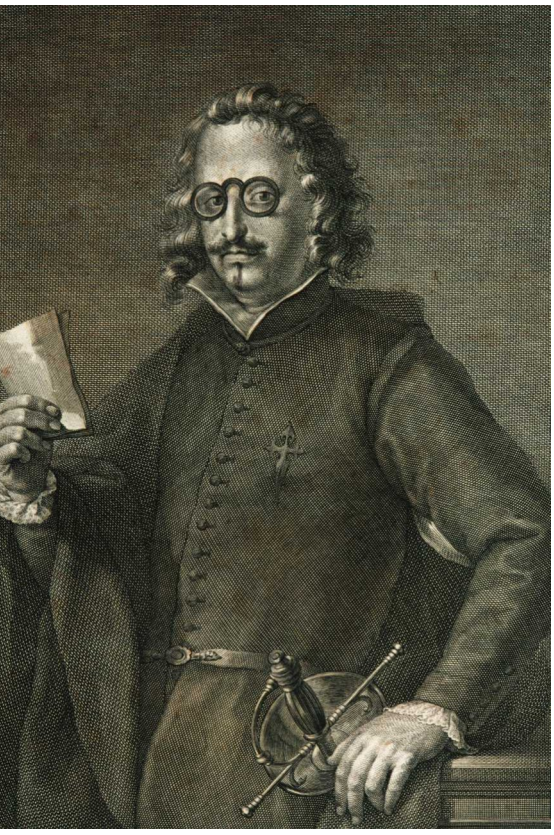
Cerrar podrá mis ojos la postrera
sombra que me llevare el blanco día,
y podrá desatar esta alma mía
hora a su afán ansioso lisonjera;

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

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

su cuerpo dejará, no su cuidado;
serán ceniza, mas tendrá sentido;
polvo serán, mas polvo enamorado.

- **Analice la versificación y recursos de estilo del poema.**
- **Comente con detenimiento el desarrollo de las ideas.**



Francisco de Quevedo

Transcripción del comentario oral individual de un alumno del NS

Buenos días, mi nombre es NN, mi número de alumno es XXXXX. A continuación, realizaré el comentario de un poema de Francisco de Quevedo titulado *Amor constante más allá de la muerte*. Esta poesía fue compuesta entre fines del siglo XVI y principios del siglo XVII, durante el período conocido como el Siglo de Oro español. Decimos que esta poesía pertenece al movimiento barroco porque se aborda en ella la temática de la muerte y la transcendencia humana más allá de esta. Más específicamente, la obra pertenece al conceptismo. Es porque se evidencia en ella un alto grado de complejidad formal en los conceptos que quieren transmitirse, que se vuelven más oscuros de decodificar especialmente por el uso violento del hipérbaton.



Las ideas acerca de la muerte que expresa Quevedo en este soneto resultan novedosas por el contexto de pesimismo vital que lo rodea. Es que más allá de la muerte no hay solamente polvo, sombras y olvido, como mantienen muchos de sus contemporáneos —por ejemplo, Luis de Góngora—, hay amor, hay *"polvo enamorado"*. Para Quevedo, entonces, la trascendencia humana no está en lo material, sino en lo sentimental. El amor que para algunos es tan fugaz, es para él garantía de eternidad.

En su estructura externa el poema sigue los parámetros del soneto clásico. Está compuesto por dos cuartetos y dos tercetos de versos endecasílabos. La rima es consonante y sigue el esquema ABBA ABBA CDC DCD.

En su estructura interna el poema podría dividirse en dos partes, la primera compuesta por los dos cuartetos y la segunda, por los dos tercetos. El primer apartado trata el tema de la muerte y sus implicancias, y el segundo, el tema de la trascendencia del amor.

Más específicamente, podríamos considerar que el primer apartado se divide a su vez en dos subapartados, compuestos por el primero y el segundo cuarteto respectivamente. En el primer cuarteto, que empieza con un hipérbaton que hay que ordenar, se describen los efectos de la muerte: la *"postrera sombra"*, o última sombra, *"cerrar podrá mis ojos"*. La muerte está personificada y asociada a la oscuridad, es la última sombra, la compañera de viaje que cerrará los ojos del yo lírico cuando este esté muerto. Sin embargo, paradójicamente, la oscura muerte es el vehículo que lo llevará al *"blanco día"*, metáfora que produce una antítesis colorística con la idea de la muerte y que se refiere a la luminosa vida eterna. Pero para eso debe separarse al alma de sus ganas de vivir dentro de su cuerpo en este mundo terrenal donde estaba atada. Esto puede interpretarse en el verso: *"hora a su afán ansioso lisonjera"*.

En el segundo cuarteto el yo poético desafía los efectos de la muerte antes mencionados. Aquí se fusionan la mitología griega y la religión cristiana. Se habla de *"la ribera"* donde se *"dejará la memoria"*, lo cual podría interpretarse como una alusión al río Leteo, del cual los muertos bebían, para olvidar su vida terrenal antes de entrar al Hades o Reino de los Muertos. En términos de la religión cristiana, podría decirse que el alma se libera de sus recuerdos y pecados terrenales para ir en estado de pureza al encuentro de Dios y la vida eterna. El yo poético desafía a estas convenciones a través de la personificación de la memoria: *"nadar sabe mi llama la agua fría"*. Aquí el agua fría podría ser la muerte o el olvido que trae el cruce del río de la muerte, y la llama es la memoria del amor apasionado, que sigue viva después de la muerte o que permanece fuerte aun después de cruzado el río.

En el último verso del segundo terceto se expresan las ansias de renovación típicas del Barroco, el deseo de romper con las convenciones que se creen leyes: *"perder el respeto a la ley severa"*. Se rompe con el dogma de que la muerte y

el olvido son fuerzas invencibles, y se introduce la idea de que el amor es más fuerte. Paralelamente, se compara al poder del amor con la omnipotencia del Dios cristiano: en el noveno verso del poema se alude al amor como un *"dios"*, con minúscula para distinguirlo, pero un dios al fin.

En el segundo apartado se resuelve el conflicto planteado en los dos cuartetos y se le da significado al título. El *"alma a quien todo un dios prisión ha sido"*, que ha conocido el amor y sufrido por él, puede abandonar el cuerpo pero no *"su cuidado"*, es decir, sus sentimientos. Las *"venas"* que llevaron el fuego de la pasión pueden convertirse en ceniza. Pero esa ceniza *"tendrá sentido"*, tendrá significado, tendrá amor. Después de la muerte la vida eterna, pero sólo para el alma. El cuerpo, hasta lo más profundo, hasta las *"médulas"*, se convierte en polvo. Pero en ese polvo está el alma, la esencia, que es el amor ardiente para los que lo hayan conocido. Nos convertimos en polvo, pero es *"polvo enamorado"*. Esta expresión sintetiza el título y el tema principal del poema.

En cuanto a rasgos literarios, en el segundo apartado se evidencia el hipérbaton más violento, ya que no sólo se cambia la estructura sintáctica de la oración sino también la de la estrofa. Si estudiamos las formas gramaticales en cada uno de los versos que componen este apartado, podemos ver que hay una correspondencia entre el primer verso del primer terceto y el primer verso del segundo terceto, entre el segundo verso del primer terceto y el segundo verso del segundo terceto, entre el tercer verso del primer terceto y el tercer verso del segundo terceto. A través del uso de este recurso el poeta busca alejarse de lo prosaico y convencional; esta es la manera en que la poesía se aleja del uso del lenguaje en la vida cotidiana. En el contexto del conceptismo barroco, Quevedo complica la comprensión del concepto que desea comunicar. Puede parecer extraño, pero tal vez no sea necesario comprenderlo todo con una primera lectura del poema, con una primera experiencia de vida o de amor. El enigma y el misterio resultan más atrapantes, más atractivos, que lo ya conocido y comprendido. La incertidumbre y la curiosidad nos empujan hacia las experiencias nuevas, ya sea en la poesía, en el amor o en la vida en general.

En conclusión, lo novedoso de este soneto es el final en el que el amor es victorioso más allá de la muerte. La pasión amorosa, simbolizada a lo largo de todo el soneto con las referencias al fuego, metáfora ya utilizada en el Renacimiento, en Quevedo se hiperboliza, ya que se convierte en una fuerza cósmica que rompe las barreras relacionadas con la vida humana y la muerte. En la síntesis extrema de las dos palabras finales del poema, "*polvo enamorado*", se transmite el sentido pleno de la vida si se ha conocido el amor.



Preguntas posteriores sobre el soneto:

PROFESOR

¿Cuál es la relación entre el título y el poema en sí?

ALUMNO

El soneto se conoce con el título "Amor constante más poderoso que la muerte". Esta idea recorre todo el poema a través del campo semántico del fuego que expresa la pasión amorosa y su antítesis, el agua fría que representa la muerte y el olvido. Pero sobre todo se sintetizan en las palabras finales de la poesía, "*polvo enamorado*", que aluden a la destrucción total del cuerpo pero a la victoria final del amor.

PROFESOR

¿Podrías analizar el valor de los tiempos verbales en este soneto?

ALUMNO

Sí, empezaré por el análisis del futuro imperfecto del indicativo que se presenta en los seis primeros versos: "*podrá*" que está repetido formando frases verbales, y "*dejará*". Estos futuros tienen un valor hipotético, están planteando situaciones que el yo lírico considera probables por su condición de ser humano.

En el primer terceto, utiliza el pretérito perfecto simple para expresar la fuerza poderosa del amor que lo ha apasionado no solo en cuerpo, invadiendo su sangre y su médula, sino también su alma: "*ha sido*", "*han dado*", "*han gloriosamente ardido*".

Y, por último, se vuelve a utilizar el futuro imperfecto de indicativo pero ya con un valor asertivo, asegurando la victoria del amor: "*dejará*", "*serán*", "*tendrá*".

Discusión sobre "El Sur" de Jorge Luis Borges



PROFESOR

A continuación, seguiremos con "El Sur" de Jorge Luis Borges. ¿Podríamos considerar ciertos paralelismos autobiográficos del protagonista de "El Sur" con el autor? ¿De qué manera influye la herencia del protagonista en su vida y en su destino?

ALUMNO

Sí, por supuesto, el mismo autor ha hablado de esto en reportajes y conferencias. Podemos ver un paralelismo autobiográfico ligado al doble linaje al que aluden muchos de los textos de Borges acerca de su ascendencia. La relación se da a través de oposiciones simétricas, es decir, Dahlmann, de origen alemán, reemplaza a la rama inglesa de la familia del escritor, o, por ejemplo, el nombre del abuelo criollo cambia Borges por Flores. Por otra parte, Dahlmann heredó una estancia en el sur de la provincia de Buenos Aires y la familia de Borges tenía campos en el norte. Los elementos que comparten el autor con su personaje son su pasión por la lectura, su profesión de bibliotecario, ya que Borges fue bibliotecario, primero de una biblioteca municipal y más tarde de la Biblioteca Nacional. Por último, Borges sufrió una internación por septicemia, igual que Dahlmann.

PROFESOR

¿Podrías explicar la expresión *"la discordia de sus dos linajes"* [9] y su importancia como clave para la interpretación del cuento?

ALUMNO

La alusión a sus dos abuelos —el paterno, Dahlmann y el materno, Flores— simboliza la oposición entre el hombre mental y el hombre de acción. Esto es porque el abuelo alemán era pastor protestante y de él heredó su amor por los libros, y del abuelo Flores, que murió lanceado por indios durante la Conquista del Desierto, heredó el casco de una estancia que queda en el sur, y la imagen del coraje varonil. Esto nos hace entender el desdoblamiento del personaje y sus dos posibles muertes (la muerte humillante en el hospital, o la muerte heroica en la llanura).

[9] Borges, J. L. (2006). El Sur. *Ficciones*. Madrid: Alianza Editorial.



PROFESOR

¿Cómo se desarrolla el tema del destino inexorable en este cuento?

ALUMNO

El destino es un tema muy recurrente en la literatura de Borges y en este cuento juega un papel muy importante. Su destino no está del todo claro porque no podemos saber con certeza cuál fue el final de Juan Dahlmann, pero sin importar cuál sea el que el lector elige como la muerte del protagonista, vemos que la conexión con el linaje es clave para entender el destino. Si el lector elige pensar que Dahlmann muere en el hospital, entonces vemos que la herencia europea y la preferencia que siente hacia la civilización lo llevó al destino trágico de morir en un hospital de la ciudad, por un accidente sorpresivo, dentro de su propio edificio, cuando se abrió la cabeza por chocarla con la batiente de una ventana de hierro que alguien dejó abierta y que él no vio porque venía abstraído leyendo un libro recién adquirido: *Las mil y una noches*, traducido al alemán.

El otro posible final sería que sale del hospital y por su inclinación hacia su lado materno y argentino, decide ir al campo, donde posiblemente muere en la pelea contra el compadrito. Este es un final creíble porque en el caso de que haya sobrevivido a la septicemia y aceptado el duelo con el bárbaro, como nunca tuvo práctica en una pelea de este estilo previamente, tiene completo sentido que pierda y muera así. En este caso sería la sangre argentina que le corre por las venas la que lo determina a morir defendiendo su honor, en la pampa abierta, como lo hizo en el pasado su abuelo Flores.

PROFESOR

¿Cuál es el final para Dahlmann que prefieres de esos que has explicado?

ALUMNO

En realidad, ninguno de los dos, me gusta pensar en los tiempos paralelos. Creo que Dahlmann se desdobla, como el relato lo sugiere cuando dice que era a la vez dos hombres: el sujeto a las dolencias de su enfermedad en una cama de hospital y el que, a través de su imaginación y de su conocimiento literario del sur, tiene un duelo en la llanura y muere defendiendo su honor como el abuelo Flores.

PROFESOR

¿Qué importancia tiene la inclusión simbólica del intertexto de *Las mil y una noches*?

ALUMNO

Borges incluye *Las mil y una noches* como un símbolo para referirse al infinito. Para Borges, el título en español de esta compilación de cuentos, al decir "mil y una", hace alusión al infinito. Para el autor, este libro también significa la postergación infinita de la muerte, es decir, el retraso del fin o el cambio de un destino a través de la literatura, como hace la princesa Scheherezade, quien cuenta una historia al sultán que deja en suspenso al amanecer con promesa de continuar la historia la noche siguiente, y eso le permite postergar otro día más su decapitación.

PROFESOR

Analiza el tratamiento del tiempo y del espacio en "El Sur" y comenta el valor polisémico del título.

ALUMNO

En el cuento podemos observar una contradicción entre la precisión temporal y el tiempo subjetivo y el ambiente onírico del relato. Por ejemplo, ubica el relato en Buenos Aires, nombra calles precisas como la calle Rivadavia o la Estación Constitución. También hay precisión temporal, ya que lo ubica en los últimos días de febrero de 1939. Sin embargo, hay anacronismos, como el coche que lo lleva a la estación, el uso de la daga, el gaucho en la pulpería. También la descripción del viaje en tren tiene imágenes oníricas que nos hacen dudar de si el protagonista está soñando o realmente está viajando al sur.

Con respecto al espacio, está claro en el título "El Sur", que la geografía va a tener un rol importante en el cuento. *"Nadie ignora que el Sur empieza del otro lado de Rivadavia."*[10] El viaje en tren al sur es un viaje no sólo hacia ese punto cardinal sino hacia el pasado, es decir al viajar hacia el sur, retrocede también en el tiempo.

PROFESOR

¿Qué símbolos borgeanos aparecen en "El Sur"? Explica de qué manera se hacen presentes en este cuento.

ALUMNO

Los símbolos borgeanos, porque aparecen en otros de sus cuentos son: la llanura como laberinto o círculo infinito donde el hombre se encuentra con su destino y el cuchillo que representa el coraje varonil.

PROFESOR

Muchas gracias, damos fin a la grabación.

[10] Borges, J. L. (2006). El Sur. *Ficciones*. Madrid: Alianza Editorial.



Actividad

Para trabajar en pares:

1. Después de leer la naturaleza del examen y la transcripción de un modelo de examen, ¿qué les parece, en general, el examen oral de este alumno? Fundamenten su respuesta con ejemplos.
2. Si bien puede ser que no conozcan esas obras y no puedan evaluar el criterio de conocimiento y comprensión, intenta evaluar con tu compañero los otros criterios, especialmente C, E y F.
3. Como alumnos de la materia en el NS, ¿cuáles les parecen que serían las mejores estrategias para prepararse adecuadamente en la práctica del comentario de poemas y la posterior discusión de las otras dos obras estudiadas en la parte 2?

Criterios de evaluación

Comentario oral individual y discusión (NS)

Criterio A: Conocimiento y comprensión del fragmento

- ¿En qué medida demuestra la interpretación del poema realizada por el alumno su conocimiento y comprensión del mismo?

Nota: La obra elegida para el comentario debe ser poesía y seleccionarse de la lista de autores prescritos (PLA). De lo contrario, la puntuación máxima para este criterio se reducirá a 3.

Nivel	Descriptor de nivel
0	El trabajo no alcanza ninguno de los niveles especificados por los descriptores que figuran a continuación.
1	Se observa un conocimiento limitado y poca o ninguna comprensión, con una interpretación insuficiente y prácticamente ninguna referencia pertinente al poema.
2	Se observa un conocimiento superficial y cierta comprensión, con una interpretación limitada respaldada, a veces, por referencias al poema.
3	Se observa un conocimiento y una comprensión adecuados, demostrados por una interpretación respaldada por referencias apropiadas al poema.
4	Se observa un conocimiento y una comprensión muy buenos, demostrados por una interpretación minuciosa respaldada por referencias al poema bien seleccionadas.
5	Se observa un conocimiento y una comprensión excelentes, demostrados por una interpretación individual respaldada de forma eficaz por referencias al poema bien seleccionadas y precisas.

Criterio B: Apreciación de las decisiones del escritor

- ¿En qué medida logra el alumno apreciar los modos en los que las decisiones del escritor acerca del lenguaje, la estructura, la técnica y el estilo configuran los significados?

Nivel	Descriptor de nivel
0	El trabajo no alcanza ninguno de los niveles especificados por los descriptores que figuran a continuación.
1	Se hacen pocas referencias a los modos en los que el lenguaje, la estructura, la técnica y el estilo configuran los significados en el poema, y no se observa apreciación al respecto.
2	Se hacen algunas referencias a los modos en los que el lenguaje, la estructura, la técnica y el estilo configuran los significados en el poema, pero se observa poca apreciación al respecto.
3	Se observa una apreciación adecuada de los modos en los que el lenguaje, la estructura, la técnica y el estilo configuran los significados en el poema.
4	Se observa una apreciación muy buena de los modos en los que el lenguaje, la estructura, la técnica y el estilo configuran los significados en el poema.
5	Se observa una apreciación excelente de los modos en los que el lenguaje, la estructura, la técnica y el estilo configuran los significados en el poema.

Criterio C: Organización y presentación

- ¿En qué medida presenta el alumno un comentario estructurado y centrado en el tema tratado?

Nivel	Descriptor de nivel
0	El trabajo no alcanza ninguno de los niveles especificados por los descriptores que figuran a continuación.
1	El comentario muestra escasos indicios de una planificación; presenta una estructura muy limitada y/o se centra muy poco en el tema tratado.
2	El comentario presenta cierta estructura y se centra en cierta medida en el tema tratado.
3	El comentario presenta una estructura planificada y, en general, se centra en el tema tratado.
4	El comentario presenta una estructura clara y se centra en el tema tratado en todo momento.
5	El comentario presenta una estructura eficaz y se centra en el tema tratado en todo momento, de forma clara y con un propósito intencionado.



Criterio D: Conocimiento y comprensión de la obra utilizada en la discusión

- ¿Cuánto conocimiento y comprensión de la obra utilizada en la discusión demuestra el alumno?

Nota: La obra utilizada en la discusión debe elegirse de la lista de autores prescritos (PLA) y pertenecer a un género literario diferente al que se utilizó en el comentario. De lo contrario, la puntuación máxima para este criterio se reducirá a 3.

Nivel	Descriptor de nivel
0	El trabajo no alcanza ninguno de los niveles especificados por los descriptores que figuran a continuación.
1	Se observa poco conocimiento o comprensión del contenido de la obra utilizada en ladiscusión.
2	Se observa cierto conocimiento y una comprensión superficial del contenido de la obra utilizada en la discusión.
3	Se observa un conocimiento y una comprensión adecuados del contenido y de algunas de las implicaciones de la obra utilizada en la discusión.
4	Se observa un conocimiento y una comprensión muy buenos del contenido y de la mayor parte de las implicaciones de la obra utilizada en la discusión.
5	Se observa un conocimiento y una comprensión excelentes del contenido y de las implicaciones de la obra utilizada en la discusión.

Criterio E: Respuesta a las preguntas de discusión

- ¿En qué medida responde el alumno de forma eficaz a las preguntas de discusión?

Nivel	Descriptor de nivel
0	El trabajo no alcanza ninguno de los niveles especificados por los descriptores que figuran a continuación.
1	Se observa una capacidad limitada para responder de forma significativa a las preguntas de discusión.
2	Las respuestas a las preguntas de discusión son, a veces, pertinentes.
3	Las respuestas a las preguntas de discusión son pertinentes y demuestran cierto grado de pensamiento independiente.
4	Las respuestas a las preguntas de discusión están bien fundadas y demuestran un buen grado de pensamiento independiente.
5	Las respuestas a las preguntas de discusión son persuasivas e independientes.

Criterio F: Lenguaje

- ¿En qué medida es claro, variado y correcto el lenguaje?
- ¿En qué medida es apropiada la elección de registro y estilo? (En este contexto, *registro* se refiere al uso por parte del alumno de elementos tales como vocabulario, tono, estructura de las oraciones y terminología adecuados para el comentario.)

Nivel	Descriptor de nivel
0	El trabajo no alcanza ninguno de los niveles especificados por los descriptores que figuran a continuación.
1	El lenguaje es muy pocas veces claro y adecuado; hay muchos errores gramaticales y en la construcción de las oraciones, además de poca noción de registro y estilo.
2	El lenguaje es, a veces, claro y adecuado; la gramática y la construcción de las oraciones son, en general, correctas aunque se observan errores e incoherencias; el registro y el estilo son en cierta medida adecuados.
3	El lenguaje es, en su mayor parte, claro y adecuado; se aprecia un nivel de corrección adecuado en la gramática y la construcción de las oraciones; el registro y el estilo son, en su mayor parte, adecuados.
4	El lenguaje es claro y adecuado; se aprecia un buen nivel de corrección en la gramática y la construcción de las oraciones; el registro y el estilo son eficaces y adecuados.
5	El lenguaje es muy claro y totalmente adecuado; se aprecia un alto nivel de corrección en la gramática y la construcción de las oraciones; el registro y el estilo son, en todo momento, eficaces y adecuados.

De *Guía de Lengua A: Literatura* © Organización del Bachillerato Internacional, 2011

UNIDAD 4: EVALUACIÓN EXTERNA

Unidad 4.1: Prueba 1: Análisis literario Nivel Medio (NM) y Nivel Superior (NS)

Objetivos

- Desarrollar la capacidad para redactar un análisis o comentario literario a partir de textos de diferentes géneros
- Desarrollar la capacidad para la expresión escrita y para la exposición de juicios críticos
- Reconocer los rasgos formales y estilísticos de un texto y señalar su valor expresivo
- Ejercitar la capacidad para desarrollar juicios literarios
- Examinar ejemplos de ensayos y corregirlos según los criterios de evaluación

A. Naturaleza del examen

Duración: 1 hora 30 minutos para el NM y 2 horas para el NS

Porcentaje del total de la evaluación: 20%

La **prueba 1** es un análisis literario de un **pasaje no estudiado previamente**. La diferencia entre el NM y el NS es que, en el primero, el texto va acompañado de dos preguntas de orientación. Además, en el NM la prueba 1 se denomina "análisis literario guiado", mientras que en el NS se llama "comentario literario".

Este componente de evaluación estará conformado por dos tipos de textos. El primer pasaje será un poema y el segundo podrá ser parte de una novela, un relato corto, un ensayo, una biografía, un artículo periodístico con mérito literario o una obra de teatro. Los textos podrán ser completos o fragmentos de uno más extenso.

Recuerda que deberás optar por **uno de los dos textos** para responder a la pregunta y, en ella, demostrarás el modo en que, como lector, has elaborado tu propia interpretación del texto. El análisis debes construirlo a partir de la evaluación de diferentes aspectos del texto, entre ellos, el lenguaje, la estructura, la técnica y el estilo utilizados por el autor.

Esta prueba requiere una respuesta formal, organizada y coherente en la que se utilice un lenguaje apropiado.

Los pasajes que se analizarán, siempre que sea posible, no habrán sido escritos por los autores incluidos en la PLA (lista de autores prescritos), ni se tomarán de obras que puedan haber sido estudiadas en clase.

En el NM, los textos vendrán acompañados de dos preguntas de orientación: una de ellas apunta a la comprensión e interpretación, y la otra al estilo.



Si bien es necesario que abordes ambas preguntas, también lo es que no te limites a ellas sino que trabajes otros aspectos pertinentes al comentario literario, sin descuidar la correcta expresión de las ideas.

Esta prueba se evalúa con los criterios publicados en la *Guía de Lengua A: Literatura* del IB, los cuales reproducimos en las próximas páginas.

B. Estrategias para la preparación de la prueba 1

Manos a la obra

Interpretar un fragmento literario implica una lectura activa que luego se transformará en un comentario convincente. Hay dos pasos importantes que debes considerar en la redacción del comentario de la prueba 1: lectura y elaboración.

Paso 1: lectura

Primera lectura

Lee el texto completo para obtener impresiones generales y realizar algunas anotaciones que consideres pertinentes. Ejemplos:

- Palabras o expresiones que te llamen particularmente la atención (claves)
- Aspectos que estén relacionados con la técnica y con el autor
- Algunas dudas, ya sean con respecto al tema o al estilo

Sugerencia: Utiliza diferentes colores para señalar los aspectos que luego comentarás.

Segunda lectura

Lee el texto por segunda vez y comienza a señalar aspectos literarios precisos, determinando cuáles son los principales y cuáles los secundarios.

- *Personajes y su caracterización:* planos, redondos, estáticos, dinámicos, principales, secundarios.
- *Espacio:* real o imaginario, verosímil o fantástico.
- *Tiempo:* lineal o cronológico, retrospecciones o anticipaciones, circular, en contrapunto (varias historias entrecruzadas), *in medias res*[1].
- *Temas:* idea central que se desarrolla a lo largo del texto y le otorga unidad.
- *Ideas secundarias.*
- *Intertextualidad o referencias intertextuales*, si las hubiera.

Tercera lectura

En este nivel de lectura deberás señalar los rasgos de estilo más importantes considerando el tipo de texto que elegiste. Por ejemplo:

Si el texto elegido es **narrativo**,

[1] *In medias res*: (latín) en mitad de la cosa.



- *Narrador*: voz narrativa o persona que narra y punto de vista. Tipo: omnisciente, testigo o protagonista.
- *Narratario*: puede aparecer o estar ausente en el relato.
- *Modalizaciones y grados de certeza.*
- *Discurso referido*: ¿cómo aparecen las voces de los personajes?
- *Tiempo narrativo* (interno), época en que suceden los hechos (externo).
- *Sintaxis*: ¿oraciones breves o extensas, simples o complejas? ¿Extensión de los párrafos? ¿Redacción variada o repetitiva? ¿Estilo directo o indirecto?
- *Morfología:* utilización de tiempos verbales. Indicadores temporales (adverbios).
- *Estructura interna*: ¿introducción, nudo y desenlace? ¿Relato enmarcado? ¿Estructura circular? ¿Cajas chinas, puesta en abismo o *in medias res*?
- *Lenguaje figurado*: comparaciones, metáforas, campo semántico, hipérbole, imágenes sensoriales, epítetos.
- *Juegos de lenguaje*: uso de la antítesis, ironía, paradojas, juego de palabras, paralelismo.
- *Tono y registro*: ¿registro formal o informal? ¿Vocabulario cuidado o soez? ¿Tono distante con el lector o cercano a él? ¿Tono melancólico, humorístico, nostálgico, erótico, romántico, existencial, enigmático?

Si el texto elegido es **poético,**

- *Importancia o simbología del título.*
- *Recursos gráficos*: forma estrófica, organización en versos y estrofas.
- *Recursos fónicos:* ritmo, medida, rima, pausa, aliteración, anáfora.
- *Recursos semánticos*: imágenes, sinestesias, comparación, imágenes, metáforas, antítesis, oxímoron, epítetos, personificación, cosificación.
- *Recursos sintácticos*: hipérbaton, elipsis, polisíndeton, asíndeton, paralelismo.
- El texto lírico, en general, no tiene argumento; hay excepciones, como el caso de la poesía narrativa o épica.

Paso 2: redacción del comentario

En todo comentario debe respetarse la estructura de introducción, desarrollo y conclusión. Recuerda que la organización se evalúa en el criterio C.

Introducción

En el primer párrafo se debe presentar el tipo de texto, género y subgénero literario y plantear una línea de lectura general en la que se demuestre la comprensión del tema del texto. Se sugiere que sea breve e intente captar la atención del lector.

Desarrollo

Puedes elegir dos formas para la redacción del comentario:

a) **Lineal:** se redacta el comentario volcando las ideas a medida que estas van surgiendo en el texto; el análisis se hace párrafo por párrafo. Si bien no debe desestimarse esta forma, no resulta la más conveniente, ya que se puede caer en la simplificación, en la repetición o en la mera paráfrasis del texto. Es importante recordar que debe hacerse un análisis interpretativo y no un resumen del texto.

b) **Análisis conceptual:** organiza el desarrollo según los diferentes aspectos literarios, considerando el contenido y la forma. Es un modo más holístico que exige algunas competencias de análisis que apunten a la coherencia.

Cualquiera de los dos tipos de procedimientos es válido, y en ambos se deben incluir ejemplos del texto que ilustren el análisis.

Conclusión

El comentario debe cerrarse con una conclusión que aúne los conceptos planteados e incluya el tema y una valoración personal. No debe agregarse ningún concepto que no se haya desarrollado en el comentario: debe ser un resumen de lo expuesto.

Organiza tu comentario

1. No olvides la estructura de un ensayo.
2. Comienza con una introducción que atraiga al lector, no caigas en lugares comunes.
3. Mantén tu propio estilo sin olvidar al lector, vigila el uso del vocabulario.
4. Utiliza conectores entre oraciones.
5. Concluye con una idea que resuma lo expuesto e incluya una valoración personal.

Para recordar: Los textos de la prueba 1 pertenecen a géneros literarios diferentes. Por lo tanto, aunque comparten aspectos generales, cada tipo de texto posee particularidades que deben considerarse en la redacción del comentario.

Criterios de evaluación

Prueba 1: Análisis literario guiado (NM)

Es muy importante que conozcas los criterios de evaluación, ya que ellos te permitirán escribir un muy buen análisis literario. Observa que, además de conocimientos literarios, se evalúan habilidades lingüísticas. A continuación, te presentamos los criterios de la prueba 1 para el NM.

Criterio A: Conocimiento e interpretación

- ¿En qué medida la interpretación del alumno refleja comprensión de las ideas y sentimientos presentes en el pasaje?
- ¿En qué medida están las ideas bien respaldadas por referencias al pasaje?



Nivel	Descriptor de nivel
0	El trabajo no alcanza ninguno de los niveles especificados por los descriptores que figuran a continuación.
1	Se observa una comprensión muy básica del pasaje y una interpretación principalmente insignificante y/o no pertinente.
2	Se observa cierta comprensión del pasaje pero poco intento de interpretación y pocas referencias al pasaje. Se observa una comprensión adecuada del pasaje, demostrada por una interpretación que está, en su mayor parte, respaldada por referencias al pasaje.
3	Se observa una comprensión adecuada del pasaje, demostrada por una interpretación que está, en su mayor parte, respaldada por referencias al pasaje
4	Se observa una comprensión buena del pasaje, demostrada por una interpretación convincente que está siempre respaldada por referencias al pasaje.
5	Se observa una comprensión muy buena del pasaje, demostrada por una interpretación convincente y mantenida a lo largo de toda la respuesta, y que está respaldada por referencias al pasaje bien seleccionadas.

Criterio B: Apreciación de las decisiones del escritor

- ¿En qué medida demuestra el análisis la apreciación de los modos en los que las decisiones del escritor acerca del lenguaje, la estructura, la técnica y el estilo configuran los significados?

Nivel	Descriptor de nivel
0	El trabajo no alcanza ninguno de los niveles especificados por los descriptores que figuran a continuación.
1	Prácticamente no se hacen referencias a los modos en los que el lenguaje, la estructura, la técnica y el estilo configuran los significados.
2	Se hacen algunas referencias a los modos en los que el lenguaje, la estructura, la técnica y el estilo configuran los significados, pero no se observa ningún análisis al respecto.
3	Se hacen referencias adecuadas a los modos en los que el lenguaje, la estructura, la técnica y el estilo configuran los significados; se observa cierto análisis y apreciación al respecto.
4	Se observa un análisis y una apreciación buenos de los modos en los que el lenguaje, la estructura, la técnica y el estilo configuran los significados.
5	Se observa un análisis y una apreciación muy buenos de los modos en los que el lenguaje, la estructura, la técnica y el estilo configuran los significados.

Criterio C: Organización

- ¿En qué medida es coherente y está bien organizada la presentación de las ideas?

Nivel	Descriptor de nivel
0	El trabajo no alcanza ninguno de los niveles especificados por los descriptores que figuran a continuación.
1	Las ideas están poco organizadas y prácticamente no existe coherencia.
2	Las ideas están organizadas en cierta medida, pero a menudo carecen de coherencia.
3	Las ideas están organizadas de forma adecuada, con cierta coherencia.
4	Las ideas están bien organizadas y son coherentes.
5	Las ideas están organizadas de forma eficaz y son muy coherentes.

Criterio D: Lenguaje

- ¿En qué medida es claro, variado y correcto el lenguaje?
- ¿En qué medida es apropiada la elección de registro, estilo y terminología? (En este contexto, *registro* se refiere al uso por parte del alumno de elementos tales como vocabulario, tono, estructura de las oraciones y terminología adecuados para la tarea.)

Nivel	Descriptor de nivel
0	El trabajo no alcanza ninguno de los niveles especificados por los descriptores que figuran a continuación.
1	El lenguaje es muy pocas veces claro y adecuado; hay muchos errores gramaticales, de vocabulario y en la construcción de las oraciones, y se observa poca noción de registro y estilo.
2	A veces, el lenguaje es claro y se elige con cuidado; la gramática, el vocabulario y la construcción de las oraciones son bastante correctos, aunque se observan errores e incoherencias; el registro y el estilo resultan en cierta medida adecuados para la tarea.
3	El lenguaje es claro y se elige con cuidado; si bien se observan algunos descuidos, presenta un nivel adecuado de corrección en cuanto a gramática, vocabulario y construcción de las oraciones; el registro y el estilo son, en su mayor parte, adecuados para la tarea.
4	El lenguaje es claro, se elige con cuidado y presenta un buen nivel de corrección en cuanto a gramática, vocabulario y construcción de las oraciones; el registro y el estilo son, en todo momento, adecuados para la tarea.
5	El lenguaje es muy claro, eficaz y preciso y se elige con cuidado; presenta un alto nivel de corrección en cuanto a gramática, vocabulario y construcción de las oraciones; el registro y el estilo son eficaces y adecuados para la tarea.

De *Guía de Lengua A: Literatura* © Organización del Bachillerato Internacional, 2011

Prueba 1: Comentario literario (NS)

Es muy importante que conozcas los criterios de evaluación, ya que ellos te permitirán escribir un muy buen análisis literario. Observa que, además de conocimientos literarios, se evalúan habilidades lingüísticas. A continuación, te presentamos los criterios de la prueba 1 para el NS.



Criterio A: Conocimiento e interpretación

- ¿En qué medida la interpretación del alumno refleja comprensión de las ideas y sentimientos presentes en el pasaje?
- ¿En qué medida están las ideas bien respaldadas por referencias al pasaje?

Nivel	Descriptor de nivel
0	El trabajo no alcanza ninguno de los niveles especificados por los descriptores que figuran a continuación.
1	Se observa una comprensión básica del pasaje, pero un intento de interpretación prácticamente inexistente y pocas referencias al pasaje.
2	Se observa cierta comprensión del pasaje con un intento superficial de interpretación y algunas referencias al pasaje adecuadas.
3	Se observa una comprensión adecuada del pasaje, demostrada por una interpretación respaldada por referencias al pasaje adecuadas.
4	Se observa una comprensión muy buena del pasaje, demostrada por una interpretación mantenida a lo largo de todo el comentario y respaldada por referencias al pasaje bien seleccionadas.
5	Se observa una comprensión excelente del pasaje, demostrada por una interpretación persuasiva respaldada por referencias al pasaje eficaces.

Criterio B: Apreciación de las decisiones del escritor

- ¿En qué medida demuestra el análisis la apreciación de los modos en los que las decisiones del escritor acerca del lenguaje, la estructura, la técnica y el estilo configuran los significados?

Nivel	Descriptor de nivel
0	El trabajo no alcanza ninguno de los niveles especificados por los descriptores que figuran a continuación.
1	Se hacen pocas referencias a los modos en los que el lenguaje, la estructura, la técnica y el estilo configuran los significados; no se observa análisis ni apreciación al respecto.
2	Se hacen algunas referencias a los modos en los que el lenguaje, la estructura, la técnica y el estilo configuran los significados, pero se observa poco análisis o apreciación al respecto.
3	Se observa un análisis y una apreciación adecuados de los modos en los que el lenguaje, la estructura, la técnica y el estilo configuran los significados.
4	Se observa un análisis y una apreciación muy buenos de los modos en los que el lenguaje, la estructura, la técnica y el estilo configuran los significados.
5	Se observa un análisis y una apreciación excelentes de los modos en los que el lenguaje, la estructura, la técnica y el estilo configuran los significados.

Criterio C: Organización y desarrollo

- ¿En qué medida está organizada, es coherente y está desarrollada la presentación de las ideas?

Nivel	Descriptor de nivel
0	El trabajo no alcanza ninguno de los niveles especificados por los descriptores que figuran a continuación.
1	Las ideas están poco organizadas; es posible que presenten una estructura superficial, pero carecen de coherencia y desarrollo.
2	Las ideas están organizadas en cierta medida; se puede reconocer cierta estructura, pero a menudo carecen de coherencia y desarrollo.
3	Las ideas están organizadas de forma apropiada con una estructura adecuada; se presta cierta atención a la coherencia y al desarrollo.
4	Las ideas están organizadas de forma eficaz; presentan una estructura, una coherencia y un desarrollo muy buenos.
5	Las ideas están organizadas de forma persuasiva; presentan una estructura, una coherencia y un desarrollo excelentes.

Criterio D: Lenguaje

- ¿En qué medida es claro, variado y correcto el lenguaje?
- ¿En qué medida es apropiada la elección de registro, estilo y terminología? (En este contexto, *registro* se refiere al uso por parte del alumno de elementos tales como vocabulario, tono, estructura de las oraciones y terminología adecuados para el comentario.)

Nivel	Descriptor de nivel
0	El trabajo no alcanza ninguno de los niveles especificados por los descriptores que figuran a continuación.
1	El lenguaje es muy pocas veces claro y adecuado; hay muchos errores gramaticales, de vocabulario y en la construcción de las oraciones, y se observa poca noción de registro y estilo.
2	A veces, el lenguaje es claro y se elige con cuidado; la gramática, el vocabulario y la construcción de las oraciones son bastante correctos, aunque se observan errores e incoherencias; el registro y el estilo resultan en cierta medida adecuados para el comentario.
3	El lenguaje es claro y se elige con cuidado; si bien se observan algunos descuidos, presenta un nivel adecuado de corrección en cuanto a gramática, vocabulario y construcción de las oraciones; el registro y el estilo son, en su mayor parte, adecuados para el comentario.
4	El lenguaje es claro, se elige con cuidado y presenta un buen nivel de corrección en cuanto a gramática, vocabulario y construcción de las oraciones; el registro y el estilo son, en todo momento, adecuados para el comentario.
5	El lenguaje es muy claro, eficaz y preciso y se elige con cuidado; presenta un alto nivel de corrección en cuanto a gramática, vocabulario y construcción de las oraciones; el registro y el estilo son eficaces y adecuados para el comentario.

De *Guía de Lengua A: Literatura* © Organización del Bachillerato Internacional, 2011



Un ejemplo

Te ofrecemos un ejemplo de comentario de texto narrativo del NS redactado por un alumno, con las correcciones realizadas por un examinador.

Laberinto de sombras, París (1904)

En las noches, cuando el silencio invade mis habitaciones y el espíritu huye hacia las praderas del sueño, las sombras del pasado regresan y entonces me consuelo pensando en mi madre. En las mañanas, antes de entregarme a mis creaciones, me miro en el espejo y veo detrás de mí aquel ser dulce que me despedía al salir al trabajo o al partir hacia el combate.

Su presencia invade mis habitaciones, el aire se llena de ella, cada vez que reanudo el diario ejercicio y evoco los momentos más dolorosos de mi vida. Ella está a mi lado cuando hojeo los viejos apuntes o las obras editadas, hace tres lustros, cuando miro con tristeza la única fotografía que de ella poseo. Su sombra se proyecta en mis libros, desde esa primera novela, escrita siendo casi adolescente, de la que pude leerle algunos episodios. Sus lágrimas caían como gotas de rocío sobre las blancas flores de mis sueños, abiertas al candor de una mirada. Sus manos benditas protegían aquellas páginas que constituían el único tesoro de mi destierro. Al mirar atrás las percibo, suaves, pálidas, amorosamente extendidas sobre mi cabeza, cual azucenas de mayo. Sentada en el centro de la austera sala familiar, la veo rodeada de mis hermanas, vestida con su traje oscuro. Su rostro empañado de tristeza parecía contener todos mis dolores, como si en una quietud estatuaria concentrara la vida en sus ojos. Ella nos protegió de la intemperie, convirtiendo su miserable viudez en un baluarte de heroísmo. A ella le debemos lo que hemos sido y lo que somos. Si alguien aprecia en mí alguna distinción de maneras, se lo debo a ella, que poseía un encanto personal para conducirse; una suavidad y una aristocracia natural inigualables.

Nadie la escuchó alzar la voz ni descomponer su bello rostro por la cólera, ni se le vio un gesto violento o innoble, al menos no lo recuerdo. En sus rodillas aprendía las primeras letras y también a soñar a través de sus ojos profundos y serenos, que me transportaban hasta los cielos límpidos de la meseta donde nací.

El idilio adolescente, vivido o soñado, de que trata mi primera novela, y que yo leía ante mi madre y mis hermanas, me conmovía hasta el punto de no poder contener el llanto.

Tuve que refugiarme en el regazo de mi madre, que cerró con amor el manuscrito y me besó en la frente, como hacía cuando era un niño y requería su presencia, antes de entregarme al sueño.

En mi vejez es ella quien me hace compañía, quien me ha enseñado a amar esta soledad que se hace tan inmensa como un estuario.

El paso del tiempo va amarilleando las hojas de mi vida y de ellas emerge, entre luces y sombras, la pálida silueta de aquel joven en quien se proyectaron las maternales esperanzas.

No he dejado de añorar esa dulce presencia un solo día, desde la fecha infausta en que las circunstancias me forzaron a abandonarla, acosado por los chacales que decretaron mi destierro.

Es tan vívido el recuerdo de mi madre que, próximo a cumplir los cuarenta y cuatro años, me despierto como un niño abandonado en medio de la noche, persiguiendo angustiosamente su imagen bendita. He realizado mil veces un viaje de ida y vuelta, buscando ya no la gloria, sino el reinado de la verdad y la justicia, pero al cerrar los ojos sólo añoro aquel beso que disipaba mis temores infantiles. ¿Quién iba a imaginar que aquel frágil niño, destinado a ser santo, acabara rebelándose contra la institución más sagrada entre la beatería[1] provinciana?

Fue, sin duda alguna, el deseo de pureza, yacente en el fondo de mi experiencia religiosa, el que me empujó a descubrir las bajezas de quienes mancillaban la inocencia, y lo hice con tal temeridad que la pacata[2] sociedad no lo pudo permitir.

Mi vida se resume en una lucha sin tregua por derruir el reinado ignominioso[3] de la mentira, por una imperiosa necesidad de gritarle al mundo las verdades que nadie se atreve a afrontar.

1 **beatería**: cualidad de beato (afectada o exageradamente devoto). Religiosidad o devoción falsa.

2 **pacata**: excesivamente modoso o pudoroso, o que se escandaliza exageradamente por las faltas cometidas por otros.

3 **ignominioso**: que causa ignominia. Estado de la persona que ha perdido el derecho al respeto o la estimación por sus acciones o conducta vergonzosas.

Como defensor del noble ideario he tenido que pagar con el destierro el delito de denunciar la infamia. Se dirá de mí que fui un caso insólito de megalomanía, se echará lodo sobre mi obra, catalogada de vulgar; mis libros de política, que señalan el momento, serán silenciados; cuanto más se entierre mi recuerdo, mayor será la vigencia de mis panfletos. Pasarán cien años, muchos más quizás, y mis palabras renacerán para poner el dedo en la llaga y evidenciar las mentiras de la historia.

Consuelo Triviño Anzola,
La semilla de la ira (2008)

© Organización del IB, 2012

El análisis que se transcribe fue redactado por una alumna del Programa del Diploma del Bachillerato Internacional y las correcciones pertenecen a un examinador. Las anotaciones te permitirán tener una idea acabada del objetivo que se pretende alcanzar con esta actividad.

Ejemplo de una prueba 1 del NS

No usar coma entre sujeto y predicado.

No repetir palabras.

Desafiar las creencias de la sociedad: tal vez el acto más arriesgado cometido por el hombre, y aún así, uno de los más frecuentes. No son pocos aquellos que como el narrador del fragmento, se rebelan contra ese pacto tácito que establece un código en común para la convivencia, y resultan una amenaza para el orden social. El narrador protagonista, narra su experiencia personal, un período de transición desde su adolescencia cuando servía a su patria en combate mientras anhelaba convertirse en escritor, hasta su adultez, cuando el éxito de su producción literaria lo llevó tanto a la cima como al destierro. Son estas dos etapas en la vida del protagonista las que se emplearán como referencia para dividir el texto en dos secciones: la primera, compuesta por las primeras cuarenta y ocho líneas, evoca mediante una analepsis el pasado del narrador. La segunda, compuesta por las líneas restantes, ubica al lector en el presente del personaje, en soledad, enfrentando el engranaje del mecanismo social. Las primeras siete líneas del texto cumplen la función de enmarcar la analepsis que las sucede. El campo semántico de quietud y soledad, entre los que se destacan los términos "silencio", "praderas del sueño" y "sombras del pasado", aísla al protagonista del mundo que lo rodea, y lo sumergen en sus pensamientos, mediante los cuales evocará a su madre y sus años de adolescencia. Durante esta primera parte el narrador realiza numerosas alusiones a su presente al mencionar "viejos apuntes" u "obras editadas hace tres lustros", determinan que su vocación por la literatura comenzó desde su juventud, y que se convirtió en una vía de escape de aquello que lo rodea, ya que establece que se entrega a sus creaciones. El narrador glorifica sus creaciones literarias al referirse a una de sus obras como su "único tesoro".

En el párrafo introductorio se reconoce la comprensión del contenido (breve resumen del argumento) y del tema del pasaje. Se menciona el narrador y se indica la estructura externa del texto explicando el porqué de



la división. También se menciona el principal recurso del texto (analepsis) y se señala el efecto expresivo del mismo.

El lenguaje es muy claro y se elige con cuidado. El registro y el estilo son eficaces y adecuados para el comentario.

La descripción que realiza el narrador de su madre le otorga el tono nostálgico a esta primera parte. Su madre era en quien se apoyaba emocionalmente, ejemplo de ello es: ("su rostro empañado de tristeza parecía contener sus dolores") Las imágenes que definen a su madre "manos benditas" o la sinestesia "suaves y pálidas" le dan el carácter puro y angelical al personaje. Este se acentúa aún más con la mención a sus ojos "profundos y serenos", cuyas lágrimas compara con "gotas de rocío sobre las blancas flores de los sueños". Nuevamente la imagen de su madre transmite tranquilidad y seguridad. El verbo "protege" enfatiza aún más el carácter maternal de las descripciones.

Indicar número de línea.

Durante su adolescencia, el narrador se vio obligado a partir hacia el combate, a servir a su patria, experiencia que lo llevó a escribir su primera novela, a la que describe como un idilio. Esta, le resultaba conmovedora "hasta el punto de no poder contener el llanto". Sin embargo, en el espacio inicial, en lo acogedor de la sala "austera" de su hogar bastaba un beso en la frente de su madre para que se "entregara al sueño".

En la segunda parte, se determina el paso del tiempo y el retorno al presente mediante una comparación, al asegurar que las hojas de su vida se iban "amarilleando". Esta segunda sección también significa un punto de inflexión para el tono que comienza a teñirse de rebeldía. Abandona el tono nostálgico y el espacio acogedor y familiar de su pasado para impregnarlo de soledad y angustia.

La soledad del protagonista se determina mediante una comparación con un niño abandonado, lo que le otorga vulnerabilidad. Asegura que anhela la imagen bendita de su madre, y añora el beso que tanto lo aliviaba cuando era joven.

El presente del narrador lo muestra convertido en un gran escritor que fue acosado hasta su destierro, que menciona como "una fecha infausta". Sin embargo, mediante la pregunta retórica en la línea sesenta y ocho, revela los motivos por los cuales fue desterrado: rebelarse contra la institución más sagrada, la iglesia. El protagonista establece que las verdades que descubrió fueron demasiado para "la sociedad pacata", y es por eso que se libraron de él, para que no interrumpiera la armonía impuesta por las creencias religiosas. Pretende desenmascarar la hipocresía de la sociedad.

En el último párrafo, pareciera que el protagonista aludiera directamente al lector, justificando sus actos y advirtiéndole acerca del futuro. El texto finaliza con una prolepsis con la cual el narrador asegura que le bastará el paso del tiempo para evidenciar las mentiras de la historia y así finalmente la sociedad lo absolverá.

El tema del pasaje plantea que la sociedad se encuentra regida por un pacto tácito que determina el orden y las normas implícitas de la convivencia. Cualquier individuo que se rebele contra esto resulta una amenaza para la armonía social, por lo tanto el sistema se encargará de oprimirlo, el hombre auténtico resulta un enemigo para esa sociedad.

Muy buen análisis y apreciación de las decisiones del autor (tono, recursos) y la manera en que estas configuran el significado. Reconoce a la madre como un personaje compasivo, ejemplo de sufrimiento, quien apoyó al narrador, dándole contención afectiva durante su niñez.

El título del pasaje alude al espacio y al tiempo. El narrador se encuentra en París en donde publicó sus relatos sin censura. Laberinto es la metáfora del camino recorrido como escritor, el "laberinto" sugiere los obstáculos que debió superar y las "sombras", metáfora también de su dolor. Sin embargo, todo laberinto tiene una salida que el narrador encuentra y la refiere en la última oración cuando en un futuro se develen las mentiras de la historia.

Muy buena interpretación del título, coherente con el sentido del texto. Profundiza su significado en relación con el relato narrado. Utiliza recursos expresivos (decisiones del autor) y señala su efecto.

En conclusión, "Laberinto de sombras, París (1904)", narra la experiencia de un escritor desterrado debido a sus ideales políticos y religiosos. Es una invitación para reflexionar acerca del futuro de la humanidad, ¿acaso es la hipocresía de la sociedad una trampa de la cual el hombre jamás se logrará salvar?

Adecuada conclusión en la que la alumna resume las ideas expuestas con anterioridad sin agregar otros contenidos. Deja un cuestionamiento final para posibles y futuras reflexiones.

También te ofrecemos un ejemplo de un comentario de texto narrativo del NM (análisis literario guiado) para que puedas considerar las diferencias con respecto al del NS.



"Una auténtica historia de guerra nunca es moral. No instruye, ni alienta la virtud, ni sugiere modelos de comportamiento, ni impide que los hombres hagan las cosas que siempre hicieron. Si una historia de guerra parece moral, no la creáis."

Tim O´Brien, *Las cosas que llevaban los hombres que lucharon*

I. El puente de Bijelo Polje

Arrodillado en la cuneta, Márquez tomó foco en la nariz del cadáver antes de abrir a plano general. Tenía el ojo derecho pegado al visor de la Betacam, y el izquierdo entornado, entre los espirales de humo del cigarrillo que conservaba a un lado de la boca. Siempre que podía, Márquez tomaba foco en cosas quietas antes de hacer un plano, y aquel muerto estaba perfectamente quieto. En realidad no hay nada tan quieto como los muertos. Cuando tenía que hacerle un plano a uno, Márquez siempre accionaba el zoom para enfocar a partir de la nariz. Era una costumbre como otra cualquiera, igual que las maquilladoras de estudio empiezan siempre por la misma ceja. En Torrespaña eran famosas las tomas de foco de Márquez; los montadores de vídeo, que suelen ser callados y cínicos como las putas viejas, se las mostraban unos a otros al editar en las cabinas. No te pierdas ésta, etcétera. Junto a ellos los redactores becarios palidecían en silencio. No siempre los muertos tienen nariz.

Aquél tenía nariz y Barlés dejó de observar a Márquez para echarle otro vistazo. El muerto estaba boca arriba, en la cuneta, a unos cincuenta metros del puente. No lo habían visto morir, porque cuando llegaron ya estaba allí; pero le calculaban tres o cuatro horas: sin duda uno de los morteros que de vez en cuando disparaban desde el otro lado del río, tras el recorrido de la carretera y los árboles, entre los que ardía Bijelo Polje[1]. Era un HVO, un jáveo[2] croata joven, rubio, grande, con los ojos ni abiertos ni cerrados y la cara y el uniforme mimetizado, cubiertos de polvillo claro. Barlés hizo una mueca. Las bombas siempre levantan polvo y luego te lo dejan por encima cuando estás muerto, porque ya no se preocupa nadie de sacudírtelo. Las bombas levantan polvo y gravilla y metralla, y luego te matan y te quedas como aquel soldado croata, más solo que la una, en la cuneta de la carretera, junto al pueblo de Bijelo Polje. Porque los muertos además de quietos están solos, y no hay nada tan solo como un muerto. Eso es lo que pensaba Barlés mientras Márquez terminaba de hacer su plano. (…) En el cuartel general de Cerno Polje, a pesar de su renuencia a pronunciar la palabra retirada, un comandante le había explicado lo básico del asunto:

— Sobre todo no crucen el puente. Se exponen a quedarse del otro lado.

Era lo que ellos llamaban *territorio comanche* en jerga del oficio. Para un reportero en una guerra, ése es el lugar donde el instinto dice que pares el coche y des media vuelta. El lugar donde los caminos están desiertos y las casas son ruinas chamuscadas; donde siempre parece a punto de anochecer y caminas pegado a las paredes, hacia los tiros que suenan a lo lejos, mientras escuchas el ruido de tus pasos sobre los cristales rotos. El suelo de las guerras está siempre cubierto de cristales rotos. Territorio comanche es allí donde los oyes crujir bajo tus botas, y aunque no ves a nadie sabes que te están mirando. Donde no ves los fusiles, pero los fusiles sí te ven a ti. (…)

Eran muchos años juntos en muchas guerras, así que Barlés supo en el acto lo que ocupaba la atención del cámara. Resulta muy difícil filmar el impacto de una bomba, pues nunca sabes exactamente dónde va a caer. En las guerras las bombas te caen en cualquier modo con las leyes del azar sumadas a las leyes de la balística. No hay nada más caprichoso que una granada de mortero disparada al buen tuntún, y uno puede pasarse la vida filmando a diestro y siniestro en mitad de los bombardeos sin conseguir un plano que merezca la pena. Es como encuadrar a los soldados en combate; nunca sabes a quién le van a dar, y cuando lo consigues resulta pura casualidad como

1 Bijelo Polje: pequeña ciudad en el norte de Montenegro, su población está compuesta por diversas etnias pertenecientes a la antigua Yugoslavia: montenegrinos, bosnios, croatas, serbios, albanos, eslavos musulmanes, de creencias cristianas ortodoxas, católicas (en menor medida) y musulmanes.

2 HVO, jáveo: grupo militar croata que intervino en el desmembramiento de la República Federal Socialista de Yugoslavia, llamadas Guerras de Yugoslavia entre 1991–1995, entre ellas la Guerra Croata de Independencia y la Guerra de Bosnia.

lo de (…) Beirut[3] en el 89. Estaba filmando a un grupo de chiítas[4] cuando una ráfaga se coló en el parapeto y hubo bingo. Después el ralentizado[5] mostró las trazadoras[6] de color naranja al rozar la cámara, un Amal[7] con cara de pasmo llevándose la mano al pecho mientras soltaba el arma, la cara desencajada de Barlés, su boca abierta en un grito: filma, filma, filma. Y es que la gente cree que uno llega a la guerra, consigue la foto y ya está. Pero los tiros y las bombas hacen bang-zaca-bum y vete tú a saber. Por eso Barlés vio que Márquez, todavía arrodillado, se echaba al hombro la Betacam y se ponía a grabar otra vez al muerto. Si el impacto caía cerca, haría un rápido movimiento en panorámica desde su rostro a la humareda de la explosión, antes de que ésta se disipase. Barlés confió en que al menos una de las pistas de sonido de la cámara estuviese en posición manual. En automático, el filtro amortigua el ruido de los tiros y las bombas, y entonces suenan falsos y apagados, como en el cine.

Arturo Pérez-Reverte, *Territorio Comanche* (1994)

- Analice el objetivo de los medios de comunicación en el escenario de la guerra.
- Señale recursos narrativos y relaciónelos con los temas principales del texto.
- ¿Cuál es el valor del epígrafe?

© Organización del IB, 2008

3 Beirut: capital del Líbano.

4 chiítas: secta dentro de la religión musulmana.

5 ralentizado: visión de la filmación en cámara lenta

6 trazadoras: trazos que marcan el rumbo de la trayectoria de cierto número de balas

7 Amal: soldado musulmán

El análisis que se transcribe fue redactado por un alumno del Programa del Diploma del Bachillerato Internacional y los comentarios pertenecen a un examinador. Las anotaciones te permitirán tener una idea acabada del objetivo que se pretende alcanzar con esta actividad.

"El puente de Bijelo Polje" es un fragmento del texto "Territorio comanche" de Arturo Pérez Reverte, que trata sobre lo moral y lo verdadero presentado desde la perspectiva de un par de reporteros de guerra quienes relatan una de sus experiencias conjuntas, enfatizando la incuestionable moral de la guerra y de la documentación de la misma guerra, cuando es transformada al relato, no tiene mensaje ni alienta la moral, por el contrario se convierte en un acontecimiento cuestionable y es esto lo que, de acuerdo con el epígrafe del texto, le brinda veracidad "Si una historia de guerra parece moral, no lo creáis". Es así como la historia de los hombres que tienen la responsabilidad de una cámara, por lo cuestionable de los objetivos y lo mórbido de lo conseguido, además de la dinámica narrativa que se consigue por medio del relato, se convierte en una historia auténtica de guerra.

La introducción es pertinente y se observa una buena interpretación del pasaje; si bien se observan algunos errores gramaticales, las ideas se transmiten con claridad. La oración inicial resulta demasiado extensa y por momentos se vuelve algo confusa.



El primer párrafo nos indica la existencia de un personaje primario, Márquez, quien se dedica a filmar escenas de la guerra. En este caso se encuentra filmando a un muerto y al mencionar su búsqueda por enfocar cosas quietas puedo entender esto como una búsqueda por parte del personaje, una búsqueda de la paz, de lo inmóvil, de la serenidad que puede reflejar un cadáver. Este hecho demuestra que el personaje ya está sumamente afectado por la guerra y busca salir de ese terror. Comienza el enfoque por la nariz, sinécdoque a modo de simbolismo de la muerte, de la inmutabilidad de la vida y de la destrucción. Puede observarse cómo la guerra ha afectado a Márquez y también se demuestra la intolerancia social al mencionar a los editores y sus comentarios; en estos comentarios se ve una actitud de poco interés, no importa lo que digan, es tan banal que es válido reunirlos en un "etcétera".

En el segundo párrafo aparece otro personaje, Barlés, quien acompaña a Márquez en esta guerra y después se da a entender que existe un pasado compartido que incluye varios años.

Reconoce la presencia de los reporteros de guerra en el ejercicio de sus funciones. Comenta la seriedad del enfoque del trabajo de los periodistas y la relación de estrecha amistad ante la presencia de la muerte. Parece comprender la inutilidad de los medios de comunicación que no evitan conflictos bélicos, sino que son instrumentos de su negocio.

Barlés relaciona la muerte con la soledad, menciona las bombas y alude a toda la mugre que levantan para después matar y dejar enterrada a la víctima debajo de tanta porquería y es que así es la guerra, desacuerdos ideológicos, intereses políticos que desatan la suciedad para justificar, tapar la muerte de muchos y es que para algunos son razones y para otros son "polvo y gravilla".

Menciona la ausencia de ética.

Tenemos la aparición del puente mencionado en el título. El puente es la frontera que divide el territorio comanche del enemigo. Este territorio está destruido y para hacer la descripción del estado de la sociedad el autor usa la frase "cristales rotos" que hacen referencia a los sueños, las vidas y las esperanzas destruidas en la guerra, esos cristales rotos "que llenan el suelo de las guerras" son metáforas de la destrucción.

Existe en el texto una cantidad de recursos que incluyen como referente a la muerte. Un ejemplo de esto es la constante imagen auditiva "hacia los tiros que

suenan a lo lejos, mientras escuchas el ruido de tus pasos sobre los cristales rotos". Alude al silencio y a la quietud, se nota la falta de vida. También algunas onamatopeyas aluden a la misma idea: "los tiros y las bombas hacen bang-zaca-bum". Se incluye un aspecto mórbido en forma de actitud: los montadores de vídeo, cuyos calificativos son el cinismo y la desvergüenza comparándolos con una vieja prostituta. Esta perspectiva mórbida se muestra como una falta de respeto hacia las víctimas, las tomas de muerte y destrucción son observadas con placer, lo que se traduce en una falta de moral, refiriéndose nuevamente al epígrafe del texto.

Simultáneamente la onomatopeya "las bombas hacen bang-zaca-bum" permite comprender cómo la vida se arriesga por el deber, por el trabajo en ocasiones en vano "uno puede pasarse la vida filmando en mitad de los bombardeos sin conseguir un plano que merezca la pena". Lo que buscan los camarógrafos es inmortalizar el último momento de vida, lo cual es una ironía del cinismo representativo de la falta de moral y de respeto a la muerte: "nunca sabes a quién le van a dar".

El fragmento posee un narrador omnisciente "Eso es lo que pensaba Barlés", lo que le permite ubicarse dentro del personaje y reproducir sus pensamientos, pero hay que destacar que por momentos se desplaza la voz y el narrador abandona la tercera persona y toma la primera: "caminas pegado a las paredes", "aunque no ves a nadie sabes que te están mirando".

Señala recursos narrativos y en cierta medida, los relaciona con el tema. Reconoce el narrador omnisciente que varía, oscila entre la tercera y primera persona, se dirige a un tú pero no señala el valor expresivo de ese cambio de voz narrativa.

Finalmente tenemos el propósito del personaje de Barlés, transmitir la realidad, confiar en el sonido para que el impacto de la guerra afecte a otros como ha afectado la suya.

Creo que el lenguaje del texto refleja la frialdad que trae consigo la guerra y qué deja en cada ser involucrado y eso es lo que más se puede apreciar, ya que quitarle humanidad a los personajes y a sus pensamientos siempre será un logro. Lo que busca el narrador en el texto es la realidad, ya que sólo lo real es creíble y certero.

La estructura del comentario es clara. La introducción, el desarrollo y la conclusión son pertinentes, las secuencias son lógicas. Los ejemplos aparecen bien integrados en dicha estructura. El registro y el estilo son, en todo momento, adecuados a la tarea. El lenguaje muestra un buen nivel de corrección.



Otra de las posibilidades que te ofrece la prueba 1 es poder optar por un texto lírico. Los fragmentos de un comentario de un texto lírico que se incluyen a continuación también pertenecen a un examen realizado por un alumno del Nivel Superior, con comentarios de un examinador.

La poesía es un arma cargada de futuro

Cuando ya nada se espera personalmente exaltante,
mas se palpita y se sigue más acá de la conciencia,
fieramente existiendo, ciegamente afirmando,
como un pulso que golpea las tinieblas,

cuando se miran de frente
los vertiginosos ojos claros de la muerte,
se dicen las verdades:
las bárbaras, terribles, amorosas crueldades.

Se dicen los poemas
que ensanchan los pulmones de cuantos, asfixiados,
piden ser, piden ritmo,
piden ley para aquello que sienten excesivo.

Con la velocidad del instinto,
con el rayo del prodigio,
como mágica evidencia, lo real se nos convierte
en lo idéntico a sí mismo.

Poesía para el pobre, poesía necesaria
como el pan de cada día,
como el aire que exigimos trece veces por minuto,
para ser y en tanto somos dar un sí que glorifica.

Porque vivimos a golpes, porque apenas si nos dejan
decir que somos quien somos,
nuestros cantares no pueden ser sin pecado un adorno.
Estamos tocando el fondo.

Maldigo la poesía concebida como un lujo
cultural por los neutrales
que, lavándose las manos, se desentienden y evaden.
Maldigo la poesía de quien no toma partido hasta mancharse.

Hago mías las faltas. Siento en mí a cuantos sufren
y canto respirando.
Canto, y canto, y cantando más allá de mis penas
personales, me ensancho.

Quisiera daros vida, provocar nuevos actos,
y calculo por eso con técnica, qué puedo.
Me siento un ingeniero del verso y un obrero
que trabaja con otros a España en sus aceros.

Tal es mi poesía: poesía-herramienta
a la vez que latido de lo unánime y ciego.
Tal es, arma cargada de futuro expansivo
con que te apunto al pecho.

No es una poesía gota a gota pensada.
No es un bello producto. No es un fruto perfecto.
Es algo como el aire que todos respiramos
y es el canto que espacia cuanto dentro llevamos.

Son palabras que todos repetimos sintiendo
como nuestras, y vuelan. Son más que lo mentado.
Son lo más necesario: lo que no tiene nombre.
Son gritos en el cielo, y en la tierra, son actos.

Gabriel Celaya, *Cantos íberos* (1955)

© Organización del IB, 1995

Esta poesía se recoge dentro de la obra "Cantos íberos" de Gabriel Celaya, publicada en 1955. Comenzando por el título, es posible intuir su carácter social al presentarnos la poesía como un "arma". A lo largo del poema definirá su poesía basándose en esta concepción de la poesía como medio para transmitir un mensaje.

La introducción es pertinente, identifica el tema central del poema.

La versificación es libre. Los versos tienen entre 7 y 20 sílabas. Aun así se puede encontrar cierta regularidad en la utilización de los versos de 8 y 16 sílabas y hay una tendencia a combinar versos largos y cortos alternativamente.
Habría que decir también que el poeta separa los versos en cuatro partes a modo de estrofa. Aunque la rima tampoco sea regular encontramos algunas asonancias y consonancias que no dejan pensar en la casualidad sino en una disposición voluntaria del poeta.

Reconoce características propias del género lírico, métrica y rima, pero no llega a señalar el efecto expresivo de las mismas.

El tema se distribuye a lo largo del poema de la siguiente manera: en los ocho primeros versos se nos hace una breve introducción a lo que será el poema presentándonos una situación desoladora pero en la que todavía queda la esperanza; desde el verso nueve hasta el treinta y seis se recoge una crítica social y el modo de expresarla a través de la poesía; la última parte (verso treinta y siete a cuarenta y ocho) recogen a modo de conclusión todo lo dicho anteriormente y cierra el poema explicando la concepción del propio poeta del quehacer poético.

Reconoce la estructura interna del poema.



Como ya he dicho en la primera parte, se presenta una actitud desastrosa pero en la cual persiste aún la esperanza. Así comienza: "Cuando ya nada se espera personalmente exaltante" y añade inmediatamente una adversativa presentada por la conjunción "mas". La lucha por la vida y el aferramiento incondicional aparece en el verso tercero, reforzado mediante dos construcciones paralelas entre las que se da además rima interna. Esta afirmación de la vida se da "como un pulso que golpea las tinieblas". Mediante esta comparación se expresa también la violencia, la fuerza "golpea", que viene reforzado además por el efecto fónico al repetirse la "p" ("pulso que golpea"). Esta fuerza aleja lo negativo, la desesperanza, la desolación, las "tinieblas".

En el siguiente grupo de cuatro versos aparece también lo negativo; la muerte. Ante un panorama desolador cercano es cuando "se dicen las verdades", cuando se hace una crítica y salen a la luz aquellas verdades a las que equipara con "crueldades". Este sustantivo va precedido por tres adjetivos, dos de ellos tienen connotaciones negativas, además se refuerzan por la repetición del fonema "r" (bárbaras, terribles) y por otro de connotaciones positivas que tiene un sentido contradictorio y provoca una paradoja que sorprende al lector: "amorosas".

Entrando ya en la segunda parte temática nos presenta la noción de "los poemas" y, aunque no muy claramente, podrían equipararse a las verdades del verso cuatro, ya que se da un paralelismo y anáfora. Aparece el poema como algo liberador, expresado mediante la metáfora "ensanchan los pulmones", de aquellos que sufren las injusticias y los abusos "piden ley para aquellos que sienten excesivo".

No pierde de vista la estructura interna del poema y mantiene el comentario dentro de la misma (primera parte, segunda parte). Reconoce recursos literarios y, en ocasiones, señala su función expresiva.

En los siguientes versos hace una crítica a la situación social mostrando su violencia "vivimos a golpes" y la falta de libertad para autoafirmarse, reforzada mediante una construcción paralela. Arremete contra el conformismo y denuncia esa situación límite. También hace una crítica dura a la poesía conformista, la que no es más que un "adverbio", aquella "concebida como lujo cultural". Emplea el verbo "maldecir" para aumentar la intensidad de estos versos en los que muestra su desprecio hacia aquellos poetas "puros". Hace un juego de palabras entre "lavándose las manos" y "tomar partido hasta mancharse" (ambas expresiones de tipo coloquial), de significado contradictorio y que trascienden además al campo de la poesía: la poesía "pura", deshumanizada debe "mancharse", cargar con lo humano y denunciar la situación desoladora y convertirse en poesía social.

Comprende el significado del poema. No pierde de vista la estructura interna del poema y mantiene el comentario dentro de la misma (primera parte, segunda parte).

También podemos ver una reflexión de cómo afecta al propio poeta su entorno social. Él se involucra y se libera "me ensancho" denunciando las injusticias, solidarizándose con quienes sufren haciendo poesía "cantando más allá de sus penas". Hace referencia en el verso diecinueve, presentando la poesía como algo necesario mediante la metáfora "canto respirando".

Reconoce y comenta la actitud personal de la voz lírica.

En la última parte, a partir del verso treinta y siete, se recoge una reflexión final a modo de conclusión en la que queda definida su poesía. En relación con los versos anteriores en los que indica que "se siente un ingeniero del verso y un obrero" llama a su poesía "poesía-herramienta". Es una expresión de las masas junto a un grito de solidaridad: "latido de lo unánime".
También hace referencia al título como "arma cargada de futuro", refiriéndose al carácter combativo que le exige a su producción.

Menciona el título y lo relaciona adecuadamente con el contenido del texto.

Es claro, por todo lo dicho, que este poema se trata de una poesía social y el lenguaje también contribuye a darle este carácter. El lenguaje no es grandilocuente sino sencillo, se emplean metáforas de tipo coloquial "lavarse las manos". Sin embargo escoge palabras que evocan sensaciones muy humanas huyendo de la pureza del lenguaje, de la "poesía pura".
Otros recursos que utiliza son aquellos que se basan en la repetición, paralelismo (verso 3, 11 y 42), anáfora (verso 1, 5), (verso 16, 17). Estos recursos basados en la repetición son además, una fórmula para lograr el ritmo y la gran musicalidad a la que no renuncia el poeta, a pesar de su crítica a la poesía como "bello producto".
En síntesis, el poema se trata de un canto a la vida, una denuncia de las injusticias pero señalando siempre lo positivo y la esperanza que sobresale en un mundo de tinieblas y lleno de personas que sufren.
El yo lírico se pone a la altura de cualquiera de ellos y humildemente con un gesto de solidaridad intenta hacer sentir al lector, conmoverlo para que actúe, y todo lo hace con una vitalidad asombrosa sirviéndose de la poesía.



Conclusión pertinente, se desprende claramente del comentario realizado. El alumno fue capaz de: diferenciar estructura externa (partes visibles: estrofas, métrica y rima) e interna (desarrollo, distribución o "movimiento del contenido"), distinguir y analizar el planteo temático del texto, percibir la actitud del poeta frente a la situación, analizar el porqué del título, mantener una secuencia de análisis lógica y clara, integrar adecuadamente ejemplos al comentario, y utilizar un registro eficaz.

Actividad (NS)

1. Lee el texto detenidamente:

*El baldío** de Augusto Roa Bastos



No tenían cara, chorreados, comidos por la oscuridad. Nada más que sus dos siluetas vagamente humanas, los dos cuerpos reabsorbidos en sus sombras. Iguales y sin embargo tan distintos. Inerte el uno, viajando a ras del suelo con la pasividad de la inocencia o de la indiferencia más absoluta. Encorvado el otro, jadeante con el esfuerzo de arrastrarlo entre la maleza y los desperdicios. Se detenía a ratos a tomar aliento. Luego recomenzaba doblando el espinazo sobre su carga. El olor del agua estancada del riachuelo debía estar en todas partes, ahora más con la fetidez dulzarrona del baldío hediendo a herrumbre, a excrementos de animales, ese olor pastoso por la amenaza del mal tiempo que el hombre manoteaba de tanto en tanto para despegárselo de la cara.

Varillitas de vidrio o metal entrechocaban entre los yuyos, aunque de seguro ninguno de los dos oiría ese cantito isócrono, fantasmal. Tampoco el apagado rumor de la ciudad que allí parecía trepidar bajo tierra. Y el que arrastraba, sólo tal vez ese ruido blando y sordo del cuerpo al rebotar sobre el terreno, el siseo de restos de papeles o el opaco golpe de los zapatos contra las latas y cascotes. A veces el hombro del otro se enganchaba en las matas duras o en alguna piedra. Lo destrababa entonces a tirones, mascullando alguna furiosa interjección o haciendo a cada forcejeo el ah... neumático de los estibadores al levantar la carga rebelde al hombreo. Era evidente que le resultaba cada vez más pesado. No sólo por esa resistencia pasiva que se le empacaba de vez en cuando en los obstáculos. Acaso también por el propio miedo, la repugnancia o el apuro que le iría comiendo las fuerzas, empujándolo a terminar cuanto antes.

Al principio lo arrastró de los brazos. De no estar la noche tan cerrada se hubiera podido ver los dos pares de manos entrelazadas, negativo de un salvamento al revés. Cuando el cuerpo volvió a engancharse, agarró las dos piernas y empezó a remolcarlo dándole la espalda, muy inclinado hacia delante, estribando fuerte en los hoyos. La cabeza del otro fue dando tumbos alegres, al parecer encantada del cambio. Los faros de un auto en curva desparramaron de pronto una claridad que llegó en oleadas sobre los montículos de basura, sobre los yuyos, sobre los desniveles del terreno. El que estiraba se tendió junto al otro.

Por un instante, bajo esa pálida pincelada, tuvieron algo de cara, lívida, asustada la una, llena de tierra la otra, mirando hacer impasible. La oscuridad volvió a tragarlas en seguida. Se levantó y siguió halándolo otro poco, pero ya habían llegado a un sitio donde la maleza era más alta. Lo acomodó como pudo, lo arropó con basura, ramas secas, cascotes. Parecía de improviso querer protegerlo de ese olor que llenaba el baldío o la lluvia que no tardaría en caer. Se detuvo, se pasó el brazo por la frente regada de sudor, escarró y escupió con rabia. Entonces escuchó ese vagido que lo sobresaltó.

* Roa Bastos, A. (1996). *El baldío*. Buenos Aires: Editorial Losada, p. 11–12.

Subía débil y sofocado del yuyal, como si el otro hubiera comenzado a quejarse con lloro de recién nacido bajo su túmulo de basura.

Iba a huir, pero se contuvo encandilado por el fogonazo de fotografía que arrancó también de la oscuridad el bloque metálico del puente, mostrándole lo poco que había andado. Ladeó la cabeza, vencido. Se arrodilló y acercó husmeando hacia ese vagido tenue, estrangulado, insistente. Cerca del montón, había un bulto blanquecino. El hombre quedó un rato sin saber qué hacer. Se levantó para irse, dio unos pasos tambaleando, pero no pudo avanzar. Ahora el vagido tironeaba de él. Regresó poco a poco, a tientas jadeante. Volvió a arrodillarse titubeando todavía. Después tendió la mano. El papel de envoltorio crujió. Entre las hojas del diario se debatía una formita humana. El hombre la tomó en sus brazos. Su gesto de alguien que no sabe lo que hace pero que de todos modos no puede dejar de hacerlo. Se levantó lentamente como asqueado de una repentina ternura semejante al más extremo desamparo, y quitándose el saco arropó con él a la criatura húmeda y lloriqueante.

Cada vez más rápido, corriendo casi, se alejó del yuyal con el vagido y desapareció en la oscuridad.

Antes de escribir

1. Subraya palabras y/o expresiones que caractericen a los personajes, ya sea porque son semejantes o diferentes. Sugerencia: utiliza un color para aquellas palabras o expresiones que justifiquen la igualdad y otro para las que marquen las diferencias.
2. Señala palabras o expresiones que indiquen el momento del día en que sucede la acción.
3. Rastrea marcas textuales que identifiquen el tipo de narrador.
4. Busca recursos expresivos que describan el espacio y los personajes.
5. Reconoce algún indicio que enriquezca algún aspecto literario que hayas indagado anteriormente.

A escribir

1. Redacta una introducción incluyendo una línea de lectura en la que incluirás un breve resumen del argumento y el planteo del tema del cuento.
2. Desarrolla los aspectos literarios que reconociste anteriormente. Sugerencia para tratarlos:
   - *Personajes:* ¿Qué efecto te produce como lector la presentación de los personajes en el primer párrafo?

     ¿Por qué los personajes no están identificados con su nombre?

     ¿Quién arrastra a quién? ¿Por qué lo hace?

     El hombre que es arrastrado, ¿está muerto?

     ¿Por qué la carga es cada vez más pesada?
   - *Espacio:* ¿Por qué elige un baldío para arrastrarlo?
   - *Narrador:* ¿Qué tipo de narrador posee y cuál es la focalización? ¿Cuál es el valor expresivo de este tipo de narrador?
3. Detente en el desenlace del relato y analiza el vagido.
   - ¿Cuál es su valor expresivo? ¿Cuál es el recurso?
   - ¿Por qué el cuento lleva como título *El baldío*?
   - ¿El cuento tiene un final feliz o trágico? Justifica tu respuesta.



Luego de la escritura

Revisa tu comentario considerando los siguientes aspectos de los criterios de evaluación:

1. ¿Tus interpretaciones están respaldadas con referencias del cuento?
2. ¿Reconociste las decisiones del autor (estilo, lenguaje, estructura, técnica) y las relacionaste con el significado del pasaje?
3. ¿Las ideas están desarrolladas y organizadas guardando la coherencia? ¿Utilizaste conectores?
4. ¿El lenguaje y el registro son adecuados a la tarea (revisión ortográfica y gramatical, y correlación verbal, por ejemplo)?

Actividad: práctica de examen (NS)

Lee el siguiente fragmento extraído de *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez y analízalo siguiendo los pasos explicados anteriormente:



Remedios, la bella, fue proclamada reina. Úrsula, que se estremecía ante la inquietante belleza de su bisnieta, no pudo impedir la elección. Hasta entonces había conseguido que no saliera a la calle, como no fuera para ir a misa con Amaranta, pero la obligaba a cubrirse la cara con una mantilla negra. Los hombres menos piadosos, los que se disfrazaban de cura para decir misas sacrílegas[1] en la tienda de Catarino, asistían a la iglesia con el único propósito de ver aunque fuera un instante el rostro de Remedios, la bella, de cuya hermosura legendaria se hablaba con fervor sobrecogido en todo el ámbito de la ciénaga[2]. Pasó mucho tiempo antes de que lo consiguieran, y más le hubiera valido que la ocasión no le llegara nunca, porque la mayoría de ellos no pudo recuperar jamás la placidez del sueño. El hombre que lo hizo posible, un forastero, perdió para siempre la serenidad, se enredó en tremedales[3] de abyección[4] y la miseria y años después fue despedazado por un tren nocturno cuando se quedó dormido sobre los rieles. Desde el momento en que se lo vio en la iglesia, con un vestido de pana verde y un chaleco bordado, nadie puso en duda que iba desde muy lejos, tal vez de una remota ciudad del

exterior, atraído por la fascinación mágica de Remedios, la bella. Era tan hermoso, tan gallardo y reposado, de una prestancia tan bien llevada, que Pietro Crespi junto a él habría parecido un sietemesino, y muchas mujeres murmuraron entre sonrisas de despecho que era él quien verdaderamente merecía la mantilla. No alternó con nadie en Macondo. Aparecía al amanecer del domingo, como un príncipe de cuento, en un caballo con estribos de plata y gualdrapas[5] de terciopelo, y abandonaba el pueblo después de la misa.

Era tal el poder de su presencia, que desde la primera vez que se le vio en la iglesia todo el mundo dio por sentado que entre él y Remedios, la bella, se había establecido un duelo callado y tenso, un pacto secreto, un desafío irrevocable cuya culminación no podía ser solamente el amor sino también la muerte. El sexto domingo, el caballero apareció con una rosa amarilla en la mano. Oyó la misa de pie, como lo hacía siempre, y al final se interpuso al paso de Remedios, la bella, y le ofreció la rosa solitaria. Ella lo recibió con un gesto natural, como si hubiera estado preparada para aquel homenaje, y entonces se descubrió el rostro por un instante y dio las gracias con una sonrisa. Fue todo cuanto hizo. Pero no solo para el caballero, sino para todos los hombres que tuvieron el desdichado privilegio de vivirlo, aquel fue un instante eterno.

El caballero instalaba desde entonces la banda de música junto a la ventana de Remedios, la bella, y a veces hasta el amanecer. Aureliano Segundo fue el único que sintió por él una compasión cordial, y trató de quebrar su perseverancia. "No pierdas más el tiempo", le dijo una noche. "Las mujeres de esta casa son peores que una mula."

García Márquez, G. (1993). *Cien años de soledad.* Buenos Aires: Editorial Sudamericana, p. 171–172.

1 **sacrílego:** relativo a la profanación de un lugar sagrado.

2 **ciénaga:** lugar o paraje pantanoso.

3 **tremedal:** terreno pantanoso de poca consistencia que tiembla cuando se camina sobre él.

4 **abyección:** envilecimiento/humillación.

5 **gualdrapa:** paño de seda o lana que cubre las ancas de los caballos o las mulas.

Análisis literario guiado (NM): texto lírico

Escribir un análisis literario guiado de un poema implica seguir el paso a paso antes explicado para los textos en prosa. En este caso aparecen dos preguntas a modo de orientación que deberás abordar en tu análisis, aunque no es obligatorio responderlas. Sin embargo, siempre suma su contenido, por lo que recomendamos que las leas atentamente y tomes aquellos aspectos que enriquezcan el futuro comentario.

Te proponemos que leas un ejemplo completo que servirá de modelo para tus próximas prácticas.

Lee el siguiente poema del poeta español Antonio Machado.



Yo voy soñando caminos*

Yo voy soñando caminos
de la tarde. ¡Las colinas
doradas, los verdes pinos,
las polvorientas encinas!...
¿Adónde el camino irá?
Yo voy cantando, viajero
a lo largo del sendero...
—la tarde cayendo está—.
"En el corazón tenía
la espina de una pasión;
logré arrancármela un día:
"ya no siento el corazón".

Y todo el campo un momento
se queda, mudo y sombrío,
meditando. Suena el viento
en los álamos del río.

La tarde más se oscurece;
y el camino que serpea
y débilmente blanquea
se enturbia y desaparece.

Mi cantar vuelve a plañir:
"Aguda espina dorada,
quién te pudiera sentir
en el corazón clavada".

Preguntas de orientación:

1. ¿Qué elementos de la naturaleza describe, en qué momento del día, y cuál es el valor expresivo?
2. ¿Cuáles son los sentimientos que expresan las coplas que están incluidas en el poema y qué relación tienen con el contenido del texto?

Ejemplo de análisis literario guiado

El siguiente análisis te ofrecerá una idea de un trabajo modelo del NM y también de los comentarios que realiza un examinador durante el proceso de corrección.

* Machado, A. (1983). *Poesías completas*. Madrid: Espasa Calpe, p. 83.

El poeta, en "Yo voy soñando caminos", describe un paisaje en el que incluye el yo lírico o hablante imaginario en el primer verso, tomando algunos elementos de la naturaleza en un determinado momento del día, el atardecer. Este paisaje refleja el estado anímico del viajero impregnado de tristeza y angustia. La naturaleza acompaña el dolor del poeta mientras este recuerda una copla que hace alusión a un dolor amoroso que parece ser el propio. El yo literario camina por un pasaje metafórico que parece lastimarlo.

Este poema está estructurado en cuatro estrofas, la primera es una estrofa larga y las últimas tres son cuartetos octosílabos con rima consonante, lo que le dan cierto ritmo al poema. Entrelazada a estas estrofas incluye otro texto, pareciera una canción, relacionada con el sentimiento de tristeza que lleva el yo lírico.

La interpretación que demuestra esta introducción refleja la comprensión de las ideas del poema. Se presenta una línea de lectura que no sólo muestra conocimiento del contenido sino que, a su vez, comienza a interpretarlo. Se refiere tanto a la estructura interna como a la externa.

Cada una de las estrofas tiene un tema diferente pero se relacionan entre sí. La primera transmite la belleza del paisaje a través de una descripción de los elementos naturales que va viendo mientras camina (colinas, pinos, encinas, sendero) y a cada uno de ellos le agrega un adjetivo que acompaña el dolor del hablante imaginario. Las imágenes visuales "*colinas doradas*", "*verdes pinos*", "*polvorientas encinas*" contribuyen a crear el tono melancólico del pasaje. Este recurso acompañado de la pregunta retórica "*¿Adónde el camino irá?*", crean un estado de incertidumbre y desánimo.

Termina la estrofa con una canción (intertextualidad) que ilustra sus sentimientos, esos versos hablan de un amor ausente y utiliza dos palabras, "*pasión*" y "*corazón*", que lo refieren.

La segunda estrofa también está conformada por una serie de recursos significativos, la personificación: "*el campo un momento se queda mudo y sombrío*", que a su vez es una sinestesia (auditiva y visual) vuelve a reflejar la desolación y la melancolía de ese hombre que transita ese sendero, metáfora del camino de la vida. El gerundio "*meditando*" acompañado de los verbos "*oscurece, enturbia y desaparece*" (tercera estrofa), si bien le dan belleza a ese paisaje, contribuyen a formar ese clima de incertidumbre que creó el poeta.

La actitud carmínica del poeta se expresa constantemente en el poema, es él quien está manifestando su estado anímico interior y está mostrando su alma lastimada.



Si bien se realiza un comentario lineal del poema (estrofa por estrofa), se observan referencias constantes al texto que permiten una interpretación convincente. Las ideas están bien organizadas y son coherentes. Reconoce la apreciación que los modos de las decisiones del autor configuran el significado. El lenguaje se elige con cuidado y presenta un buen nivel de corrección. Identifica vocablos precisos al género que está comentando.

En conclusión, este poema compuesto por veinticuatro versos y estructura regular, manifiesta el estado de profunda melancolía del yo lírico y convierte al paisaje en un reflejo de esa situación. Los recursos de estilo crean un escenario metafórico que llevan al poeta a transitar la soledad de su vida ante la ausencia de amor.

Es un poema intimista, es un canto doloroso en el que cada elemento cobra un significado particular pero, a su vez, coincide con el estado interior de quien toma la voz. La tarde: significa el final; el camino: el sitio que recorre, la vida con sus pesares; el viajero: el mismo poeta que transita esa vida; las colinas, tal vez, algún obstáculo; lo dorado y lo sombrío: la nostalgia y el recuerdo de lo perdido.

La conclusión es coherente con el desarrollo de las ideas del comentario, no agrega nada nuevo sino que une lo que anteriormente planteó.

Actividad (NM)

Lee el siguiente poema detenidamente.



Nubes*

¡Cómo pasan las nubes sobre tu cabecita!
¿Alcanzarán a verlas tus ojos azulados?
Ojalá seas siempre como ellas:
capaz de ir de uno en otro lado,
de contornearte en un millón de formas,
de vestir los colores más extraños,
de deshacerte en los agudos picos,
de perderte de vista de tan alto,
regar la tierra de menuda lluvia,
tronar soberbio, despedir el rayo…
También es bueno ser tronco de árbol,
recto, inmutable, pardo.

El hijo de Baldomero Fernández Moreno

* Disponible en http://arbolesdeloscaminos.blogspot.com.ar/2010/09/baldomero-fernandez-moreno-nubes_21.html

Antes de escribir

1. Subraya con un color las palabras que mencionen los elementos de la naturaleza que aparecen, y con otro color aquellas palabras que connoten virtudes de los hombres.
2. Identifica recursos de estilo propios del género. No olvides la versificación (métrica y rima).
3. ¿Quién toma la voz? ¿A quién está dirigido el poema?
4. ¿Cuál es la actitud del poeta?

A escribir

1. Redacta una introducción con una línea de lectura que demuestre no sólo que comprendes el poema sino también que lo interpretas. Podrías incluir estructura interna y externa del poema.
2. Comienza a desarrollar aquellos aspectos literarios propios del género lírico.
3. Sugerencia para tratarlos:
   - ¿A quién se dirige el poeta?
   - ¿Con qué elementos de la naturaleza el yo poético asimilaría la figura de su hijo?
   - Determina cuáles son las características de las nubes y cuáles las de los hombres, y qué relación existe entre ellas.
   - ¿Cuáles son los recursos de estilo que contribuyen a crear el sentido del texto?
   - ¿Cuál es el valor expresivo de la estructura externa?
   - ¿Cuál es el valor metafórico de la nube y el tronco?

Luego de la escritura

Revisa tu comentario considerando los siguientes aspectos de los criterios de evaluación:

1. ¿Tus interpretaciones están respaldadas con referencias del poema?
2. ¿Reconociste las decisiones del autor (estilo, lenguaje, estructura, técnica) y las relacionaste con el significado del pasaje?
3. ¿Las ideas están organizadas de manera coherente?
4. ¿Elegiste de manera apropiada el vocabulario considerando el género del pasaje que comentaste? ¿El registro es adecuado a la tarea?

Manos a la obra. Ya estás preparado para escribir tu análisis.

Escribe un comentario sobre el siguiente poema y considera las preguntas de orientación.



Pobre mundo

Lo van a deshacer
va a volar en pedazos
al fin reventará como una pompa
o estallará glorioso
como una santabárbara*
o más sencillamente
será borrado como
si una esponja mojada
borrara su lugar en el espacio.
Tal vez no lo consigan
tal vez van a limpiarlo
se le caerá la vida como una cabellera
y quedará rodando
como una esfera pura
estéril y mortal
o menos bellamente
andará por los cielos
pudriéndose despacio
como una llaga entera
como un muerto.

Pobre mundo de Idea Vilariño† (1966)

- ¿Se percibe un único tono a lo largo del poema?
- ¿Qué significado aporta al poema la tercera persona de plural?
- ¿Qué opciones ofrece la voz lírica en el poema respecto al porvenir del mundo?
- ¿Hasta qué punto se puede interpretar como un poema ecológico?

© Organización del IB, 2011

Para recordar

1. En la prosa y la poesía:

- Reconocer recursos de estilo y su valor expresivo.
- Jerarquizar los temas.
- Ejemplificar con citas extraídas de los textos.
- Organizar la exposición: introducción, desarrollo y conclusión. Prestar atención a la división en párrafos.
- No emitir juicios personales, morales o éticos.
- Utilizar un lenguaje académico correcto y variado. No olvidar el uso de términos técnicos apropiados. No caer en anglicismos como: "tomar lugar", "adicionalmente", "en adición". Respetar reglas gramaticales y ortográficas. No utilizar coloquialismos.
- Escribir con letra legible.

* santabárbara: lugar donde se guarda la pólvora en un barrio.

† Vilariño, I. (1996). *Pobre mundo*. Montevideo: Arca.

2. **En la prosa solamente:**
   - No parafrasear el argumento.
   - Diferenciar el autor o escritor del narrador.
3. **En la poesía solamente:**
   - Analizar la versificación.
   - Diferenciar el autor de la voz lírica o hablante imaginario.
4. **Atención: hay textos "híbridos"**

No olvides que, como habíamos planteado anteriormente, también pueden presentarse como textos de la prueba 1 aquellos pasajes que sean de carácter híbrido, en los que se entrecruzan aspectos del texto ensayístico (exposición y argumentación) y del narrativo (connotación). También podrían encontrarse pasajes poético-narrativos.

Un ejemplo de un texto híbrido es el siguiente.

MONÓLOGO SEGUNDO

Habla Tarzán

Hoy he pasado un terrible momento de pánico. No, los civilizados no saben qué es el pánico: quizá toda la civilización no consiste más que en haber sustituido el pánico por la angustia. Pero en la selva se vive el auténtico pánico, el lacerante trallazo que marca a fuego la espina dorsal, desorbita los ojos hasta la ceguera y abruma con su almohadón de plomo el pecho sin aliento. El pánico de Bara, el ciervo, cuando da sus últimos saltos antes de caer bajo las zarpas de Numa o Sheeta; el pánico de Numa y Sheeta, incluso del majestuoso Tantor y sus hermanos elefantes, cuando el fuego devasta la sabana y abrasa el cielo enconadamente azul con su crepitar mortífero. Sentimos el pánico ancestral a lo que repta en la oscuridad o a lo que gruñe o zumba de modo desacostumbrado: el pánico a lo demasiado pequeño o a lo demasiado grande, a lo muy veloz o a lo muy paciente, a lo que hiela la sangre con su rugido de ataque o a lo que llega sin hacer ruido. El pánico paraliza, lo que en la selva equivale a decir que mata. Por eso, aunque vivimos siempre próximos a su ciénaga, no podemos permitirnos el lujo de sentirlo más que unas pocas veces en la vida y durante un momento fugaz, aunque padecido como inacabable.

Mi caso es distinto: también en esto soy una excepción. Soy un animal maldito, porque carezco de lo que hace soportable a los otros animales la proximidad del pánico: no puedo olvidar y en cambio puedo imaginar. Estas indeseables características, que por el momento me han proporcionado el dominio de la selva pero que llegarán a serme fatales, han ido desarrollándose con los años. Fui un animalillo jubiloso y triunfal, un joven simio de piel desnuda al que la previsión y la memoria reforzaron la ferocidad hasta hacerle invencible; pero, poco a poco, me he ido instalando permanentemente en la cornisa que avanza hacia el pozo del pánico: vivo inclinado sobre él, con los ojos ennegrecidos por el reflejo del abismo. La familiaridad con el espanto me va convirtiendo en un monstruo extraño y, lo que es peor, imprevisible. A la larga, en la selva la rutina es lo más seguro: ¡si no lo fuera, no habría tenido ocasión de convertirse en rutina! Pero yo no tengo casi rutinas, tengo manías, arrebatos: tengo ideas… Lo no contrastado por experiencia alguna a veces es excelente, pero siempre inseguro.

Vivo roído por el pánico de mis incertidumbres, por la genial vaguedad de mis improvisaciones. Pero mi pánico de hoy ha sido muy especial, de una calidad particularmente espeluznante. Quise volver a mi chocita natal, allá junto a la playa, hecha con sus propias manos por mi padre y destinada a servirle de tumba a él y a mi pobre madre durante toda mi juventud.

[…] Esa choza es mi centro, el lugar de mi fuerza, mi maldición, mi proyecto...: esa choza es mi verdadera selva. Pues bien, comencé a buscarla y fui incapaz de dar con ella. […] Lancé desesperadamente mi grito retador desde la cima más alta y Numa respondió con una tos cavernosa a muchos metros por debajo de mí, mientras a lo lejos sonaba la pavorosa llamada de un gran mono



macho que quizás aceptaba el desafío. Luego, el sonoro silencio de la jungla pareció eternizarse de nuevo: fue entonces cuando sentí pánico. Poco a poco me voy tranquilizando. ¿Para qué necesito yo realmente volver a esa choza? A fin de cuentas, esa cabaña significa la muerte y la soledad, el exilio y el despojo. Allí aprendí esas letras que no han logrado más que dificultarme la lectura de las huellas o el husmeo de los olores con los que debo orientarme para sobrevivir. Allí se agazapan en cierto modo mis enemigos… Está la mirada, sí, los demasiado inocentes ojos de Jane Porter: pero ¿qué fue realmente Jane —hoy perdida, perdida para siempre— más que una creación seductora de la propia cabaña, un regalo enigmático de las enciclopedias ilustradas donde yo aprendí a deletrear A-M-O-R, un envío póstumo de mi madre que así intentaba vengarse del salvaje bosque que la asesinó? Está decidido, abandono para siempre la búsqueda de mi choza, aunque el sacrificio no es demasiado heroico porque en todo caso dudo mucho que lograse volver a encontrarla. Me queda la selva, los olores y roces en la noche excesiva, la alerta muscular que quizás tensa demasiado tarde: me queda el pánico.

Fernando Savater, *Criaturas del aire* (1991)

© Organización del IB, 2010

Actividad: ¿cómo abordar el análisis de un texto híbrido? (NM y NS)

Antes de escribir

1. Lee el texto detenidamente.
2. Subraya palabras que identifiquen la comparación entre el animal y el hombre. Puedes usar un color para aquellos vocablos que estén relacionados con las conductas animales, y otro para los que se relacionen con las conductas del hombre.
3. Identifica recursos de estilo. ¿A qué género pertenecen?
4. ¿Quién toma la voz en el pasaje? ¿Cuál es la persona gramatical que se utiliza? ¿Por qué?

A escribir

Para abordar el estudio de los textos híbridos, te ofrecemos las siguientes sugerencias:

1. Redacta una introducción incluyendo una línea de lectura que proponga un breve resumen del argumento y el planteo del tema del texto.
2. ¿Cuál es la intertextualidad?
3. ¿Con quién se compara el narrador? Justifica la respuesta estudiando las diferencias.
4. ¿Quiénes son los personajes?
5. ¿Cuáles son las estrategias argumentativas que se utilizan para desarrollar el tema?
6. ¿Cuáles son los recursos expresivos y qué valor adquieren en el pasaje?
7. Para concluir: ¿cuál es la decisión final del personaje y cuáles son las razones que lo llevan a tomarla?
8. ¿Por qué podemos afirmar que *Habla Tarzán* es un texto híbrido?

Luego de la escritura

Revisa tu comentario considerando los siguientes aspectos de los criterios de evaluación:

1. ¿Tus interpretaciones están respaldadas con referencias extraídas del texto?
2. ¿Reconociste las decisiones del autor (estilo, lenguaje, estructura, técnica) y las relacionaste con el significado del pasaje?
3. ¿Las ideas están organizadas de manera coherente?
4. ¿Elegiste de manera apropiada el vocabulario considerando el género del pasaje que comentaste? ¿El registro es adecuado a la tarea?

Conexión con Teoría del Conocimiento

La literatura resulta un medio óptimo para el cuestionamiento y la reflexión, dos aspectos relevantes en Teoría del Conocimiento; por esta razón, te presentamos un fragmento de un texto de Pablo Neruda (*Confieso que he vivido*) acompañado de una pregunta motivadora que pueden ayudarte a relacionar estas dos asignaturas del Programa del Diploma.

¿Qué relación se establece entre la palabra, el hombre y el mundo?



Lee el siguiente texto del poeta chileno Pablo Neruda:

"Todo lo que usted quiera, sí señor, pero son las palabras las que cantan, las que suben y bajan… Me prosterno ante ellas… Las amo, las adhiero, las persigo, las muerdo, las derrito… Amo tanto las palabras… Las inesperadas… Las que glotonamente se esperan, se escuchan, hasta que de pronto caen… Vocablos amados… Brillan como piedras de colores, saltan como platinados peces, son espuma, hilo, metal, rocío… Persigo algunas palabras… Son tan hermosas que las quiero poner todas en mi poema… Las agarro al vuelo, cuando van zumbando, y las atrapo, las limpio, las pelo, me preparo frente al plato, las siento cristalinas, vibrantes, ebúrneas, vegetales, aceitosas, como frutas, como algas, como ágatas, como aceitunas… Y entonces las revuelvo, las agito, me las bebo, me las zampo, las trituro, las emperejilo, las liberto… Las dejo como estalactitas en mi poema, como pedacitos de madera bruñida, como carbón, como restos de naufragio, regalos de la ola… Todo está en la palabra… Una idea entera se cambia porque una palabra se trasladó de sitio, o porque otra se sentó como una reinita adentro de una frase que no la esperaba y que le obedeció… Tienen sombra, transparencia, peso, plumas, pelos, tienen de todo lo que se les fue agregando de tanto rodar por el río, de tanto transmigrar de patria, de tanto ser raíces… Son antiquísimas y recientísimas… Viven en el féretro escondido y en la flor apenas comenzada… Qué buen idioma el mío, qué buena lengua heredamos de los conquistadores torvos… Estos andaban a zancadas por las tremendas cordilleras, por las Américas encrespadas, buscando patatas, butifarras, frijolitos, tabaco negro, oro, maíz, huevos fritos, con aquel apetito voraz que nunca más se ha visto en el mundo… Todo se lo tragaban, con religiones, pirámides, tribus, idolatrías iguales a las que ellos traían en sus grandes bolsas… Por donde pasaban quedaba arrasada la tierra… Pero a los bárbaros se les caían de las botas, de las barbas, de los yelmos, de las herraduras, como piedrecitas, las palabras luminosas que se quedaron aquí resplandecientes… el idioma. Salimos perdiendo… Salimos ganando… Se llevaron el oro y nos dejaron el oro… Se lo llevaron todo y nos dejaron todo… Nos dejaron las palabras."

Neruda, P. (1974). "La palabra". *Confieso que he vivido*. Buenos Aires: Losada.



Para pensar

El análisis literario y la redacción de comentarios de diversos textos tienen por protagonistas a las palabras, que conforman sentidos. Lees, interpretas, piensas, escribes, comunicas a través de ellas. Por lo tanto, son un medio para nombrar el mundo y también expresan un modo particular de percibirlo, una cultura. Pablo Neruda, con una actitud lúdica, conforma su postura personal sobre las palabras y nosotros, los lectores, las tomamos para comprender su percepción, que, a su vez, podrá variar según los diferentes receptores del texto.

Te proponemos que profundices la relación palabra – hombre – mundo a partir de las siguientes preguntas:

1. ¿Qué relación establece la voz narrativa con las palabras? Descríbela.
2. ¿En qué medida las palabras representan el conocimiento del mundo que rodea al narrador?
3. ¿Qué importancia tiene el idioma? ¿Por qué?
4. Señala un campo semántico que ilustre la combinación de conocimientos propios y adquiridos. ¿Qué función cumplen las palabras en esta fusión?
5. La palabra "*descubrimiento*", ¿qué dimensiones adquiere en el texto?

Más actividades para el Nivel Medio

Antes que sea tarde

Al llegar a México en 1955, después de vivir como emigrada política durante diecisiete años en los países del este europeo, me encontré con numerosos amigos que sentían curiosidad por conocer mi vida y la de mi familia, en aquellos alejados países. Todas las anécdotas que contaba les interesaban y me animaban a escribirlas, antes que se me olvidaran.

Entonces mi trabajo, mi familia y mis esfuerzos por rehacer nuestras vidas dejaban poco lugar para otras actividades, así que lo fui dejando para cuando tuviera tiempo. Pero el tiempo se me está acabando. Muchos de estos amigos que me animaban a escribir ya no están y yo siento que les he fallado. Cada vez quedamos menos y aun a riesgo de que a los jóvenes ya no les interesen nuestras aventuras, me he puesto a escribir "antes que sea tarde."

Empiezo con la angustia que debe sentir un pintor ante un lienzo en blanco. ¿Por dónde empezar? ¿Por mi infancia en La Coruña* y cómo me fui entrañando con su gente y su paisaje? ¿Por mi adolescencia en El Ferrol*? ¿Por mi juventud en la Universidad de Madrid? ¿Por la Guerra? ¿Por la emigración? Vivencias de todas estas épocas van a salir a relucir en este relato, pero quiero empezarlo por un día muy concreto: el día en que perdí la guerra.

En febrero de 1939, cuando los restos del Ejército de la República pasaron la frontera pirenaica, seguramente muchos españoles eran conscientes de las consecuencias de la derrota; pero los más jóvenes, los que habíamos sido fuente de esperanza o de sacrificio, no nos considerábamos vencidos. Tan orgullosos estábamos de lo que habíamos conseguido con nuestro único esfuerzo, tan seguros de que contábamos con la simpatía y la adhesión de nuestro pueblo, que nuestra emigración en Francia nos parecía una especie de descanso bien ganado.

* La Coruña, El Ferrol: ciudades españolas, en Galicia

Tuvimos la suerte de que en la frontera, contemplando el paso del ejército en retirada, estuviera el agregado militar de la embajada francesa, que entregó a los jefes de más alta graduación un permiso de residencia en Francia, gracias a lo cual nos libramos del campo de concentración.

Un grupo de compañeros, mi marido y yo, nos instalamos en Melun, cerca de París, en espera de que el Partido o el Gobierno de la República, decidiera nuestro futuro. Inesperadamente, nos visitó nuestro enlace con el Partido Comunista francés, con la orden de trasladarnos a El Havre, para embarcar en un barco ruso que nos llevaría a la URSS. La dirección del Partido nos mandaba a "lugar seguro".

Embarcamos en El Havre con la euforia de los supervivientes y con la curiosidad del encuentro con el mundo soviético. La tripulación nos recibió con cariño y se esforzó por hacernos grata la travesía, y así fue, hasta que llegamos al Báltico. Luego supimos que nuestro barco iba a ser el primero que entrara esa primavera en Leningrado. En efecto, al poco rato, un rompehielos se iba acercando. Desde cubierta contemplábamos admirados el espectáculo. Focas y morsas se arrastraban, huyendo del monstruo que hacía añicos el blanco suelo que las sustentaba. De pronto, la aleta de uno de estos animales fue cercenada entre dos afilados bloques. Gritando casi como un humano, la foca se fue alejando, dejando sobre el hielo un rastro de sangre.

Mientras gritos de alegría saludaban a la tripulación del rompehielos, yo no podía apartar la vista del animal herido y una angustia especial se fue adueñando de mí. Sentí que, como el hielo, algo se estaba rompiendo... y en ese momento, perdí la guerra.

Como en una película en blanco y negro, fueron pasando por mi cabeza todos los horrores vividos, los amigos perdidos para siempre, las humillaciones, la persecución y la degradación que esperaban a los que se habían quedado en España y, como una premonición, sentí la angustia, el frío y las calamidades, que nos esperaban también a nosotros, los que íbamos a "un lugar seguro", a la Unión Soviética.

Carmen Parga, *Antes que sea tarde* (1996)

- ¿Qué recursos anotados en el relato lo identifican como "narración autobiográfica"?
- ¿Cuál es el motivo que impulsa a la autora a escribir sus memorias?
- ¿Hasta qué punto el tono del relato apunta a la intriga?
- El final del párrafo anticipa un futuro incierto. ¿De qué artificio se sirve la narradora para presentarlo a los lectores?

© Organización del IB, 2006



Lágrima

Ángel de mi terrestre paraíso,
estrella de mi noche funeraria,
arrullo de mi sueño desolado,
música de las selvas de mi patria,
tórtola triste
como una lágrima,
sombra de mi reposo,
¿adónde va tu alma sin mi alma?

Vibración de mi espíritu,
armonioso impulso de mi carne fatigada,
atmósfera celeste de mi vida,
rumbo de mi existencia solitaria,
mitad errante
de mi esperanza,
ya no te ven mis ojos.
¡Allí quedó tu alma sin mi alma!

Patria de mis risueñas ilusiones,
pupilas de mis ojos arrancadas,
caricias de mi madre enternecida,
descanso ¡ay! de la feroz batalla,
templo caído
de mi plegaria:
en la tierra, en el cielo
¿adónde irá tu alma sin mi alma?

Muda como los cráneos de la fosa,
sola como el desierto de la pampa,
mustia como los sauces del sepulcro,
triste como la última mirada,
como un sollozo,
como una lágrima,
¿así quedó tu alma sin la mía?
¡Así quedó tu alma sin mi alma!

Ricardo Gutiérrez (1836–1896),
El libro de las lágrimas (1868)

- ¿Qué recursos se apuntan en el poema para sugerir la situación atormentada del hablante lírico?
- ¿Qué emociones transmite el progresivo tono trágico usado por el hablante lírico?
- ¿Qué imágenes expresan la idealización de la amada?
- ¿Cómo incide en el tono del poema el intercambio entre la interrogación y la exclamación?

© Organización del IB, 2006

Más actividades para el Nivel Superior

Porque éramos jóvenes

Nueva York, abril

Has estado una semana en Nueva York y no nos hemos visto. Luché tanto hace años para que vinieras, que ahora resulta extraño saber que has estado aquí. He entendido muy bien que no trataras de encontrarme. No tenemos necesidad de vernos. No lo deseamos. Ni siquiera lo tememos.

Le he dado muchas vueltas al hecho de que, a pesar de todo, continuemos escribiéndonos. He tratado de buscar las razones de este morse* prolongado con el que nos enviamos señales regulares, indicios de que seguimos vivos.

Me parece que esa es la clave de nuestras cartas. Escribimos para comprobar no que está vivo el otro, sino que lo estamos nosotros mismos. Tus cartas me confirman que existo. Quizá la lejanía me agudice esa necesidad de testimonio. Pero no solo en la distancia está el destierro. Tú no te has ido y también reclamas cartas que dan fe de tu vida.

Hay un momento en que creemos poseer el hilo que nos guía hacia un destino. Nuestras cartas demuestran que lo hemos perdido. No es el amor y tiene poco que ver con el amor. Es la continuidad como personas lo que necesitamos, la conciencia de quiénes somos, de lo que hemos sido. Desaparecen los seres que contemplaron nuestra infancia. Irrumpen en escena nuevos seres que enardecen nuestras vidas. Se van. Nos arrebatan trozos de piel, fragmentos de sonrisas; se llevan adheridas partes de nuestra biografía.

Nadie recuerda cuándo nací, cómo crecí, nadie registra mis transformaciones sucesivas. Pero yo necesito decírmelo a mí misma y por eso te escribo.

Estaba tan segura de todo... No sólo de lo que yo buscaba, sino también de lo que tú desatendías.

Te atacaba. Quería despertarte, hacerte ver lo que me parecía claro y definitivo. Hace tiempo que ya no te fustigo. Es cierto que ha desaparecido el amor. Pero no es sólo eso. Me asusta ver que no tenía razón alguna para torturarte: haz esto, no lo hagas, ven, quédate, arrepiéntete... Algo que no puedo precisar se me ha escapado entre los dedos. Soy un predicador que ha perdido la fe y te pido perdón. Por lo demás, no me importa lo que haces. Hasta tus rasgos se me escapan. Los veo descolocados, dispersos, como las piezas de un rompecabezas que hay que ordenar.

Pero te escribo. Lanzo al océano mensajes encerrados en botellas con la esperanza de que alguien los lea y me comunique que estoy viva. Ese alguien eres tú, y también me escribes. Eso es todo. No queremos saber nada del otro, sino lo más posible de nosotros mismos. Hemos llegado a hacer de nuestras cartas un tratamiento personal, una terapia, un diario, un testamento. Y un juego. La pelota que nos lanzamos y nos devolvemos apenas rozada con el único fin de recibirla en seguida. Un juego compulsivo y angustioso al que Julián nunca hubiera jugado.

Él sí sabe dónde está. Entonces cuando éramos muy jóvenes, él regresaba ya del entusiasmo y la inocencia que me hacían creer en proyectos brillantes. Tampoco tenía la ambición, el deseo de habitar el mundo de los fuertes como tú. Quizá porque él había tenido siempre todo lo que tú ansiabas, y también puede ser que él se adelantase a todos los naufragios, eligiendo desde un principio esa isla que buscan los que van a la deriva. Julián no hubiera jugado a este juego aséptico de idolatrías...

Comprendo que no me hayas buscado en Nueva York. De haberlo hecho, no me hubieras encontrado. Ya sólo somos dos desconocidos. Un beso,

Annick

Josefina R. Aldecoa,
Porque éramos jóvenes (1986)

© Organización del IB, 2009

* morse: sistema de señales, empleado en los mensajes telegráficos



Credo[1]

Creo en el hombre,
el creador del mito y de los sueños.
Creo en el hombre aquí y aquí plantado,
jineteando su porción de tiempo,
encerrado en su círculo de angustia,
clavado en el madero del deseo.
Creo en el hombre sin antes ni después, en el ahora:
sin limbos, sin la gloria y sin infierno.
Y porque sé la luz y sé la sombra
creo en el hombre: el absoluto dueño
del olvido (esa pequeña muerte agazapada
que desde siempre nos acecha dentro)
como creo en el hombre, pobre esclavo
que sufre el ramalazo del recuerdo.
Creo en el hombre aquí y aquí plantado,
encerrado en los límites del tiempo,
encajonado en los muros de su mundo,
enclavado en la entraña de su suelo,
aprisionado en cárceles y en minas,
circunscrito a su propio pensamiento.
Creo en la maravilla geométrica
del círculo concéntrico
y porque dos y dos son siempre uno
creo en la magia del número bicéfalo[2] .
Creo también en desandar lo andado,
en el que sale afuera desde dentro
y creo en el que tiene la osadía
de ascender por los círculos concéntricos:
creo en el hombre del zurrón[3] y el báculo[4] ,
en la huida valiente y en el éxodo.
Ahora y en la hora de las confrontaciones:
creo.

Nuria Parés, *Colofón de luz* (1959)

© Organización del IB, 2009

[1] credo: del latín, creencias políticas o religiosas; exposición condensada de los principales puntos de la fe cristiana.

[2] bicéfalo: de dos cabezas

[3] zurrón: morral, bolsa que se usa para llevar la comida

[4] báculo: bastón que se usa para sostenerse

Unidad 4.2: Prueba 2: Ensayo
Nivel Medio (NM) y Nivel Superior (NS)

Objetivos

- Analizar los requisitos de la prueba 2
- Explorar recursos de revisión de los textos de la parte 3 del programa
- Revisar estrategias para la redacción de ensayos comparativos
- Reflexionar sobre la importancia de la noción de género literario y sus convenciones para aplicar a la respuesta
- Examinar ejemplos de ensayos y evaluarlos según los criterios de evaluación

A. Naturaleza del examen

Duración: 1 hora 30 minutos para el NM y 2 horas para el NS

Porcentaje del total de la evaluación: 25%

La prueba 2 consta de tres preguntas para cada género literario representado en la PLA (lista de autores prescritos) de Español A: Literatura. Los alumnos **deben responder sólo una pregunta** en forma de ensayo.

El ensayo se redactará en condiciones de examen, sin acceso a los textos estudiados. El enfoque de las preguntas te permitirá explorar los modos en que el autor transmite el contenido a través de las convenciones del género elegido. Deberás comparar y contrastar las semejanzas y diferencias entre **al menos dos** de las obras estudiadas en la parte 3 del curso.

Observemos un ejemplo de la prueba 2

*Conteste **una** sola pregunta de redacción. Base su respuesta en **al menos dos** de las obras estudiadas de la parte 3, **comparándolas y contrastándolas** en relación con la pregunta. Las respuestas que **no** se basen en al menos dos obras de la parte 3 **no** recibirán una puntuación alta.*

Poesía

1. Muchas poesías se centran en la naturaleza, ya sea en sus misterios o en sus manifestaciones más evidentes. Analice de qué manera se aborda la temática de la naturaleza en al menos dos poetas estudiados y de qué recursos de estilo se valen los autores para plasmarla en sus poesías.
2. Analice, en al menos dos poetas estudiados, de qué manera recursos estilísticos relacionados con el orden sintáctico (hipérbaton, paralelismo, anáfora, encabalgamiento, entre otros) contribuyen a crear una estructura y un ritmo determinados.
3. En algunos poemas, el yo lírico aparece explícitamente y tiene un rol importante; en otros sucede lo contrario. Discuta y compare cómo es el rol del yo lírico en al menos dos poemas estudiados.

Teatro

4. Algunos autores de obras de teatro contemporáneas utilizan técnicas dramáticas novedosas, diferentes a las clásicas, para transmitir sus ideas. En al menos dos obras estudiadas, explore cuáles son esas técnicas y de qué manera contribuyen a transmitir las posturas de sus autores.



5. En muchas obras de teatro hay algún encuentro violento —a veces físico, otras verbal— en torno al cual gira la tragedia o incluso la comedia. En al menos dos obras estudiadas analice de qué manera se cumple esta aseveración y señale los recursos dramáticos que le dan valor a dicho encuentro.

6. Además de los diálogos, los dramaturgos se valen de recursos y técnicas para caracterizar a los personajes e incluso revelar sus emociones. Analice de qué manera se cumple esta aseveración en al menos dos obras estudiadas, compárelas y ejemplifique.

Narrativa breve

(Cuentos y relatos)

7. El misterio, la intriga, la fantasía, la ciencia ficción son algunos de los temas que determinan la trama de muchos cuentos y relatos. Analice cómo se cumple esta aseveración en al menos dos de los cuentos o relatos estudiados.

8. Tres rasgos caracterizan a los cuentos o relatos: una única situación narrativa, la variedad de formatos y un desenlace impactante. No obstante, en cada obra siempre hay una de estas características que es la más importante. Analice esta aseveración en al menos dos obras estudiadas, compárelas e incluya referencias concretas que justifiquen cuál es la característica más importante en ellas.

9. En numerosos cuentos o relatos contemporáneos aparecen referencias intertextuales pero también alusiones al ámbito del cine o del arte. Junto con ellas aparecen también distintos lenguajes. En al menos dos obras leídas, analice las referencias intertextuales o artísticas que aparecen, qué aportan al texto y cómo es el lenguaje. Aporte ejemplos concretos.

Autobiografía y ensayo

10. En la autobiografía se desnuda el alma del escritor; en el ensayo, su mente. Analice de qué manera y con qué efecto esta aseveración se verifica en al menos dos obras estudiadas.

11. La pregunta retórica es un recurso literario propio de este género cuyo eje es la reflexión. Justifique la validez de esta afirmación en al menos dos obras estudiadas y aporte referencias concretas.

12. Analice los recursos de estilo puestos en práctica para convencer y persuadir a los lectores de la veracidad de los hechos narrados en al menos dos de los ensayos y/o autobiografías estudiadas.

Novela

13. Los personajes secundarios de las novelas modifican la actitud y el comportamiento de los protagonistas a lo largo de la trama. Analice la validez de esta afirmación en al menos dos novelas estudiadas.

14. Las voces narrativas de las novelas oscilan entre el uso del pronombre personal en primera o en tercera persona. Analice en al menos dos novelas estudiadas qué efectos de lectura provoca el uso de uno u otro pronombre como artificio narrativo.

15. La inclusión de elementos fantásticos, de lo sobrenatural, del mundo del "más allá" es cada vez más frecuente en la novela contemporánea. En al menos dos novelas estudiadas, analice cuáles de estos elementos se han incluido y qué efectos de lectura producen. Justifique con ejemplos.

© Organización del IB, 2013

Como te habrás dado cuenta, aunque hay quince preguntas, solamente podrás elegir una entre las tres que corresponden al género de las obras elegidas por tu colegio para la parte 3. Es muy importante que subrayes el género y leas solamente esas preguntas para evitar errores.



Actividad (NM y NS)

1. ¿Cuáles son las preguntas que corresponden a la parte 3 del programa de estudios de tu colegio?

2. Lean las preguntas y al lado pongan un número de orden del 1 al 3, según la mayor conveniencia por el tipo de obras estudiadas.

3. Lean cuidadosamente cada pregunta y marquen las palabras claves para tener en cuenta en la respuesta. Por ejemplo, en la pregunta 2, las palabras serían dos poetas, recursos estilísticos, orden sintáctico, hipérbaton, paralelismo, anáfora, encabalgamiento, contribuyen a crear estructura y ritmo.
4. ¿Cuál de las tres preguntas elegidas se basa en un tema o motivo literario? ¿Cuál es?
5. ¿En qué recursos de estilo o convenciones literarias de las obras estudiadas se basan las otras dos preguntas?

Estrategias para la preparación de la prueba 2

Paso 1: Revisión exhaustiva de las obras



Para prepararte lo mejor posible para esta prueba es necesario que releas las obras de la parte 3 del programa, que son cuatro para el NS y tres para el NM. Recuerda que es un examen que **no se puede realizar con las obras en la mano;** por lo tanto, es muy importante buscar una buena estrategia para recordar claramente nombres de lugares, personajes, convenciones literarias y ejemplos concretos de situaciones en las obras que demuestren la lectura profunda de las mismas. No debes aprender de memoria citas textuales —quizás recuerdes alguna frase del texto que se repita mucho—, pero sí debes aportar ejemplos concretos, como aparece explícito en casi todas las preguntas.

No basta con una lectura lineal de las obras, pues solamente alcanzará para parafrasear el argumento. En la prueba 2 se propicia el análisis literario comparativo a partir de un rasgo de estilo o de un tema. Por eso es conveniente elaborar un cuadro o mapa conceptual a partir de la lectura de la obra, los apuntes de clase y la bibliografía crítica utilizada.



Juan Rulfo

Una sugerencia muy útil es realizar un cuadro para cada obra con información sobre el autor, la obra y su contexto, las principales convenciones literarias, temas y ejemplos concretos para fundamentar la respuesta.

El siguiente ejemplo, realizado a partir de la conocida novela *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, te servirá como modelo para adaptarlo a obras de los otros géneros literarios. Puedes hacer lo mismo con las obras que has analizado, de este modo tendrás tres cuadros si cursas el NM, o cuatro si estás preparando el NS. Si guardas el mismo orden, te será muy sencillo poder comparar y contrastar.

En este caso hemos trabajado con la siguiente bibliografía crítica sobre *Pedro Páramo* y la obra de Juan Rulfo:

- Jiménez de Báez, Yvette. *Juan Rulfo: del páramo a la esperanza. Una lectura crítica de su obra*. México: FCE, El Colegio de México, 1990.
- Rulfo, Juan. *Pedro Páramo*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1990 (introducción a cargo de José Carlos González Boixo).
- Vital, Alberto. *Juan Rulfo*. México D. F.: Cultura Tercer Milenio, 2003.

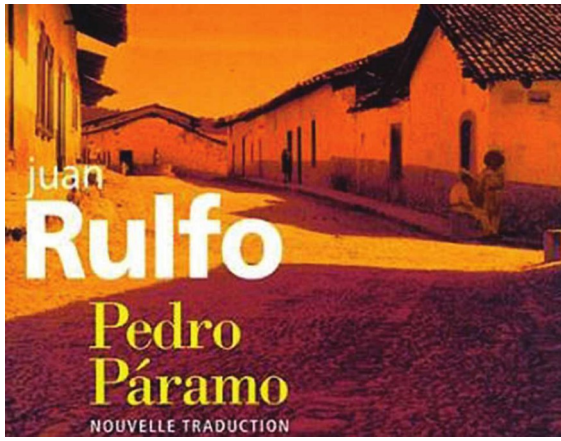


Autor	Juan Rulfo nació en Sayula, en el estado de Jalisco, México, el 16 de mayo de 1918. Su niñez va a quedar marcada por los acontecimientos de la rebelión de los cristeros (1926–1928). La muerte violenta de su padre y su abuelo, la ruina familiar y, posteriormente, la muerte de su madre, lo van sumergiendo en la soledad. Sin más parientes próximos que una abuela materna, con la que vivirá algún tiempo, terminará su niñez en un orfanato de Guadalajara, donde pasará desde los diez a los catorce años. En 1933, cuando tiene quince años, irá a México con el fin de cursar estudios en la universidad, que no llegará a realizar. No volverá más que ocasionalmente por estas zonas donde pasó su niñez, cuyo reflejo, sin embargo, estará siempre en su obra literaria. Murió el 7 de enero de 1986 en Ciudad de México.
Género	Novela inmersa en la corriente del realismo mágico latinoamericano, con elementos mágicos heredados de las culturas indígenas precolombinas, como la reversibilidad entre la vida y la muerte.
Contexto temporal	*Infancia y juventud de Pedro Páramo:* años anteriores a la Revolución mexicana (alrededor de mediados de la década de 1870) *Adultez de Pedro Páramo:* años de la Revolución mexicana (1910–1930, incluyendo la guerra cristera) *Nivel de Juan Preciado:* tiempo simbólico indeterminado que representa los años de desilusión de la posrevolución.
Contexto espacial	*Referente extratextual:* espacio rural de la zona de Jalisco, una de las más castigadas por el caciquismo y luego por los estragos de la Revolución mexicana. *Espacio literario:* Comala como espacio simbólico que aparece con características diferentes según el plano de la narración y la focalización del narrador. Podrían identificarse tres espacios que son el mismo: a) Comala edénico: representa la vida. Es el espacio del pasado, del paraíso perdido. Aparece en los monólogos interiores de Pedro Páramo, de Dolores y Juan Preciado y de Susana San Juan. b) Comala real: es el espacio del nivel de Pedro Páramo en el que se narra su peripecia. c) Comala infernal: se corresponde con el pueblo abandonado que encuentra Juan Preciado. Es un espacio de muerte, desilusión y fracaso, sin salida posible.
Protagonistas	*Pedro Páramo:* encarna la figura del cacique autoritario y violento; sin embargo, mediante el recurso de los monólogos interiores y ensoñaciones, como lectores, podemos acceder a sus pensamientos, en especial a su única debilidad, el amor por Susana San Juan, la única mujer que amó en su vida. Ese contraste humaniza y enriquece al personaje y lo aparta del arquetipo del latifundista cruel. *Juan Preciado:* Encarna el símbolo del hijo ilegítimo en búsqueda del padre, de su identidad y de su origen. Su viaje es un descenso a los infiernos que lo lleva a la desilusión, la desintegración y la muerte.

Personajes secundarios	Los personajes que aparecen como almas en pena en el nivel de Juan Preciado, casi todos vuelven a aparecer vivos en el nivel de Pedro Páramo: Eduviges Dyada, amiga de Dolores Preciado, es la primera que aloja a Juan y le completa la información sobre su madre Dolores y su padre, Pedro Páramo. Donis y su hermana, extraños personajes que viven en el pueblo abandonado, sumergidos en la soledad y el incesto. *Abundio:* es el arriero que conduce a Juan a Comala. Es un personaje ambiguo. Abre y cierra la novela, ya que es quien lleva a cabo, inconscientemente, la venganza del hijo ilegítimo a través del asesinato de Pedro Páramo. *Dorotea:* comparte la tumba con Juan Preciado y relata parte de la historia de Pedro Páramo. También es un personaje que encierra una gran ambigüedad, es la mendiga de la Media Luna que en tiempos de Miguel Páramo oficia como alcahueta. Representa la maternidad frustrada. *Los secuaces de Pedro Páramo:* ejecutan sus órdenes, que cumplen sin escrúpulos morales. Ellos son Fulgar Sedano, el capataz de la Media Luna; Gerardo Trujillo, su abogado; el padre Rentería, el único sacerdote de Comala; Damasio "el Tilcuate". *Los personajes femeninos:* *Dolores Preciado:* madre de Juan y única esposa legítima de Pedro Páramo, quien se casó con ella para obtener sus tierras. Al poco tiempo de nacer su hijo, Dolores y Pedro tienen una disputa y ella se marcha por un tiempo a vivir con su hermana a Sayula; se pasa la vida esperando que Pedro Páramo le pida que regrese. A través de sus ojos se muestra el Comala edénico: verde, fértil, vivo (maíz, trigo, llanuras verdes, "un pueblo que huele a miel derramada"). Los retazos de sus memorias generan la oposición entre el Comala edénico y el Comala infernal; este último es con el que se encuentra Juan Preciado. *Susana San Juan:* amor imposible de Pedro desde la infancia. Vive la muerte de su madre en la temprana adolescencia. Su padre se la lleva de Comala en busca de una mina de oro que lo haga millonario, y la obliga a mantener con él una relación incestuosa. El horror de la realidad obliga a Susana a esconderse bajo el velo de la locura. Por eso, cuando Pedro la recupera y se la lleva a vivir con él, ella ya está fuera de su alcance. Su mundo interior es muy rico y está totalmente vedado para Pedro Páramo. Rechaza el autoritarismo y la opresión física (Bartolomé, su padre) y espiritual (Padre Rentería). *Miguel Páramo:* representa la joven vida truncada del único hijo reconocido de Pedro Páramo. Su muerte, relacionada con el accidente producido al querer saltar con su caballo los lienzos en las tierras de su padre, simboliza las paradojas del poder. Representa la extensión de la impunidad de Pedro Páramo: en su corta vida violó mujeres, mató y vivió al límite hasta encontrar la muerte.
Víctimas	Dolores Preciado, Toribio Aldrete, Ana Rentería



Como ves, hasta aquí el cuadro organiza la información básica de la novela para introducir cualquier ensayo: datos sobre el autor, género, contexto espacial y temporal, personajes.



Actividad (NM y NS)

1. Elige una de las obras leídas, no importa el género literario, y prepara un párrafo con los datos imprescindibles sobre el autor. Debes tener en cuenta que en la prueba 2 no es necesario que cuentes la biografía del autor, pero sí conocer su posición ideológica. En algunos casos como en el de Juan Rulfo, por ejemplo, su historia personal puede estar relacionada con el marco de su obra. Pero nunca debes confundir la biografía del autor con la historia narrada, aunque haya paralelismos autobiográficos.
2. Determina el género y subgénero literario de la obra elegida.
3. Indica el contexto espacial y temporal de la obra.
4. Caracteriza a los/las protagonistas de la obra elegida. Fundamenta el análisis con ejemplos o situaciones concretas.
5. Elige un personaje secundario de la misma obra y explica su importancia.



En algunas obras, especialmente en el género novela, la riqueza de los personajes es tan vasta que te convendrá preparar un análisis detallado.

Las decisiones del autor

Como venimos diciendo, para esta prueba no basta con leer las obras y conocer perfectamente los argumentos de las mismas. Es muy importante estudiar los aspectos literarios de las mismas, ya que estos son evaluados especialmente en el criterio B, cuando la pregunta se refiere a algún recurso de estilo y, por supuesto, siempre en el criterio C. Es decir, 10 puntos de los 25 que vale esta prueba están basados en tus conocimientos sobre los recursos de estilo.

Veamos cómo nos prepararíamos lo mejor posible para tener un buen rendimiento en el criterio C.

Criterio C: Apreciación de las convenciones literarias del género

- ¿En qué medida logra el alumno identificar y apreciar el uso de convenciones literarias en relación con la pregunta y las obras utilizadas?

A continuación seguiremos con el cuadro, esquematizando las principales convenciones literarias de la novela *Pedro Páramo*, que estamos analizando como ejemplo de modelo de revisión. Ya hemos considerado al principio el género y el marco narrativo compuesto por el espacio, el tiempo y los personajes. Analicemos ahora otras convenciones relacionadas con el género narrativo a fin de estar preparados para comparar este aspecto con el de otra novela.

Narrador	*Nivel de Juan Preciado:* en primera persona narrativa, cuyo efecto es la subjetividad que genera ambigüedad en el lector. La desorientación del protagonista en su descenso al infierno de Comala se debe a que lo que encuentra se contrapone con las palabras de su madre. Este narrador representa simbólicamente al lector que entra a la novela con la misma sorpresa y desorientación que el personaje. *Nivel de Pedro Páramo:* en tercera persona. También hay fragmentos con diálogos directos. *Interpolaciones:* son los monólogos interiores de algunos personajes, que aparecen interpolados en los niveles anteriores. Aparecen delimitadas por comillas y/o cursivas. Aunque se manifiestan en la narración de manera fragmentaria y desordenada cronológicamente, es posible darles una unidad de significación propia a lo largo de la novela. Ejemplos de estas interpolaciones son los monólogos interiores de Dolores Preciado, Pedro Páramo o Susana San Juan.
Estructura	*Estructura general circular o cíclica:* la alusión a la muerte de Pedro Páramo une el final con el principio. Además, la presencia de Abundio contribuye a la circularidad. *Fragmentarismo:* 70 fragmentos que pueden dividirse, a su vez, en dos partes: fragmentos 1 al 37: se centra en la entrada de Juan Preciado a Comala. Del 38 en adelante: se centra en Pedro Páramo. Representa la destrucción de los pueblos mexicanos después de la revolución. *Niveles temporales:* A) Corresponde al relato de Juan Preciado y su diálogo con Dorotea. Hasta su "muerte" el tiempo está marcado con precisión (tres días); luego es un tiempo atemporal. B) Tiempo más lejano cuyo protagonista es Pedro Páramo. En esta parte hay saltos narrativos, por lo que el lector debe ordenar los acontecimientos para dar sentido a la historia.
Uso del lenguaje	Imágenes sensoriales de todo tipo que, en muchos casos, son las que orientan al lector acerca del nivel del que se está hablando. Por ejemplo, las imágenes de agua en el nivel de Pedro Páramo y las imágenes de calor y aridez en el nivel de Juan Preciado. Imprecisión en las referencias de los pronombres, que genera participación activa en el lector y aporta ambigüedad al relato. Contradicciones y paradojas que desestabilizan al lector y crean ambigüedad. Uso del humor amargo o la ironía que representa la resignación frente al fracaso, la desilusión y la muerte. Uso del lenguaje poético en las interpolaciones: enfatiza la importancia del deseo, de la esperanza, de los sentimientos más íntimos de los personajes.



Actividad grupal (NM y NS)

1. Según el género de las obras elegidas en la parte 3 del programa de su colegio, hagan una lista de las principales convenciones literarias de cada una. Pueden ayudarse con el glosario de términos literarios que se encuentra al final del libro.
2. Revisen las preguntas del ejemplo de prueba 2 y elijan una que se base en aspectos relacionados con convenciones literarias. Por ejemplo, en novela serían las preguntas 13 y 14. Elaboren un cuadro de doble entrada en el que comparen y contrasten los recursos de estilo de las obras elegidas en la consigna anterior.



Los temas o motivos literarios

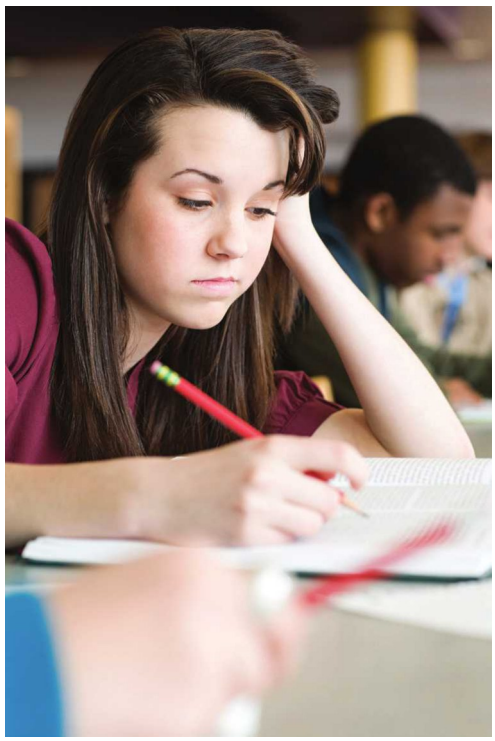
Por último, como habrás visto, una de las tres preguntas es de carácter temático. Es decir, propone un análisis comparativo de las obras a partir de un tema o motivo literario. Será muy útil, entonces, que completes el cuadro de revisión de las obras estudiadas pensando en los temas más relevantes. Te proponemos el ejemplo con los temas más importantes de la novela *Pedro Páramo*.

Incomunicación, aislamiento y soledad	Todos los personajes de la novela están irremediablemente solos e incomunicados. Los murmullos de los muertos, los silencios, la incomunicación y el aislamiento de las almas en pena y de los personajes con vida en el Comala del pasado expresan la imposibilidad de establecer vínculos con los otros. Los monólogos interiores (incomunicación entre la interioridad y la exterioridad) y los diálogos frustrados entre los personajes expresan, también a nivel simbólico, la incomunicación de los pueblos aislados después de la revolución.
Autoritarismo	El principal opresor es Pedro Páramo, que impone su "propia ley". El Estado ausente, que no regula las injusticias con las que los latifundistas someten a los campesinos. La Iglesia, que abandona a sus hijos en el pecado. Mercantilismo religioso.
Marginación o automarginación	Todo el pueblo de Comala está oprimido en vida por la violencia y la impunidad del poderoso terrateniente Pedro Páramo y, luego de la muerte, por el olvido y el mercantilismo de la Iglesia, que los condena a convertirse en almas en pena por no poder pagar las misas para obtener el perdón de los pecados, que paradójicamente sí consiguen los poderosos. Abundio mata al padre y con ese acto venga el abandono de todos los hijos ilegítimos. Susana San Juan, en vida, logra una salida del mundo opresor de Pedro Páramo a través de la locura, que le permite no sólo ignorar al protagonista sino también mantenerse en su ficción y desoír a la Iglesia y sus representantes.

La presencia de la muerte	*Reversibilidad vida-muerte:* los muertos experimentan sensaciones de los vivos, mientras que los vivos aparecen como muertos en vida. Tanto unos como otros son "almas en pena". No hay salida, ni siquiera a través de la muerte, que está vista como una continuación de la vida. *Asesinatos:* de Lucas Páramo, vengado por su hijo Pedro con una cadena de crímenes. De Pedro Páramo, asesinado por Abundio, su hijo ilegítimo, quien venga a través de este hecho a todos los hijos ilegítimos concebidos por el protagonista. *Suicidio:* el de Eduviges Dyada y, en cierto modo, también puede considerarse suicidio la muerte de Miguel Páramo por su forma de vivir al límite.
El amor	El amor aparece idealizado pero nunca correspondido. Ni siquiera el hombre más poderoso de Comala puede lograr que la mujer que amó desde su infancia lo ame. Puede tenerla encerrada, por fin en la Media Luna, apartada de su padre, pero nunca pudo entablar ningún tipo de contacto con ella. La ironía de la novela es que el lector, a través de las interpolaciones de Susana San Juan, puede acceder a sus ensoñaciones eróticas con Florencio, personaje quizás imaginado por ella. Ese sueño es su fórmula de escape ante el autoritarismo de su padre y luego de Pedro Páramo.
La posición de la mujer	Dolores Preciado, Susana San Juan, Ana Rentería y todos los personajes femeninos de esta obra están sumidos bajo el machismo de hombres como Pedro Páramo, Bartolomé San Juan o Miguel Páramo. Se comunica su intenso mundo interior mediante las interpolaciones en las que pueden soñar con un mundo mejor. Damiana Cisneros es la única criada que se niega al acoso sexual de su patrón y, por eso, Pedro Páramo la respeta en su cargo de ama de llaves de la Media Luna. Sin embargo, queda la impresión de que tuvo que renunciar a su condición de mujer, es decir, a su sensualidad para obtener el respeto del varón.
El viaje como motivo literario	El viaje de Juan Preciado a Comala es un viaje iniciático en búsqueda de su identidad. La novela comienza con la frase "Vine a Comala a buscar a mi padre". Sin embargo, ese viaje simbólico es un descenso a los infiernos, representado por ese pueblo fantasmal y caliente, donde perderá toda esperanza hasta llegar a la desintegración.
Ilusión-desilusión, determinismo social-libertad individual, destino-libre albedrío	Todos los personajes tienen una ilusión, una esperanza que termina inevitablemente en frustración. Es un mundo cerrado en el que no hay posibilidad de felicidad ni de salida para ningún personaje. Se transmite una visión **pesimista** de la posibilidad del ser humano de salir del círculo de pobreza y pecado.

Actividad (NM y NS)

1. Toma dos de las novelas de la parte 3 del programa de estudios de tu colegio. Elabora un cuadro comparativo con los temas del cuadro de *Pedro Páramo* que puedan servirte para el análisis de esas obras. Explica cómo se dan esos temas en los dos textos.
2. Vuelve a revisar las preguntas del ejemplo de prueba 2 que corresponden al género de las obras que trabajaste. ¿Te parecería conveniente elegir la pregunta relacionada con el aspecto temático? ¿Te parece que tienes suficiente material en el cuadro comparativo realizado en el punto anterior para afrontarla con éxito? Fundamenta tu respuesta.



La importancia de la bibliografía crítica

Con la siguiente actividad cerramos el paso 1 de la preparación del examen, es decir, la revisión exhaustiva de las obras.

Te proponemos ahora la lectura de dos fragmentos de textos críticos sobre dos obras de teatro argentinas pertenecientes a Teatro Abierto: *Decir sí*, de Griselda Gambaro, y *Papá querido*, de Aída Bortnik.

A) Lee con atención los siguientes fragmentos:

Texto 1

La oclusión de la palabra en Griselda Gambaro

por Beatriz Trastoy

[…]

En *Decir sí*, los objetos de escenario propuestos por las didascalias (un espejo, un sillón giratorio, utensilios de afeitar, pelo cortado por el suelo) representan una peluquería convencional. No obstante, la actitud del peluquero, ante la llegada del cliente (no saludarlo, darle la espalda para mirar por la ventana) constituye el primer indicio de ruptura con la cotidianeidad, con los códigos de comportamiento socialmente aceptados. Ambos personajes entablan una relación que transgrede la figura convencional del peluquero, largamente codificada en las distintas expresiones estéticas del costumbrismo argentino. Esta vez, el cliente es el que charla, el que canta, el que busca adular y complacer, el que nunca manda, el que jamás tiene razón.

Frente al enigmático mutismo del peluquero, el cliente asume todo el peso del discurso verbal: así, con un *cuasi monólogo*, busca "construir" el diálogo y recurre para ello a distintas estrategias lingüísticas. Responde a preguntas que él mismo hipotetiza e intenta, a través de continuas rectificaciones de su propio discurso, verbalizar acertadamente el presunto pensamiento de su interlocutor. En algunos casos, el halago obsecuente se resuelve en hipérbole; en otros, la autorreferencia disloca la continuidad semántica. La palabra del cliente —cada vez más desconcertado— se torna, entonces, errática e incoherente.

De manera particular, la utilización de códigos diferentes transgrede las formas convencionales de toda interacción conversacional. El peluquero compensa con el silencio la verborragia del cliente y se comunica, casi exclusivamente a través de signos no lingüísticos (deixis gestuales, expresiones faciales significativas, etcétera) y de signos paralingüísticos (entonación, intensidad, ritmo, timbre), minuciosamente especificados por la autora en las didascalias. El cliente, por su parte, decodifica, aterrado, los silencios, los gestos, las miradas y las vagas palabras del peluquero, como órdenes a las que obedece sin rebelarse. Así, limpia el sillón, junta los pelos del piso, desempaña

el espejo y termina afeitando y cortándole el cabello al propio peluquero. Convencido de que su indisimulable falta de destreza provocará la ira de éste, el cliente culmina "confesando", aceptando la responsabilidad de una supuesta culpa. El peluquero, aparentemente indignado, le propone —siempre por medio de una gestualidad inquietante— invertir la situación. Invita al hombre a sentarse en el sillón pero, en vez de afeitarlo, lo degüella con un rápido y certero tajo. Luego se quita la peluca y la arroja sobre el cadáver del cliente.

La tensión creciente entre los significantes verbales y los significantes paraverbales y gestuales estructura, entonces, la sintaxis dramática de la obra y determina, en el plano semántico, la progresiva victimización del cliente. Se plantea, de este modo, una siniestra inversión de roles que remite a diferentes niveles de metaforización. Por una parte, el que corresponde a la relación víctima-victimario, casi un tópico del teatro contemporáneo. Por otra parte, el nivel de metaforización que transgrede el anterior, es decir, que subvierte la posición discursiva convencional de la víctima, al presentarla como legitimadora del discurso del victimario.

El cliente habla, dice, pero sus palabras no le sirven. No pide explicaciones ni alega una defensa. Miente y se miente a sí mismo, intenta engañar y se autoengaña. Con las palabras justifica lo injustificable y llega, inclusive, a subvertir los datos de la realidad (define la navaja vieja y oxidada como "impecable" y el líquido nauseabundo como "agua de colonia"). Sin embargo, la peluca que el asesino se arranca constituye un signo objetual altamente significativo que resemantiza la historia narrada y, al interactuar con los otros sistemas significantes, instaura nuevos y más complejos niveles de metaforización.

El gesto final del peluquero muestra al cliente como víctima de un siniestro engaño. Si el pelo mal cortado era falso y no hubo "culpa", no existe justificación alguna para el crimen. El principio de causalidad que parece regir el desenlace (con la secuencia causa-efecto concretada como torpeza-crimen) queda supuestamente invalidado. Sin embargo, no se trata de una situación aislada y puramente causal. Obedece a la lógica de las cosas. En efecto, un recuerdo infantil narrado por el cliente, a quien sus compañeros de juegos arrojaron a un charco maloliente por negarse a cruzarlo, aporta información sobre la prehistoria del personaje y parece explicar su miedo a rebelarse y su incapacidad para volver a "**decir no**". La anécdota verosimiliza la extraescena mostrando, aunque sin precisiones referenciales y con un sentido claramente metonímico, un contexto social intolerable en el que no es posible el disenso. Si "**decir no**" alguna vez perjudicó al personaje, "**decir sí**" ahora lo aniquila.

El título mismo de la obra pone el acento en la discursividad lingüística y, por extensión, en el valor contractual de la afirmación, reforzado por la presencia del infinitivo. "**Decir sí**" significa aceptar, coincidir, pero también, en la instancia correspondiente a la dinámica entre significantes verbales y no verbales ya señalada, "**decir sí**" significa someterse.

El texto de Griselda Gambaro plantea, por lo tanto, una contradicción sólo en apariencia: "**decir sí**" (como actitud de sometimiento) y "**decir no**" (como gesto de rebeldía) se oponen sólo en el plano lingüístico, ya que, ante la fuerza omnipotente y artera, encarnada por el peluquero, no cuenta ni el sí ni el no: frente a la irracionalidad de un totalitarismo que no se vale de palabras, las palabras no valen.

Decir sí ha sido juzgada por las crónicas de su estreno como una metáfora sobre los complejos mecanismos del poder tiránico, basada en la relación entre víctima y victimario. Aunque no del todo desacertadas, las opiniones de los críticos tendieron a parcializar la fuerza transgresiva del texto y, por lo tanto, su importancia estética e ideológica.

Buenos Aires, abril 1990

Texto consultado en: http://www.teatrodelpueblo.org.ar/dramaturgia/trastoy001.htm



Texto 2

Dramaturgia y sociedad en Teatro Abierto 1981

por Miguel Ángel Giella

En el número correspondiente al verano de 1980 del *Latin American Theatre Review*, Osvaldo Dragún afirmaba:

"...en mi país no se puede estudiar el teatro como puro fenómeno estético. Está ligado a los momentos políticos. Y eso, que en otros países sólo ha tenido influencia sobre el contenido, en el mío ha determinado a veces la estructura, la manera de decir, o sin eufemismos: la posibilidad de decir algo"[1].

[...] El teatro como espejo de una sociedad y la sociedad como condicionante de un teatro, han sido características específicamente distintivas del teatro argentino (también posiblemente de otras dramaturgias nacionales), desde sus inicios hasta nuestros días. La historia de Argentina es la lucha por adquirir la conciencia de una identidad nacional que no pudo manifestarse por razones múltiples. Si recordamos primero la historia de la colonización y luego las luchas por la independencia, a partir de entonces, Argentina no fue más que un campo de golpes militares, insurrecciones, dictaduras e imperialismos. El hecho, además, de la fuerte inmigración que históricamente ha tenido el país, la polarización de Buenos Aires vs. provincias, y otros fenómenos, habrían de condicionar la historia de su teatro como reflejo de esa sociedad.

[...] Si observamos los núcleos dramáticos de todas y cada una de las obras [las obras de Teatro Abierto] podremos deducir:

1. que el denominador común que las aglutina es el de la alienación que sufren los grupos actantes respectivos;
2. la carencia de identidad del individuo dentro de su propio grupo y la llamada a la libertad de la persona humana individual y colectivamente;
3. a nivel de lenguaje, todas igualmente se caracterizan por la economía expresiva;
4. asimismo se observa una especial utilización de lenguaje elusivo de la realidad concreta argentina y la alusión más o menos críptica de la misma;
5. en su conjunto constituyen un abanico de diferentes causas históricas o actuales de la carencia de identidad del pueblo argentino.

En *Papá querido*, se parte de una supuesta unidad familiar, padre e hijos, inicialmente dispersa y desunida. La muerte del padre convoca al re-encuentro de los hijos para una posible reconciliación. Ni ante su memoria son capaces de entendimiento y unión por lo que el encuentro en el salón —dormitorio espacial confirma que la separación geográfica también lo es psíquica. El coro fraterno recitando, *"(...) cada uno es responsable por la libertad, por toda la solidaridad, por toda la dignidad, por toda la justicia y por todo el amor del mundo"*[2], adquiere una especial significación que apunta hacia situaciones sociales: padre es fácilmente asimilable a la patria; padre muerto patria muerta, hijos de un padre e hijos de una patria: desunidos. Del mismo modo que patrimonio o herencia lo es a escritura o historia. La situación actual aludida es la ruina que viene de antiguo. Como consecuencia, incitación a responsabilidades individuales resumidas en palabras claves pronunciadas coralmente por el grupo en una situación contradictoria son la significación: libertad, solidaridad, dignidad, justicia, amor.

La salvación viene por la regeneración individual y la defensa de sus propios derechos humanos como ciudadano libre y liberado de claudicaciones a cualquier poder que quiera imponérsele. Así, pues, en *Papá querido*, se analiza un resultado y se ofrecen vías de salvación.

[...]

En *Decir sí*, la alienación adquiere tintes ridículos, la del que se somete y pierde su libertad a causas inútiles y triviales que, por contraste, producen resultados sangrientos. La denuncia no puede ser más fuerte: la castración del individuo-pueblo sometido a ejercicios de poder absurdos. En esta obra las alusiones a la violencia y la represión crean el síndrome que se establece

[1] Dragún, Osvaldo, "Nuevos rumbos en el teatro latinoamericano". LATR 13/2 (Supplement Summer 1980) 12.

[2] Bortnik, Aída. *Papá querido*, en Teatro Abierto 1981 (Buenos Aires: Teatro Abierto, 1981) 20.

entre víctima y victimario, dentro de un sistema bien calculado y premeditado. Aparentemente inocente, la identificación peluquero-dictadura-"desaparecidos", es fácilmente perceptible por el espectador.

[…]

En cada una de las obras estudiadas, las situaciones dramáticas son distintas, pero, en todas ellas, los personajes viven individual y/o colectivamente estados de alienación que les impide ver la realidad. Podemos deducir entonces, que la alienación afecta al individuo como persona, como integrante de una familia, como adscrito a una sociedad y en todos los casos, con pérdida de valores humanos, y que las razones de esta alienación son debidas a problemas intrínsecos de la historia argentina, bien históricos, bien actuales, y además políticos, económicos, de dictadura, de iglesia, del ejército, lo que se entiende por poderes fácticos, o sea acciones que el individuo sufre sin tener posibilidad de modificarlas.

[…]

Para concluir. Esta experiencia de grupo reflejada en Teatro Abierto 1981, no privó —y esto nos parece destacable— a todos y cada uno de los dramaturgos del desarrollo de sus propias facultades creadoras: en todos destaca la rica imaginación y la libertad en las formas expresivas. Más aún, esa misma libertad se dio y respetó en los demás componentes del grupo: directores, actores, escenógrafos y técnicos. El éxito de este haz de circunstancias en la explosiva recepción que tuvo por parte del público indica, claramente, el acierto de estos autores en su dramaturgia. El caso plantea curiosos interrogantes sobre el quehacer teatral colectivo: ¿cómo un grupo de "gente de teatro" conservando individualmente su entera libertad convergen en producir un teatro que al mismo tiempo posee características colectivas? Efectivamente, por una parte, cada obra representa la expresión individual de cada artista, pero al mismo tiempo, encierran una filosofía común sobre los modos y fines de hacer teatro, un mismo tratamiento externo, la economía y brevedad expresivas y, lo que es más curioso, todas tratan de la alienación.

Texto consultado en: http://www.teatrodelpueblo.org.ar/sobretodo/09_teatro_y_politica/giella001.htm

B) Subraya en los dos textos las ideas que te parezcan aptas para responder la siguiente pregunta de la sección Teatro: *Algunos autores de obras de teatro contemporáneas utilizan técnicas dramáticas novedosas, diferentes a las clásicas, para transmitir sus ideas. En al menos dos obras estudiadas, explore cuáles son esas técnicas y de qué manera contribuyen a transmitir las posturas de sus autores.* © Organización del IB, 2013

C) Completa el siguiente cuadro con al menos tres técnicas dramáticas novedosas de ambas obras:

Decir sí, Grisela Gambaro	*Papá querido*, Aída Bortnik

D) Elabora un párrafo en el que compares dichas técnicas y expreses de qué manera esos recursos dramáticos contribuyen a transmitir las posturas de las autoras.

Paso 2: Revisión de los criterios de evaluación

Ya has hecho la revisión de todas las obras de la parte 3 que, como ya hemos explicado, son cuatro para el NS y tres para el NM, todas del mismo género y escritas en español (no te confundas con las obras que estudiaste para la parte 1, con las cuales elaboraste el trabajo escrito).



Ahora te sugerimos que revises bien los criterios con que se evaluará tu trabajo. Te proporcionamos los descriptores de calificación al final de este capítulo y, a continuación, te recomendamos que sigas este plan para autoevaluarte.

La prueba 2 se evalúa mediante cinco criterios. Tres de ellos se refieren estrictamente a tu conocimiento de las obras, sus convenciones literarias y tu capacidad para responder a la pregunta; pero los otros dos evalúan tus habilidades en la redacción de un ensayo comparativo, en la organización de las ideas y en el uso del lenguaje.

Revisaremos criterio por criterio. Manos a la obra:

Criterio A: Conocimiento y comprensión

¿Cuánto conocimiento y comprensión de las obras estudiadas en la parte 3 demuestra el alumno en relación con la pregunta que se contesta?

Como verás, si has hecho bien la revisión de las obras, no tendrás problemas en alcanzar un buen nivel en este criterio. Sin embargo, te darás cuenta de que no basta con conocer los argumentos de las obras, sino que es necesario demostrar buena comprensión y eso se logra aportando ejemplos de situaciones de la novela que sean claros y convincentes.

Pero lo más importante para alcanzar los niveles más altos es que lo que escribas para demostrar tu conocimiento de los textos esté relacionado de manera eficiente con la pregunta elegida. No sirve que vuelques en tu ensayo toda la información que recuerdes sobre las obras, sino que debes elegir lo que realmente responde a los requisitos básicos de la pregunta elegida.

Observemos los descriptores del nivel 5 para el criterio A:

NM: Se observa un conocimiento y una comprensión muy buenos de las obras estudiadas en la parte 3 en relación con la pregunta que se contesta.

NS: Se observa un conocimiento y una comprensión perspicaces de las obras estudiadas en la parte 3 en relación con la pregunta que se contesta.

Podrás apreciar muy bien que la diferencia está en el grado de comprensión de las obras. Para alcanzar el nivel 5 en el NM se requiere una "muy buena" comprensión, mientras que en el NS se apunta a una comprensión "perspicaz". Esa gradación implica, entonces, que el alumno del NS deberá ser capaz de percatarse de aspectos y matices que pasan inadvertidos para los demás; esto implica una respuesta independiente y no una mera repetición de lo estudiado.

Criterio B: Respuesta a la pregunta

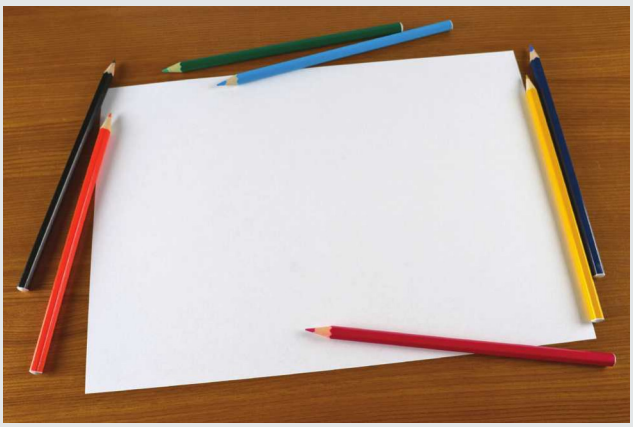
- ¿En qué medida ha comprendido bien el alumno lo que se pide concretamente en la pregunta?
- ¿En qué medida responde a lo que se le pide?
- ¿En qué medida compara y contrasta bien las obras en relación con lo que se pide en la pregunta?

Los matices de la pregunta

En muchos ensayos, los alumnos tienden a perder el foco de la pregunta y no logran responder a las diferentes implicaciones que encierra. Suelen quedarse con el concepto más abarcador y no se centran en los matices.

Te proponemos la siguiente actividad para que discutas con tus compañeros cuáles son los matices que diferencian la pregunta 1 de la pregunta 2:

Actividad (NM y NS)



a) Lee con atención estas dos preguntas pertenecientes al género **narrativa breve**:

1. Un cuentista se vale de la voz narrativa, la descripción y las acciones para caracterizar a sus personajes; incluso algunos personajes secundarios resultan interesantes y hasta memorables para el lector por la maestría con que fueron caracterizados. Juzgue la validez de esta aseveración comparando al menos dos obras estudiadas.

2. El momento de éxtasis o epifanía permite culminar el desarrollo de la caracterización de los personajes de un relato. Identifique y analice estos momentos en dos obras estudiadas y comente su efecto en el lector.

b) Resalta las palabras clave en cada pregunta. Luego confecciona una lista con los elementos comunes y los elementos o matices diferentes.

c) ¿Sería correcto que respondieras analizando todos los personajes de dos cuentos de diferentes autores? Fundamenta tu respuesta.

d) ¿Podrías responder la pregunta 1 basándote en los protagonistas de los cuentos o relatos? Aclara por qué tu respuesta es afirmativa o negativa.

e) ¿Podrías analizar cualquier recurso de estilo en la pregunta 2? ¿Por qué?

f) ¿Podrías explicar la noción de revelación o de epifanía para un personaje literario? Si no puedes hacerlo, ¿piensas que te convendría elegir esta pregunta? ¿Por qué?

Comparar y contrastar

Para obtener los niveles más altos en el criterio B es fundamental no perder de vista que se trata de un ensayo comparativo en el que hay que comparar y contrastar las obras. Es decir, es necesario analizar los puntos que tienen en común y aquellos en los que se diferencian.

Observemos los descriptores del nivel 5 para el criterio B:

NM: El alumno responde a las principales implicaciones y algunos matices de la pregunta, con ideas pertinentes que explora detenidamente. Se observa una comparación eficaz de las obras utilizadas en relación con la pregunta.

NS: El alumno responde a todas las implicaciones y matices de la pregunta con ideas convincentes y razonadas. La comparación incluye una evaluación eficaz de las obras utilizadas en relación con la pregunta.

Aunque se espera un desempeño más profundo en el NS, en este criterio el alumno recibe la nota máxima si logra identificar las implicaciones de la pregunta y sus matices y luego comparar y contrastar de manera eficaz las obras en relación con la pregunta.



Para que la respuesta sea eficaz y convincente, debe ser personal y fluida y estar apoyada por claros ejemplos de las obras.

Criterio C: Apreciación de las convenciones literarias del género

- ¿En qué medida logra el alumno identificar y apreciar el uso de convenciones literarias en relación con la pregunta y las obras utilizadas?

Si bien por lo menos dos de las preguntas de cada género están basadas en una convención literaria específica, el criterio C se utiliza también para evaluar las preguntas que tienen como idea clave un tema o motivo literario. En este caso, es importante pensar qué recursos estilísticos refuerzan el tratamiento literario del tema en cuestión.

Para obtener niveles altos en este criterio, es fundamental conocer los recursos de estilo que caracterizan el género literario de las obras y manejar un vocabulario técnico adecuado. Para esto te proporcionamos un glosario de términos literarios al final del libro.

De la misma manera, los rasgos literarios propios del género deben tenerse en cuenta en su forma y función expresiva. No basta con hacer una lista de recursos, sino que es necesario analizar sus efectos e incluirlos como elemento esencial en el análisis literario.

Observemos los descriptores del nivel 5 para el criterio C:

NM: Se identifican claramente ejemplos de convenciones literarias y se desarrollan de forma eficaz y claramente pertinente a la pregunta y a las obras utilizadas.

NS: Se identifican de forma perspicaz y se desarrollan de manera persuasiva ejemplos de convenciones literarias de forma claramente pertinente a la pregunta y a las obras utilizadas.

Como verás, la diferencia entre el NM y el NS tiene que ver con un matiz: **en el Nivel Superior se espera un análisis original y convincente.**

En síntesis, para abordar con éxito este criterio es importante que los recursos de estilo identificados sean pertinentes a las obras y sobre todo a la pregunta elegida. Es importante que utilices con claridad y coherencia el nombre técnico de la convención, no importa la corriente crítica que utilicen en tu colegio.

Lo más importante es que abordes los textos como un todo, y que puedas establecer con mucha claridad **de qué manera la enunciación se relaciona con el enunciado**; es decir, que consideres los textos como un todo en el que las ideas se expresan a través de los recursos expresivos que elige el autor.

Criterio D: Organización y desarrollo

- ¿En qué medida está organizada, es coherente y está desarrollada la presentación de las ideas?

La prueba 2 consiste en redactar un ensayo académico. Ya hemos visto los requisitos de este tipo de tarea, sobre todo en la unidad 2 referida al trabajo escrito. La diferencia sustancial con ese componente es que la prueba 2 consiste en un ensayo comparativo y no se utilizan las citas textuales, ya que no tenemos los textos en el momento de realizar el examen.

Como siempre, entonces, respetaremos la estructura clásica:

Introducción: presentación del tema de la pregunta. Breve contextualización de las obras, del autor en su época, lugar y corriente literaria, con directa implicación en el análisis. La introducción debe ser muy clara y concisa.

Desarrollo: en los párrafos del desarrollo debe estructurarse el análisis comparativo de las obras y no la paráfrasis argumental. Es importante que recuerdes que los argumentos de las obras que estás abordando ya son conocidos por los examinadores; por lo tanto, no tiene sentido que pierdas con ellos tiempo y espacio que podrías dedicar a realizar un análisis en el que aportes tus propias ideas y expreses de manera coherente y cohesiva lo que has comprendido, con pensamientos críticos e independientes.

Conclusión: síntesis de los aspectos esenciales requeridos por la tarea.

Observemos los descriptores del nivel 5 para el criterio D:

NM: Las ideas están organizadas de forma eficaz; presentan una estructura, una coherencia y un desarrollo muy buenos.

NS: Las ideas están organizadas de forma persuasiva; presentan una estructura, una coherencia y un desarrollo excelentes.

En el NM son muy buenos ensayos comparativos los que logran respetar la estructura de introducción, desarrollo y conclusión. El desarrollo de la comparación entre las obras es claro y fluido y está bien justificado con ejemplos de las obras que están bien integrados. El uso de los conectores lógicos ayuda a seguir la progresión temática.

En el NS, los ensayos presentan un manejo excelente del material tratado, tienen muy buena legibilidad, son claros y además interesantes. Integran con coherencia los ejemplos y logran comparar y contrastar las obras de manera fluida. Por supuesto, es importante que hagan también un buen uso de los conectores lógicos, como en el NM.

Criterio E: Lenguaje

- ¿En qué medida es claro, variado y correcto el lenguaje?
- ¿En qué medida es apropiada la elección de registro, estilo y terminología? (En este contexto, *registro* se refiere al uso por parte del alumno de elementos tales como vocabulario, tono, estructura de las oraciones y terminología adecuados para la tarea.)

En cada componente que hemos examinado a lo largo de este libro, tanto en la expresión oral como en la escrita, hemos considerado lo importante que es que te familiarices y hagas uso de un lenguaje académico correcto que te permita expresarte con el registro apropiado.



Te sugerimos que, en los ejercicios previos y durante el examen, tengas en cuenta la importancia de revisar el uso de los siguientes aspectos:

- Las reglas gramaticales y ortográficas, incluido el uso de tildes.
- La cita correcta de los títulos de obras literarias. Cuando escribes con el procesador de textos debes usar la cursiva, pero cuando escribes con letra manuscritas es fundamental subrayar el título. Esto es importante para evitar confusiones, especialmente en los casos en que la obra lleva como título el nombre del protagonista. Por otro lado, a diferencia del inglés, en español los títulos solamente llevan mayúscula en la primera palabra y en los sustantivos propios.
- El uso correcto de la puntuación y los signos de interrogación y exclamación de apertura y de cierre.
- El uso de mayúsculas y sangrías.
- El uso correcto de las correlaciones verbales y el uso del presente universal para el análisis a lo largo de todo el ensayo.
- El uso adecuado de las proposiciones y de los nexos relativos. Por ejemplo, suele omitirse la preposición "de" en expresiones como "la protagonista está segura *de* que esa es su oportunidad"; así como suele usarse incorrectamente el relacionante "donde", que sólo se utiliza cuando el antecedente se refiere a un lugar.
- El empleo de un vocabulario amplio y adecuado. Evita la redundancia recurriendo a los sinónimos, a los pronombres o las elipsis.
- El vocabulario técnico para designar las convenciones literarias adecuadamente.
- Evitar el uso de anglicismos y de expresiones poco apropiadas en el registro literario (coloquialismos, idiolectos, etc.)

Observemos los descriptores del nivel 5 para el criterio E:

NM: El lenguaje es muy claro, eficaz y preciso y se elige con cuidado; presenta un alto nivel de corrección en cuanto a gramática, vocabulario y construcción de las oraciones; el registro y el estilo son eficaces y adecuados para la tarea.

NS: El lenguaje es muy claro, eficaz y preciso y se elige con cuidado; presenta un alto nivel de corrección en cuanto a gramática, vocabulario y construcción de las oraciones; el registro y el estilo son eficaces y adecuados para la tarea.

Como podemos observar, el descriptor del nivel 5 es el mismo para el NM y el NS. Supone un uso muy cuidado y eficaz del lenguaje. El ensayo puede tener algún error menor y, sin embargo, ser muy claro y adecuado en cuanto al uso de la ortografía, puntuación, coherencia y cohesión textual. Para que sea eficaz, además, el registro debe ser persuasivo; el vocabulario, preciso y que incluya la terminología técnica apropiada cuando resulta necesario.

Paso 3: ¿Cómo afrontar la prueba 2 el día del examen?

Si has seguido los pasos 1 y 2, entonces estarás muy preparado en el momento de abrir el examen.



Estos serían los pasos que te conviene seguir para aprovechar al máximo el tiempo del examen:

Antes de empezar a escribir

1. Dirígete a las tres preguntas del género al que pertenecen las obras estudiadas. No te detengas en leer las otras, porque puedes confundirte y perder puntos innecesariamente.
2. Lee con atención las tres preguntas y resalta o subraya las palabras claves para estar seguro de que has comprendido todas las implicaciones y matices.
3. Elige la pregunta en la que mejor puedas desenvolverte y opta por las dos obras más aptas para desarrollar la respuesta.
4. Elabora un esquema o cuadro comparativo antes de empezar a redactar el ensayo; lo puedes realizar en la primera hoja del cuadernillo. No pienses que es una pérdida de tiempo, por el contrario, este paso te hará sentir más seguro para estructurar tus ideas ordenadamente.

Te damos un ejemplo a partir de la siguiente pregunta:

> Algunas novelas empiezan la narración abruptamente para captar de inmediato la atención del lector. En otras, el narrador interviene de maneras diferentes. Analice el rol del narrador, sus intervenciones y el efecto que esto produce en el lector.

© Organización del IB, 2013

Introducción:

- Presentación del tema de la pregunta
- Presentación de las obras *Los santos inocentes*, Miguel Delibes y *Pedro Páramo*, Juan Rulfo: autores, género literario y contextos.

Desarrollo: Ideas para comparar y contrastar el tema del **narrador**, sus **intervenciones** y el **efecto** que produce.

Los santos inocentes, Miguel Delibes	*Pedro Páramo*, Juan Rulfo
Narrador: Tercera persona con punto de vista omnisciente (sabe más que los protagonistas).	**Narrador:** Hay dos tipos de narrador, que diferencian los dos niveles narrativos. Nivel de Juan Preciado: En primera persona protagonista, es la voz de Juan Preciado con la que la novela comienza de manera abrupta: "Vine a Comala a buscar a mi padre, un tal Pedro Páramo". Nivel de Pedro Páramo: En tercera persona omnisciente. Interpolaciones: son los monólogos interiores de algunos personajes que aparecen interpolados en los niveles anteriores. Aparecen delimitadas por comillas y/o cursivas. Aunque se manifiestan en la narración de manera fragmentaria y desordenada cronológicamente, es posible darles una unidad de significación propia a lo largo de la novela. Ejemplos de estas interpolaciones son los monólogos interiores de Dolores Preciado, Pedro Páramo o Susana San Juan.



Intervenciones: Su voz se funde con la de los personajes a través del estilo: sintaxis entrecortada y vacilante; uso del polisíndeton, reproducción de la oralidad (habla campesina), etc. Sin embargo, junto con el lenguaje popular, la prosa se vuelve, por momentos, muy culta y hasta poética. La voz narrativa vanguardista entra en tensión con el carácter tradicional del tema de la humillación del campesinado español.	**Intervenciones:** El uso del narrador en primera o tercera persona es uno de los recursos que utiliza el autor para que el lector reconozca en qué plano narrativo está narrado el fragmento.
El **efecto** de esta voz narrativa es que, como tercera persona hace hincapié en los hechos en sí, pero a través de su estilo logra una empatía del lector con el campesinado, es decir, hay en la elección del narrador una toma de partido por estos seres marginales.	El **efecto** del uso del narrador en primera persona es la subjetividad que genera ambigüedad en el lector. La desorientación del protagonista en su descenso al infierno de Comala, se debe a que lo que encuentra entra en tensión con las palabras de su madre. Este narrador representa simbólicamente al lector que entra a la novela con la misma sorpresa y desorientación que el personaje. El narrador en tercera persona intenta reconstruir la juventud, madurez y muerte de Pedro Páramo y, mediante el interesante recurso de las interpolaciones, el lector tiene acceso a la compleja psicología de algunos personajes.

Conclusión: Debe ser un resumen de los aspectos más importantes que diferencian el uso del narrador, sus intervenciones y sus efectos.

Durante la redacción del ensayo

- **¿Cómo organizar de manera efectiva el ensayo comparativo?**

Hay dos maneras clásicas de estructurar un ensayo comparativo.

Esquema A:

Escribes la introducción y luego, en el desarrollo, discutes las implicaciones de la pregunta en una obra, usas un párrafo de transición y discutes la segunda obra.

Esquema B:

En el caso del ejemplo de la pregunta de narradores, podrías estructurar el desarrollo en esos tres aspectos para comparar y contrastar las dos obras.

Este esquema es más rico y complejo y requiere un buen manejo de los conectores lógicos.

Otras recomendaciones:

- Te conviene ir releyendo lo que escribes para no perder de vista el enfoque de la pregunta y la unidad del ensayo en general.
- Debes estar atento al tiempo para no quedarte en un análisis demasiado profundo de una sola obra y luego no llegar a desarrollar el análisis de la segunda.

Sabemos que escribir un ensayo no es tarea fácil y para ello no existen fórmulas mágicas ni recetas infalibles. En vez de teorizar o seguir con los consejos, creemos que puede serte de utilidad leer con mirada crítica dos ensayos. Aunque no conozcas las obras, te servirá para reflexionar con tus compañeros y profesor sobre la organización de las ideas, el análisis de las convenciones literarias y el uso del lenguaje.

El primer ensayo pertenece a un alumno del NS, y el segundo a un alumno del NM. Como te hemos explicado antes, las preguntas son las mismas para los dos niveles, lo que cambia es la duración del examen (90 minutos para el NM y 120 minutos para el NS) y los criterios de evaluación.

Ejemplo de ensayo del NS

- En sus novelas, algunos autores utilizan recursos literarios que aportan rasgos de verosimilitud a hechos o personajes completamente ficticios para lograr determinados efectos en el lector. En al menos dos novelas estudiadas, contraste y analice cuáles son esos recursos de verosimilitud y qué efecto producen en el lector. Justifique la respuesta con referencias precisas.

© Organización del IB, 2013

realidad

Agregar nacionalidad y siglo del autor

Agregar nacionalidad y siglo del autor

Usar la tercera persona en los textos académicos

Evitar la repetición de palabras

El realismo busca presentar la realidad tal como es, de manera objetiva e imitando lo más posible lo que ocurre en la vida, es decir buscando la verosimilitud. Además de esto, para que una historia sea verosímil, no solamente debe parecerse a la verdad sino también ser congruente con el resto de la obra y con las normas propias del género literario al que pertenece.

En este ensayo se analizarán los recursos de verosimilitud en las novelas Del amor y otros demonios de Gabriel García Márquez y Los santos inocentes de Miguel Delibes .

En primer lugar, consideraremos la precisión espacial y temporal del contexto de las obras como uno de los recursos de los autores para lograr en el lector el efecto de verosimilitud. Por un lado, Los santos inocentes, publicada en 1982, es una novela realista y tradicional en cuanto a su temática con datos espaciales y temporales verosímiles, pero vanguardista en cuanto a la innovación de estrategias narrativas y al uso del lenguaje. Está estructurada en seis libros, nombre que Delibes le da a cada capítulo. El primero, el tercero y el sexto tienen como protagonista a Azarías, mientras que el segundo, el cuarto y el quinto, a Paco el Bajo. La novela cuenta la historia de una familia de criados en su relación con su amo. La historia transcurre en España durante la dictadura de Franco, aproximadamente en 1960, ese indicio temporal aparece en un diálogo cuando se discuten, en la mesa del señorito Iván, las reformas del Concilio Vaticano II, que propone la renovación de la Iglesia en el mundo contemporáneo y la restauración de la unidad cristiana. Las misas dejaban de ser en latín y se promovía la religión para todos los sectores, y no como un privilegio de los ricos. El espacio es rural, específicamente un cortijo o coto de caza en la zona de Extremadura, en el límite con Portugal, es decir que el



espacio literario coincide con el referente extratextual. Por otro lado, Del amor y otros demonios, publicada en 1994, que pertenece a la corriente literaria del realismo mágico, narra una historia ambientada en la colonial Cartagena de Indias, ciudad amurallada que durante el siglo XVIII todavía era uno de los puertos más importantes de América, de donde salían para Europa los barcos cargados de productos de las colonias y llegaban los barcos negreros con su cargamento de esclavos. Es, por lo tanto, una sociedad en crisis, en la que empiezan a entrar en conflicto la religión con los saberes científicos y la diversidad cultural y étnica. En ambos casos se muestra que el tiempo y el espacio son verosímiles, ya que pertenecen a lugares reales y se contextualizan mediante hechos históricos. El efecto que produce en el lector es que puede relacionarlos con su propio conocimiento de la realidad y así puede sentirse identificado con la peripecia de los personajes.

En segundo lugar, el tratamiento de los personajes contribuye enormemente a aportar verosimilitud a las obras. En Los santos inocentes, tenemos a los protagonistas que son Azarías y Paco el Bajo. Azarías tiene alrededor de 62 años, es un discapacitado mental que se siente protegido en la rutina y la mecanización de sus acciones, y en su instinto que lo conecta con la naturaleza, especialmente con los pájaros. Paco el Bajo, es su cuñado, trabaja como secretario de caza del señorito Iván. Es el símbolo de la humillación y del servilismo, él también está ligado a la naturaleza por sus sentidos, principalmente el olfato, que lo lleva a actuar como un perro de caza. Los demás personajes pueden dividirse según la clase a la que pertenecen. En primer lugar está la clase dominante, es decir los nobles, como el señorito Iván. Es el dueño del poder, a diferencia de los campesinos, tiene movilidad, va y viene de la ciudad de Madrid. Es el dueño de la tierra que se considera con derecho a vulnerar el equilibrio natural. Solamente va al cortijo en época de caza; es un verdadero depredador: ciega palomos, pretende a las doncellas, destroza el matrimonio de Pedro el Perito y su esposa, doña Purita. Sin embargo, para hacer más verosímil su historia, Delibes introduce a personajes que muestran otro costado de la clase dominante. Por ejemplo, la Srta. Miriam, hermana de Iván, demuestra tener sensibilidad social cuando se sorprende y horroriza el día que entra a la casa de Régula y conoce a la Niña Chica, que sufre una discapacidad física y mental peor que la de Azarías, o cuando demuestra que le molesta que se burlen de los deseos de Nieves de tomar la comunión. Tanto ella como René, el Francés, que representa en la novela a la Europa democrática que se sorprende desfavorablemente frente a la humillación de los campesinos, pueden representar la esperanza de un posible cambio para el autor.

En cuanto al tratamiento de los personajes, en Del amor y otros demonios, es muy interesante analizar el efecto que produce la caracterización de la protagonista, Sierva María de Todos los Ángeles; lo que parece inverosímil

Evitar la repetición de palabras

para los otros personajes es completamente verosímil para el lector, que puede acceder a toda la información de cómo fue su vida en sus cortos doce años. Sierva María es un crisol en el que convergen las más opuestas formas de vida. La protagonista es una marquesita, hija de don Ygnacio de Alfaro y Dueñas, Segundo Marqués de Casalduero, y Bernarda Cabrera, esposa sin título del Marqués, que es mestiza e hija de un comerciante. Es hija de un matrimonio sin amor, y recibe en su crianza el odio de la madre y la indiferencia de su padre abúlico. La cría Dominga de Adviento en el patio de los esclavos, quienes le colgaron los collares africanos sobre el escapulario del bautismo. Eso explica que Sierva María conociera sus lenguas, comiera los extraños platos que ellos comían, hubiera aprendido a bailar sus danzas y estuviera habituada a sus costumbres. Para otorgar mayor verosimilitud a este personaje tan rico y complejo, García Márquez introduce la novela con un prólogo en el que la voz de Gabriel García Márquez, el reportero-autor, refiere cómo salió en busca de una noticia verdadera que luego se convirtió en un discurso novelesco. El acontecimiento base de la noticia novelada fue el descubrimiento, en 1949, en una tumba del viejo convento de Santa Clara, de una cabellera de 22 metros de color cobre pegada al cráneo de una niña. Ese elemento extraño es relacionado por él con la leyenda que le había contado su abuela acerca de una marquesita venerada en los pueblos del Caribe que había muerto de rabia.

En cuanto al resto de los personajes, como Cayetano de Laura, Dominga de Adviento, Abrenuncio, el Obispo y la Abadesa y las tres mujeres del marqués representan los distintos sectores de la sociedad. Así, el relato nos ofrece un conocimiento más objetivo de la época y evidencia los encuentros y desencuentros de los personajes en un contexto social pluricultural y multiétnico.

Por último, el uso de los narradores en ambas novelas constituye otro recurso para lograr la verosimilitud. En Los santos inocentes, el narrador en tercera persona con punto de vista omnisciente tiene una característica muy particular. Su voz se funde con la de los personajes a través de un estilo vanguardista que utiliza la sintaxis entrecortada y vacilante, el uso del polisíndeton, la reproducción del habla campesina y sin embargo, junto con el lenguaje popular, por momentos logra momentos muy cultos y hasta poéticos. El efecto de esta voz narrativa es que, como tercera persona hace hincapié en los hechos en sí, pero a través de su estilo logra una empatía del lector con el campesinado, es decir, hay en la elección del narrador una toma de partido por estos seres marginales.

En Del amor y otros demonios, por otra parte, el narrador también está en tercera persona y es omnisciente, pero en el sentido clásico del término, es decir, está capacitado para brindar toda la información para que el lector contemporáneo pueda juzgar la ignorancia y los prejuicios de los personajes de la novela. Este narrador, no solamente va narrando los hechos en forma lineal,

No colocar coma entre sujeto y predicado



sino que recurre a los flash back o analepsis para caracterizar a los personajes a través de los hechos del pasado que configuraron su personalidad actual.

En conclusión, la precisión espaciotemporal del contexto narrativo, la caracterización de los personajes y el uso del narrador son tres recursos literarios que aportan verosimilitud a las dos obras estudiadas. Los santos inocentes y Del amor y otros demonios son dos novelas realistas que toman posición acerca de la realidad narrada para hacer reflexionar al lector sobre la intolerancia y las injusticias sociales en distintas épocas y espacios. La verosimilitud hace estas obras actuales e interesantes para el lector contemporáneo, que puede encontrar en ellas un espejo para conocerse mejor como individuo social.

Ejemplo de ensayo del NM

- Los jóvenes y sus rebeldías, los enfrentamientos con sus mayores, el rechazo a lo establecido son diferentes facetas de un mismo eje temático propio de la novela contemporánea. Explore como se cumple esta aseveración en al menos dos novelas estudiadas, compárelas y aporte en su respuesta ejemplos concretos.

© Organización del IB, 2013

Dos novelas donde se presentan jóvenes que se enfrentan a sus mayores o rechazan el orden establecido son Los santos inocentes de Miguel Delibes y "Del amor y otros demonios" de Gabriel García Márquez.

Destacar el título subrayándolo

Los Santos Inocentes es una novela dividida en seis libros que cuentan seis episodios diferentes en la vida de la familia de Azarías, demostrando y denunciando el trato que tenían los campesinos durante la dictadura de Franco por parte de sus amos, en este caso el señorito Iván. La novela concluye con el asesinato del señorito por parte de Azarías como venganza por haberle matado a su Milana, el pájaro al que le dedica su amor y su cuidado.

Destacar el título subrayándolo

Por otra parte, "Del amor y otros demonios" es una novela de cinco capítulos que relata la historia de Sierva María de Todos los Ángeles, una niña de doce años que es mordida por un perro rabioso. A pesar de no exhibir los síntomas de la enfermedad de la rabia, la niña es puesta bajo las supersticiosas curaciones de Sagunta primero, y luego es condenada a los exorcismos de la Iglesia. La novela concluye con la trágica muerte de Sierva María después de que se sufrir la prisión y la tortura física y psicológica en el convento en Santa Clara.

Redacción confusa

En ambas novelas, aparecen jóvenes que intentan rebelarse al orden establecido. En la novela de Delibes, se destaca la rebeldía de Quirce, uno de los dos hijos varones de Paco el Bajo. Para lograr de manera más clara la antítesis con su padre, Delibes crea una situación en la que Quirce debe reemplazar a su padre en su trabajo como secretario de caza del señorito Iván. Mientras Paco el Bajo, demuestra un estado de sumisión casi bestial cuando está cazando con el señorito Iván, a tal punto que con su olfato prodigioso es considerado

Utilizar la puntuación adecuada para que la idea sea clara

mejor que un perro, por eso puede traerle todas las aves que acierta el señorito Iván, Quirce provocará incomodidad en el señorito Iván. Quirce representa la rebeldía y la dignidad. En él y en su hermana Nieves, Delibes sugiere que hay una posibilidad de cambiar el orden social en el futuro. La rebeldía de Quirce no pasa por la desobediencia sino por el silencio. Se niega a repetir los dichos de sus mayores "a mandar que para eso estamos" y a recibir propinas de Iván. Su silencio molesta a la clase alta, es un silencio que dice más de lo que calla. A pesar de todos los intentos del señorito para iniciar una conversación con el joven, éste se rehúsa a hablar si no es para señalar las aves. Quirce cumple con los pedidos de su amo pero con una actitud de dignidad que resulta irritante para un ser tan manipulador como el señorito Iván, quien disfruta de observar la sumisión y la humillación de los campesinos en su cortijo. Por otro lado, Quirce también se diferencia de sus pares debido a su gusto por la música. En su descripción se habla sobre su gusto por tocar la armónica cuando está en el campo. Esto muestra una forma de expresión en las artes, que contrasta con la idea del campesino animalizado que representan los padres de Quirce.

Aunque las acciones de Quirce no son mayores en la trama de la novela, siguen siendo necesarias para desplegar el tema de esta. Principalmente, denuncia la necesidad de estos amos de la tierra de recibir cumplidos de parte de sus campesinos, quienes en realidad se comportan más como bestias que como humanos, como es el caso de Paco. Al rebelarse contra esta actitud, Quirce está marcando los límites de su humanidad que el señorito Iván no tiene permitido cruzar.

En contraste con Quirce, quien expresa su rebeldía por medio del rechazo hacia el orden establecido en el cortijo, en Del amor y otros demonios los jóvenes expresan su rebeldía por medio de enfrentamientos con sus mayores, además de rechazar el orden que la sociedad en que viven les impone.

Usar un conector discursivo para organizar las ideas

Sierva María desde su niñez fue alguien completamente diferente a la sociedad de la cual se esperaba que formara parte. Desde su nacimiento fue abandonada a la crianza con los esclavos por su madre, quien sólo la veía como recordatorio de su tristeza. A pesar de ser blanca de piel, Sierva María fue criada como una negra. Al ser criada de esta manera, no puede adaptarse a muchas de las costumbres que intenta inculcarle su padre, el Marqués de Casalduero. Por ejemplo, cuando el marqués quiere hacer que Sierva María duerma en la casa en el cuarto que ha heredado de su abuela, ella se escabulle y se va a dormir con las esclavas, con quienes claramente siente más comodidad. También Sierva María está tan inmersa en la cultura africana que incluso tiene un nombre con el que se identifica más, que es María Mandinga. Esto claramente demuestra el rechazo que tiene Sierva María hacia la cultura de los "blancos".

Estas diferencias y rebeldías de la niña llevan a que desde el razonamiento de los blancos, es decir el Obispo, la abadesa y hasta su propio padre, piensen



que Sierva María está endemoniada, en especial la Abadesa del Convento de Santa Clara, quien en cada ocasión posible intenta atribuir actos demoníacos a la presencia de la niña en el convento.

Por otro lado, otro de los personajes que se rebelan contra sus mayores puede decirse que es el marqués mismo, en su juventud. El episodio que cuenta cómo el marqués de Casalduero se enamoró de Dulce Olivia nos muestra a un joven que es reprimido por su padre, quien lo envía al campo para alejarlo de la mujer que no estaba a la altura social de la familia.

El punto donde apunta el autor con estos ejemplos de rebeldía en su novela es de alguna forma criticar las actitudes represivas de las figuras de autoridad ya sea dentro de la familia como en la ciudad o en la misma Iglesia, y de cómo la ignorancia sobre las prácticas que hoy se consideran normales lleva a prejuicios y supersticiones incluso dentro de la misma Iglesia.

En conclusión, la rebeldía de los personajes en Los santos inocentes y Del amor y otros demonios son formas de los autores de criticar las instituciones autoritarias del contexto de la novela y resaltar las fallas en estas.

Evitar cacofonías

La conclusión debe ser más convincente y debe ofrecer un cierre a la idea inicial.

Criterios de evaluación

Prueba 2: Ensayo (NM)

Criterio A: Conocimiento y comprensión

- ¿Cuánto conocimiento y comprensión de las obras estudiadas en la parte 3 demuestra el alumno en relación con la pregunta que se contesta?

Nota: Las obras de la parte 3 deben elegirse de la lista de autores prescritos (PLA) y pertenecer al género correspondiente a la pregunta. De lo contrario, la puntuación máxima para este criterio se reducirá a 3.

Nivel	Descriptor de nivel
0	El trabajo no alcanza ninguno de los niveles especificados por los descriptores que figuran a continuación.
1	Se observa poco conocimiento y ninguna comprensión de las obras estudiadas en la parte 3 en relación con la pregunta que se contesta.
2	Se observa cierto conocimiento pero poca comprensión de las obras estudiadas en la parte 3 en relación con la pregunta que se contesta.
3	Se observa un conocimiento adecuado y cierta comprensión de las obras estudiadas en la parte 3 en relación con la pregunta que se contesta.
4	Se observa un conocimiento y una comprensión buenos de las obras estudiadas en la parte 3 en relación con la pregunta que se contesta.
5	Se observa un conocimiento y una comprensión muy buenos de las obras estudiadas en la parte 3 en relación con la pregunta que se contesta.

Criterio B: Respuesta a la pregunta

- ¿En qué medida ha comprendido el alumno lo que se pide concretamente en la pregunta?
- ¿En qué medida responde a lo que se le pide?
- ¿En qué medida compara y contrasta bien las obras en relación con lo que se pide en la pregunta?

Nivel	Descriptor de nivel
0	El trabajo no alcanza ninguno de los niveles especificados por los descriptores que figuran a continuación.
1	El alumno demuestra una conciencia prácticamente inexistente de las principales implicaciones de la pregunta y las ideas son, en su mayor parte, insignificantes o no pertinentes. No se observa ninguna comparación significativa de las obras utilizadas en relación con la pregunta.
2	El alumno demuestra una conciencia limitada de las principales implicaciones de la pregunta y las ideas son, a veces, insignificantes o no pertinentes. Se observa poca comparación significativa de las obras utilizadas en relación con la pregunta.
3	El alumno responde a la mayor parte de las principales implicaciones de la pregunta, con ideas pertinentes. Se observa una comparación de las obras utilizadas en relación con la pregunta, aunque es posible que sea superficial.
4	El alumno responde a las principales implicaciones de la pregunta, con ideas pertinentes en todo momento. Se observa una comparación adecuada de las obras utilizadas en relación con la pregunta.
5	El alumno responde a las principales implicaciones y algunos matices de la pregunta, con ideas pertinentes que explora detenidamente. Se observa una comparación eficaz de las obras utilizadas en relación con la pregunta.

Criterio C: Apreciación de las convenciones literarias del género

- ¿En qué medida logra el alumno identificar y apreciar el uso de convenciones literarias en relación con la pregunta y las obras utilizadas?

Nivel	Descriptor de nivel
0	El trabajo no alcanza ninguno de los niveles especificados por los descriptores que figuran a continuación.
1	Prácticamente no se identifican convenciones literarias y no se observa un desarrollo pertinente a la pregunta y/o a las obras utilizadas.
2	A veces se identifican correctamente ejemplos de convenciones literarias, pero se observa poco desarrollo pertinente a la pregunta y a las obras utilizadas.
3	Se identifican correctamente en su mayor parte ejemplos de convenciones literarias y se observa cierto desarrollo pertinente a la pregunta y a las obras utilizadas.



4	Se identifican claramente ejemplos de convenciones literarias y se desarrollan de forma eficaz y pertinente a la pregunta y a las obras utilizadas.
5	Se identifican claramente ejemplos de convenciones literarias y se desarrollan de forma eficaz y claramente pertinente a la pregunta y a las obras utilizadas.

Criterio D: Organización y desarrollo

- ¿En qué medida está organizada, es coherente y está desarrollada la presentación de las ideas?

Nivel	Descriptor de nivel
0	El trabajo no alcanza ninguno de los niveles especificados por los descriptores que figuran a continuación.
1	Las ideas presentan una organización o estructura prácticamente inexistentes y carecen de coherencia y/o desarrollo.
2	Las ideas presentan cierta organización y estructura, pero se observa muy poca coherencia y/o desarrollo.
3	Las ideas están organizadas de forma apropiada; presentan una estructura adecuada y se presta cierta atención a la coherencia y al desarrollo.
4	Las ideas están bien organizadas; presentan una estructura, una coherencia y un desarrollo buenos.
5	Las ideas están organizadas de forma eficaz; presentan una estructura, una coherencia y un desarrollo muy buenos.

Criterio E: Lenguaje

- ¿En qué medida es claro, variado y correcto el lenguaje?
- ¿En qué medida es apropiada la elección de registro, estilo y terminología? (En este contexto, *registro* se refiere al uso por parte del alumno de elementos tales como vocabulario, tono, estructura de las oraciones y terminología adecuados para la tarea.)

Nivel	Descriptor de nivel
0	El trabajo no alcanza ninguno de los niveles especificados por los descriptores que figuran a continuación.
1	El lenguaje es muy pocas veces claro y adecuado; hay muchos errores gramaticales, de vocabulario y en la construcción de las oraciones, y se observa poca noción de registro y estilo.
2	A veces, el lenguaje es claro y se elige con cuidado; la gramática, el vocabulario y la construcción de las oraciones son bastante correctos, aunque se observan errores e incoherencias; el registro y el estilo resultan en cierta medida adecuados para la tarea.
3	El lenguaje es claro y se elige con cuidado; si bien se observan algunos descuidos, presenta un nivel adecuado de corrección en cuanto a gramática, vocabulario y construcción de las oraciones; el registro y el estilo son, en su mayor parte, adecuados para la tarea.

4	El lenguaje es claro, se elige con cuidado y presenta un buen nivel de corrección en cuanto a gramática, vocabulario y construcción de las oraciones; el registro y el estilo son, en todo momento, adecuados para la tarea.
5	El lenguaje es muy claro, eficaz y preciso y se elige con cuidado; presenta un alto nivel de corrección en cuanto a gramática, vocabulario y construcción de las oraciones; el registro y el estilo son eficaces y adecuados para la tarea.

Prueba 2: Ensayo (NS)

Criterio A: Conocimiento y comprensión

- ¿Cuánto conocimiento y comprensión de las obras estudiadas en la parte 3 demuestra el alumno en relación con la pregunta que se contesta?

Nota: Las obras de la parte 3 deben elegirse de la lista de autores prescritos (PLA) y pertenecer al género correspondiente a la pregunta. De lo contrario, la puntuación máxima para este criterio se reducirá a 3.

Nivel	Descriptor de nivel
0	El trabajo no alcanza ninguno de los niveles especificados por los descriptores que figuran a continuación.
1	Se observa cierto conocimiento, pero una comprensión prácticamente inexistente de las obras estudiadas en la parte 3 en relación con la pregunta que se contesta.
2	Se observa un conocimiento adecuado, en su mayor parte, y cierta comprensión superficial de las obras estudiadas en la parte 3 en relación con la pregunta que se contesta.
3	Se observa un conocimiento y una comprensión adecuados de las obras estudiadas en la parte 3 en relación con la pregunta que se contesta.
4	Se observa un conocimiento y una comprensión buenos de las obras estudiadas en la parte 3 en relación con la pregunta que se contesta.
5	Se observa un conocimiento y una comprensión perspicaces de las obras estudiadas en la parte 3 en relación con la pregunta que se contesta.

Criterio B: Respuesta a la pregunta

- ¿En qué medida ha comprendido bien el alumno lo que se pide concretamente en la pregunta?
- ¿En qué medida responde a lo que se le pide?
- ¿En qué medida compara y contrasta bien las obras en relación con lo que se pide en la pregunta?



Nivel	Descriptor de nivel
0	El trabajo no alcanza ninguno de los niveles especificados por los descriptores que figuran a continuación.
1	El alumno demuestra poca conciencia de las principales implicaciones de la pregunta, y las ideas son, en su mayor parte, insignificantes y/o no pertinentes. Se observa poca comparación significativa de las obras utilizadas en relación con la pregunta.
2	El alumno responde a algunas de las principales implicaciones de la pregunta con algunas ideas pertinentes. Se observa un intento superficial de comparación de las obras utilizadas en relación con la pregunta.
3	El alumno responde a la mayor parte de las principales implicaciones de la pregunta con ideas pertinentes en todo momento. Se observa una comparación adecuada de las obras utilizadas en relación con la pregunta.
4	El alumno responde a las principales implicaciones y algunos matices de la pregunta con ideas pertinentes que explora detenidamente. La comparación presenta cierta evaluación de las obras utilizadas en relación con la pregunta.
5	El alumno responde a todas las implicaciones y matices de la pregunta con ideas convincentes y razonadas. La comparación incluye una evaluación eficaz de las obras utilizadas en relación con la pregunta.

Criterio C: Apreciación de las convenciones literarias del género

- ¿En qué medida logra el alumno identificar y apreciar el uso de convenciones literarias en relación con la pregunta y las obras utilizadas?

Nivel	Descriptor de nivel
0	El trabajo no alcanza ninguno de los niveles especificados por los descriptores que figuran a continuación.
1	Se identifican algunas convenciones literarias, pero se observa un desarrollo limitado pertinente a la pregunta y/o a las obras utilizadas.
2	A veces, se identifican y desarrollan correctamente ejemplos de convenciones literarias, y de forma en cierta medida pertinente a la pregunta y a las obras utilizadas.
3	Se identifican y desarrollan ejemplos de convenciones literarias de forma satisfactoria y pertinente a la pregunta y a las obras utilizadas.
4	Se identifican claramente y se desarrollan de manera eficaz ejemplos de convenciones literarias de forma pertinente a la pregunta y a las obras utilizadas.
5	Se identifican de forma perspicaz y se desarrollan de manera persuasiva ejemplos de convenciones literarias de forma claramente pertinente a la pregunta y a las obras utilizadas.

Criterio D: Organización y desarrollo

- ¿En qué medida está organizada, es coherente y está desarrollada la presentación de las ideas?

Nivel	Descriptor de nivel
0	El trabajo no alcanza ninguno de los niveles especificados por los descriptores que figuran a continuación.
1	Las ideas está poco organizadas; es posible que presenten una estructura superficial pero carecen de coherencia y desarrollo.
2	Las ideas están organizadas en cierta medida; presentan una estructura que se puede reconocer pero a menudo carecen de coherencia y desarrollo.
3	Las ideas están organizadas de forma apropiada; presentan una estructura adecuada y se presta atención a la coherencia y al desarrollo.
4	Las ideas están organizadas de forma eficaz; presentan una estructura, una coherencia y un desarrollo muy buenos.
5	Las ideas están organizadas de forma persuasiva; presentan una estructura, una coherencia y un desarrollo excelentes.

Criterio E: Lenguaje

- ¿En qué medida es claro, variado y correcto el lenguaje?
- ¿En qué medida es apropiada la elección de registro, estilo y terminología? (En este contexto, *registro* se refiere al uso por parte del alumno de elementos tales como vocabulario, tono, estructura de las oraciones y terminología adecuados para la tarea.)

Nivel	Descriptor de nivel
0	El trabajo no alcanza ninguno de los niveles especificados por los descriptores que figuran a continuación.
1	El lenguaje es muy pocas veces claro y adecuado; hay muchos errores gramaticales, de vocabulario y en la construcción de las oraciones, y se observa poca noción de registro y estilo.
2	A veces, el lenguaje es claro y se elige con cuidado; la gramática, el vocabulario y la construcción de las oraciones son bastante correctos, aunque se observan errores e incoherencias; el registro y el estilo resultan en cierta medida adecuados para la tarea.
3	El lenguaje es claro y se elige con cuidado; si bien se observan algunos descuidos, presenta un nivel adecuado de corrección en cuanto a gramática, vocabulario y construcción de las oraciones; el registro y el estilo son, en su mayor parte, adecuados para la tarea.
4	El lenguaje es claro, se elige con cuidado y presenta un buen nivel de corrección en cuanto a gramática, vocabulario y construcción de las oraciones; el registro y el estilo son, en todo momento, adecuados para la tarea.
5	El lenguaje es muy claro, eficaz y preciso y se elige con cuidado; presenta un alto nivel de corrección en cuanto a gramática, vocabulario y construcción de las oraciones; el registro y el estilo son eficaces y adecuados para la tarea.

De *Guía de Lengua A: Literatura* © Organización del Bachillerato Internacional, 2011



Conexión con Teoría del Conocimiento

¿Para qué sirve la literatura?

Actividad (NM y NS)

1. Después de haber preparado las obras para realizar la prueba 2 de Español A: Literatura, te invitamos a leer un fragmento del discurso que el escritor peruano Mario Vargas Llosa pronunció con ocasión de recibir el Premio Nobel de Literatura en el año 2010.



Mario Vargas Llosa

Elogio de la lectura y la ficción

[…] gracias a la literatura, a las conciencias que formó, a los deseos y anhelos que inspiró, al desencanto de lo real con que volvemos del viaje a una bella fantasía, la civilización es ahora menos cruel que cuando los contadores de cuentos comenzaron a humanizar la vida con sus fábulas. Seríamos peores de lo que somos sin los buenos libros que leímos, más conformistas, menos inquietos e insumisos y el espíritu crítico, motor del progreso, ni siquiera existiría. Igual que escribir, leer es protestar contra las insuficiencias de la vida. Quien busca en la ficción lo que no tiene, dice, sin necesidad de decirlo, ni siquiera saberlo, que la vida tal como es no nos basta para colmar nuestra sed de absoluto, fundamento de la condición humana, y que debería ser mejor. Inventamos las ficciones para poder vivir de alguna manera las muchas vidas que quisiéramos tener cuando apenas disponemos de una sola.

Sin las ficciones seríamos menos conscientes de la importancia de la libertad para que la vida sea vivible y del infierno en que se convierte cuando es conculcada por un tirano, una ideología o una religión. Quienes dudan de que la literatura, además de sumirnos en el sueño de la belleza y la felicidad, nos alerta contra toda forma de opresión, pregúntense por qué todos los regímenes empeñados en controlar la conducta de los ciudadanos de la cuna a la tumba, la temen tanto que establecen sistemas de censura para reprimirla y vigilan con tanta suspicacia a los escritores independientes. Lo hacen porque saben el riesgo que corren dejando que la imaginación discurra por los libros, lo sediciosas que se vuelven las ficciones cuando el lector coteja la libertad que las hace posibles y que en ellas se ejerce, con el oscurantismo y el miedo que lo acechan en el mundo real. Lo quieran o no,

lo sepan o no, los fabuladores, al inventar historias, propagan la insatisfacción, mostrando que el mundo está mal hecho, que la vida de la fantasía es más rica que la de la rutina cotidiana. Esa comprobación, si echa raíces en la sensibilidad y la conciencia, vuelve a los ciudadanos más difíciles de manipular, de aceptar las mentiras de quienes quisieran hacerles creer que, entre barrotes, inquisidores y carceleros viven más seguros y mejor.

[…] La literatura es una representación falaz de la vida que, sin embargo, nos ayuda a entenderla mejor, a orientarnos por el laberinto en el que nacimos, transcurrimos y morimos. Ella nos desagravia de los reveses y frustraciones que nos inflige la vida verdadera y gracias a ella desciframos, al menos parcialmente, el jeroglífico que suele ser la existencia para la gran mayoría de los seres humanos, principalmente aquellos que alentamos más dudas que certezas, y confesamos nuestra perplejidad ante temas como la trascendencia, el destino individual y colectivo, el alma, el sentido o el sinsentido de la historia, el más acá y el más allá del conocimiento racional. […]

Fragmentos del discurso de Mario Vargas Llosa al recibir el Premio Nobel de Literatura, 7 de diciembre de 2010, disponible en: http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2010/vargas_llosa-lecture_sp.pdf

2. Según Vargas Llosa, la literatura, que es una de las artes, claramente ha tenido importancia en su vida para el conocimiento de sí mismo y del mundo.

   Analiza los siguientes vínculos con el conocimiento personal que aparecen en el fragmento leído. Busca las citas textuales para fundamentar las siguientes afirmaciones:

   - La relación entre la obra literaria y el artista suele ser emocional.
   - La obra literaria puede contribuir a la visión de uno mismo.
   - La obra literaria puede dar forma a la visión del mundo de un individuo.

3. Elige una de las obras estudiadas y reflexiona en un ensayo de 400 palabras de qué modo esa obra contribuyó a un mejor conocimiento de ti mismo y en tu visión del mundo.

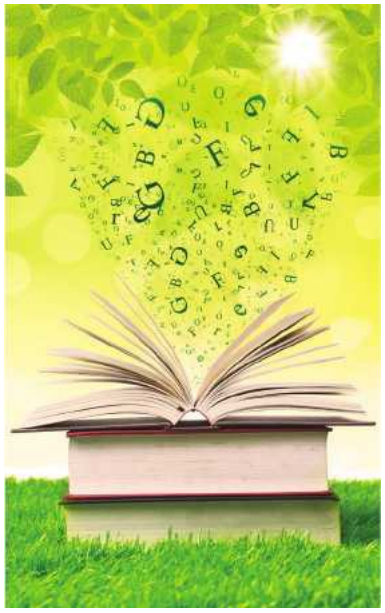
UNIDAD 5: LA MONOGRAFÍA

Objetivos

- Realizar una investigación independiente sobre un tema literario delimitado
- Desarrollar habilidades de investigación y comunicación
- Desarrollar habilidades de pensamiento crítico y creativo
- Realizar una crítica literaria
- Evaluar diferentes monografías

Naturaleza de la monografía

La monografía en Español A: Literatura es un estudio profundo de un tema literario delimitado cuyo objetivo es fomentar el desarrollo de la investigación, la redacción, el descubrimiento intelectual y la creatividad. Es una investigación individual que se lleva a cabo bajo la supervisión de un profesor del colegio.



Es un trabajo escrito estructurado en el que se comunican ideas de modo razonado y coherente, con una presentación formal que se ajusta a pautas determinadas.

Si para redactar la monografía se elige sólo una obra literaria, esta debe estar escrita originariamente en español. También puede compararse un texto cuya lengua original sea el español con otra obra escrita en una lengua diferente. Como tercera posibilidad, puede elaborarse un estudio de lengua.

La evaluación de la monografía se realiza según un conjunto de criterios comunes a todas las asignaturas, los cuales se presentarán más adelante en esta unidad.

Para considerar

- ✓ Todos los alumnos que estudian el Programa del Diploma deben presentar la monografía.
- ✓ La evaluación es externa.
- ✓ La monografía y el ensayo de Teoría del Conocimiento te permitirán sumar hasta un máximo de tres puntos en la calificación final para la obtención del diploma del IB. Podría suceder que no sumes ningún punto adicional. A continuación, podrás consultar la matriz para la adjudicación de puntos: Monografía/ Teoría del Conocimiento (TdC).
- ✓ Es un trabajo académico formal con una extensión máxima de 4.000 palabras.
- ✓ Implica aproximadamente 40 horas de trabajo del alumno.
- ✓ Finaliza con una entrevista con el profesor supervisor.
- ✓ La puntuación total obtenida se ubicará en una de las cinco bandas posibles, identificadas con letras (de A a E), que describen desde un trabajo excelente a un trabajo elemental.
- ✓ Es importante que recuerdes que si la calificación final de la monografía es una "E", no podrás aspirar a recibir el diploma del IB.



✓ Matriz para la Monografía/Teoría del Conocimiento (TdC) *(2015 en adelante)*					
Monografía/ TdC	**A Excelente**	**B Bueno**	**C Satisfactorio**	**D Mediocre**	**E Elemental**
A Excelente	3	3	2	2	*Condición de no aprobado*
B Bueno	3	2	2	1	*Condición de no aprobado*
C Satisfactorio	2	2	1	0	*Condición de no aprobado*
D Mediocre	2	1	0	0	*Condición de no aprobado*
E Elemental	*Condición de no aprobado*	*Condición de no aprobado*	*Condición de no aprobado*	*Condición de no aprobado*	*Condición de no aprobado*



Debes recordar que existen tres categorías para las monografías del Grupo 1 (Estudios de Lengua y Literatura):

- **Categoría 1:** Estudio de una obra u obras literarias escritas originariamente en la lengua de la monografía
- **Categoría 2:** Estudio de una obra u obras literarias escritas originariamente en la lengua de la monografía, comparadas con una obra u obras literarias escritas originariamente en otra lengua
- **Categoría 3:** Estudios de lengua

Debes indicar en la portada de la monografía, además del nombre de la asignatura, la categoría correspondiente al trabajo presentado, por ejemplo: Español A: Literatura, categoría 1.

Una monografía de las categorías 1 y 2 (literatura) en el Grupo 1 te ofrece la oportunidad de:

- Estudiar en profundidad un tema literario adecuado por su naturaleza y alcance para su tratamiento en una monografía
- Realizar una crítica literaria independiente e incluir, cuando proceda, comentarios de críticos reconocidos
- Desarrollar la capacidad de presentar puntos de vista de forma persuasiva y estructurada, utilizando un registro apropiado para el estudio de la literatura

Una monografía de la categoría 3 (estudios de lengua) en el Grupo 1 te ofrece la oportunidad de:

- Desarrollar habilidades de análisis de textos teniendo en cuenta el modo en que la lengua, la cultura y el contexto influyen en las formas en que se construye significado en los textos



- Pensar de manera crítica sobre las diferentes interacciones que existen entre los textos, los receptores y los propósitos
- Desarrollar la capacidad de presentar puntos de vista de forma persuasiva y estructurada, utilizando un registro académico apropiado

Pasos para la elaboración de la monografía

1. Antes de escribir

Antes de comenzar el proyecto es aconsejable que te hagas algunas preguntas; por ejemplo:

- ¿Por qué elegiste esta materia para redactar la monografía?
- ¿Qué texto literario elegiste para trabajar? ¿Está escrito originariamente en español? ¿Cuál fue la razón de la elección? ¿Estás seguro de que el texto que elegiste tiene el suficiente mérito literario como para desarrollar el trabajo de investigación que abordarás?
- ¿Quién será tu profesor supervisor? ¿Tuviste con él una primera entrevista para consultarle cuestiones generales acerca del texto que elegiste y de la naturaleza del trabajo?
- ¿Planificaste dónde, cómo y cuándo obtendrás el material necesario para la investigación? Es importante que registres los datos de las fuentes consultadas a medida que vas seleccionando el material.
- ¿Leíste los criterios de evaluación?
- ¿Organizaste con tu supervisor fechas límite y entregas mientras dure el proceso de redacción?

2. A escribir

Si bien ya has avanzado, es aconsejable que tengas en cuenta las siguientes consideraciones.



a) Realiza un plan en el que, además de mencionar el texto elegido como objeto de estudio, plantees el tema que desarrollarás, delimitándolo de tal manera que logres definición y precisión.

Atención: es importantísimo que el tema no sea demasiado amplio. Por ejemplo: "El surrealismo en los cuentos de Cortázar" propone un abordaje complejo de tratar dada su amplitud. Si este tema te interesa, puedes estudiarlo tomando algún aspecto más limitado; por ejemplo: "El valor metafórico de los animales en *Bestiario*, *Carta a una señorita en París* y *Circe*". En primera instancia, redujiste el tema a un determinado número de cuentos y, seguramente, podrás abordar el surrealismo a través del valor de la metáfora.

b) Planifica la estructura: título y subtítulos. Si bien estos pueden variar en el desarrollo del proceso, es bueno tener una guía que vaya estructurando la redacción.

c) Formula una posible hipótesis de trabajo, que podrá modificarse a medida que la monografía vaya avanzando y profundizando la investigación. Esta hipótesis puede plantearse como una interrogación o como una afirmación.

Debes estar preparado para avances y retrocesos. Puede suceder que en algún momento del proceso descubras que la investigación no es coherente o que contradice tu hipótesis. Si esto sucede, es conveniente que modifiques el plan de investigación.

d) Desarrolla los argumentos de manera razonada. Toda monografía debe constar de una **introducción** (puedes redactar un borrador al comienzo del trabajo, sin olvidar revisarlo una vez que este haya finalizado) que debe cumplir con determinados requisitos establecidos en los criterios de evaluación, una **sección principal** (en la que se desarrollan los argumentos de manera razonada fundamentando la hipótesis planteada) y una **conclusión** (que expresa lo que se ha logrado, y puede incluir observaciones sobre las posibles limitaciones y cuestiones que no fueron resueltas).

3. Luego de escribir

En la revisión cuidadosa de tu trabajo debes considerar:



a) *Número de palabras*: la extensión máxima es 4.000. Recuerda que, si superas este límite, el examinador no tomará en cuenta el excedente.

b) *Resumen*: presenta una síntesis de la monografía, que debe redactarse al final y tiene que cumplir con estrictos requisitos. La extensión debe ser de 300 palabras como máximo y debe darte la oportunidad de examinar el desarrollo argumentativo y la pertinencia de las conclusiones a las que has llegado. Es aconsejable que lo redactes en tres párrafos, indicando claramente en el primero cuál es el problema de investigación, en el segundo cómo se ha llevado a cabo esa investigación y en el tercero, cuál o cuáles son las conclusiones a las que has llegado. Debe presentarse en una hoja aparte que aparezca después de la página del título.

c) *Índice.*

d) *Agradecimiento y reconocimientos* (si los consideras necesarios).

e) *Referencias bibliográficas*: debes tener la certeza de que citaste todo el material que no es de tu propiedad intelectual. Para ello te recomendamos que cites toda la bibliografía consultada.

f) *Verificación ortográfica y gramatical.*

g) *Apéndices* (solamente si fueran necesarios).

Entrevista final

Una vez que la monografía haya sido terminada, es aconsejable tener una entrevista final con el profesor supervisor, en la que se podrá reflexionar sobre los logros y las dificultades del trabajo, favoreciendo la reflexión sobre lo que se ha aprendido. Este encuentro será útil para el profesor, ya que le aportará contenidos para elaborar el informe final y despejará cualquier duda de conducta improcedente, si la tuviera.



- Recuerda que la información importante no debe incluirse nunca en el apéndice, ni en notas a pie de página, ni al final del trabajo, pues los examinadores no están obligados a leer estas partes del trabajo.
- No olvides que el **resumen** debe indicar claramente el problema que se investiga, el alcance de la investigación y la conclusión. Es aconsejable que lo dividas en tres párrafos para abordar esos requisitos en cada uno de ellos.

A continuación, podrás leer los fragmentos más significativos de una monografía que pertenece a la **categoría 1**. Podrás observar aspectos particulares de la monografía y, a continuación, los comentarios de un examinador.

Ejemplo 1: categoría 1

La dicotomía entre el ser y el deber ser en *San Manuel Bueno, mártir* (Miguel de Unamuno)

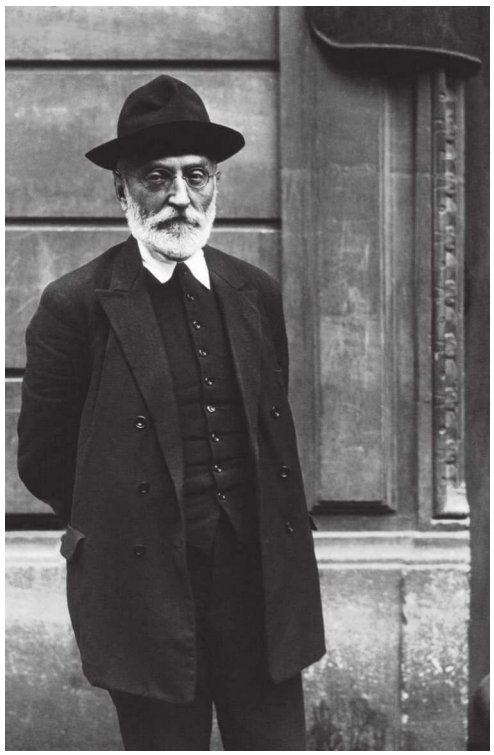
Introducción

Hacia fines del siglo XX, España sufrió una crisis social y económica producida por el levantamiento de Cuba y Filipinas, sus últimas colonias. En consecuencia, en el año 1898 España se ve forzada a participar en el tratado de paz en París donde se firmó la independencia de sus dos colonias. Tras estos dos eventos perdió parte del prestigio que había obtenido durante los últimos siglos. Al encontrarse en una depresión importante debido a su falta de conciencia, gran parte del país estaba preocupada acerca del futuro del país. En la necesidad de corrientes internas de vida intelectual, un grupo de escritores españoles se agrupan en una generación que toma como uno de sus enfoques principales la preocupación por la decadencia de su país (...)

En ese contexto intelectual y cultural puede ubicarse al escritor Miguel de Unamuno, quien nació en Bilbao, España, en 1864. Como parte de esa generación se concentró en temas como: la muerte como el destino inexorable de los hombres, el temor a la nada y el incesante cuestionamiento de su fe cristiana. Acompañando a estos temas se entrelazan en su obra rasgos del movimiento existencialista. Este movimiento surge a mediados del siglo XIX y se concentra en estudiar la existencia concreta del hombre. El principio de esta doctrina establece que "el hombre no es otra cosa que lo que él mismo se hace"[1], es decir, el hombre se construye a partir de sus actos. (...)

A lo largo de su producción literaria Unamuno, obsesionado con el tema de la muerte y de la nada, expresa sus rivalidades interiores a través de la literatura.

La obra unamuniana demuestra una disputa interior del hombre al concentrarse en temas específicos como la religión y el sentido de la vida. Ambos temas se encuentran presentes en su novela San Manuel Bueno, mártir, la cual será utilizada como fuente de investigación de esta monografía. A partir de esta novela se analizará la dicotomía entre el ser y el deber ser del personaje principal del relato, Manuel Bueno.



Miguel de Unamuno

Se indica claramente el contexto del problema de investigación.

Problema de investigación

[1] http://webs.uvigo.es/pmayobre/textos/gloria/sartre_a_puerta_cerrada.doc 6/5/13

Posibles comentarios de un examinador

Criterio A

El problema de la investigación está bien definido y se ha formulado de manera clara en la introducción.

Criterio B

Si bien se plantea el contexto del problema de investigación, no se explica con claridad la importancia del tema y las razones que justifican su estudio.

Investigación

Don Manuel es el párroco de una aldea cuyo nombre es Valverde de Lucerna. Aparenta ser un sacerdote ejemplar que recibe el cariño de su pueblo y los pobladores lo reconocen como santo; sin embargo, el protagonista vive una vida impregnada de angustia, ya que no cree lo que predica. Rechaza la vida después de la muerte y deambula en un mundo sin propósito hasta su muerte, guardando celosamente un secreto. En su espíritu se da la lucha incesante y acezante por alcanzar la paz a través de la fe que no logra encontrar. Acepta que su misión en la tierra debe limitarse a hacer felices a los feligreses transmitiéndoles la idea de una vida eterna en la que él no cree. (...)

Uno de los personajes que lo acompaña es Ángela Carballino, quien además de ser la narradora de la lucha de Don Manuel, es la protectora de su secreto. Ella descubre la verdad que oculta Don Manuel y no la revela, sino que lo acompaña en su farsa hasta el día de su muerte. Para Ángela, Manuel es el padre espiritual, pero a su vez ella es tanto hija como madre, ya que actúa como protectora y confesora de la terrible verdad que Don Manuel oculta. Ángela es madre, confesora, confesante y protectora del secreto de Don Manuel. (...)

Otro de los personajes que acompaña al protagonista es Lázaro Carballino, hermano de Ángela, quien vuelve del nuevo continente, América, a Valverde de Lucerna para alejar a su madre y a su hermana de esta aldea detenida en el tiempo. Trae consigo creencias progresistas y también algo escépticas que se contraponen con lo que profesa Don Manuel. A pesar de esto Manuel busca acercarse a Lázaro y despertarlo de esa oscuridad anticlerical en la que se halla sumergido. (...)

Lázaro es un nombre metafórico y significa "Dios es mi socorro", tiene una connotación bíblica. Lázaro reconoce en Don Manuel su renacimiento a la religión y, así como Cristo resucitó a Lázaro, Don Manuel resucita al hermano de Ángela.

"Él me hizo un hombre nuevo, un verdadero Lázaro, un resucitado"[2]

[2] Pais, Gabriela. *Los principios de la filosofía existencial* en http://www.ucm.es/info/especulo/numero31/sartre.html [Consulta: 8 de junio de 2014].



(...) El espacio que circunda una determinada acción literaria suele tener una fuerte influencia sobre los sucesos y los personajes. Particularmente el espacio en San Manuel Bueno, mártir no es una creación propia del autor, sino que se basa en la leyenda del lago de Sanabria, cuya historia relata la posible creación del pueblo que Unamuno utiliza para establecer la acción entre los Carballino y el amado párroco de Valverde de Lucerna (...) Si bien se inspira en dicha leyenda, crea su propia aldea estableciendo ciertas analogía entre ambos espacios.

En la novela se presentan diferentes símbolos que demuestran lo intangible de la realidad material de este pueblo religioso. John Baldock enunció que "un símbolo es el punto de encuentro o la fase intermedia entre lo visible y lo invisible, entre lo finito y lo infinito"[12]. En este caso en particular, los símbolos están relacionados con la hipótesis de estudio, que plantea el infortunio del "ser" de aquel sacerdote desdichado por no creer lo que predica y el "deber ser" al sentir la obligación de transmitirlo.

Si bien en la novela hay distintas metáforas, es importante detenerse en dos de los símbolos que se destacan en relación con el espacio: el lago y la montaña. El primero es una evocación a la leyenda del lago de Sanabria, (...) es la representación del abatimiento que siente Don Manuel; en ese lago se refleja el protagonista y allí encuentra el sentido existencial. Su confesión junto al lago es un grito ahogado dentro de esa "piscina probática"[14] que nunca le permitirá alcanzar la vida eterna.(...) Para dar énfasis al sufrimiento del sacerdote aparece caminando junto a él Blasillo, el bobo, como una especie de coro de la tragedia griega repitiendo la frase bíblica "¡Dios mío, Dios mío! ¿Por qué me has abandonado?" Esta oración actúa como eco y representa la imposibilidad de encontrar la fe para Don Manuel.

(...) El conflicto interno en el que Don Manuel se encuentra sumergido es el propósito de su agonía al sufrir la triste pero real ironía de "vivir como creyente y vivir por la imposibilidad de creer"[19]. Don Manuel brinda una protección paternal a su pueblo pero, a su vez, se provoca un martirio a través del saneamiento espiritual que pretende lograr en los feligreses.

(...) La novela posee constantes alusiones bíblicas y referencias a acontecimientos relacionados con la religión católica. Un ejemplo es el epígrafe: "Si sólo en esta vida esperamos en Cristo, somos los más miserables de los hombres todos"[20]. Estos aspectos permiten establecer una relación entre Don

[12] Baldock John. "Simbolismo y Cristianismo". *El simbolismo cristiano* (traducido por Guadalupe Rubio de Urquía). Madrid: EDAF, 1992, p. 21.
[14] Unamuno, Miguel de. *San Manuel Bueno, mártir.* Buenos Aires: Losada, 2008, p. 58.
[19] Gullón Ricardo. *Historia y crítica de la literatura española* / coord. por Francisco Rico, Vol. 6, Tomo 1, 1979 (Modernismo y 98 / coord. por José Carlos Mainer), pp. 267–274.
[20] San Pablo, I Corintios, XV, 19

Manuel y Jesucristo. En primer lugar, el nombre Emanuel significa "Dios con nosotros", ya a partir de esto se crea una primera identificación entre ambos personajes. Además, al predicar con una voz divina también se establece cierta relación, ambos utilizan la misma frase: Dios mío, ¿por qué me has abandonado? Manuel se siente solo, desamparado y abandonado por la fe, pero se sacrifica en función de su pueblo. El sacrificio de ambos, Jesucristo y Manuel, los convierte en redentores de la sociedad.

(...) Cada personaje cumple un rol diferente en la novela, pero juntos son la imagen del hombre que debe obrar para existir. Es por esto que se denomina a Don Manuel como el hombre existencial, debe ayudar a su pueblo a obrar bien para que encuentren un propósito en su vida y crean que pueden alcanzar la vida eterna. Todo esto debe hacerlo a pesar de su propio conflicto interno, que es la lucha entre el ser y el deber ser.

Posibles comentarios de un examinador

Criterio C

Se ha consultado una variedad adecuada de fuentes, y se han seleccionado materiales pertinentes. La investigación se planificó de manera satisfactoria.

Criterio D

Demuestra un buen conocimiento y una buena comprensión del tema.

Criterio E

Las ideas son coherentes y se presentan de manera lógica, con argumentos razonados en relación con el problema de investigación, a pesar de que, por momentos, reflejan algunas dificultades.

Criterio F

Esta monografía demuestra una aplicación competente de habilidades de análisis apropiadas.

Criterio G

El lenguaje utilizado comunica las ideas con claridad. Utiliza una terminología apropiada para la asignatura.

Conclusión

A manera de conclusión, puede decirse que los diferentes aspectos literarios que se desarrollaron en esta monografía (personajes, espacio, temas, recursos) adquieren significado en función del tema de la novela. La disputa existencial



que se da en la lucha entre el ser y el deber ser de Don Manuel es la que le brinda el tono escéptico al relato. Esta disputa es una constante en la narración que no sólo se limita al personaje principal, Don Manuel, sino también a quienes lo acompañan, Ángela y Lázaro, inclusive no se resuelve sino que se mantiene hasta después de la muerte de Don Manuel, ya que es justamente Ángela quien posee el secreto y decide no revelarlo al obispo de Renada.

La disputa trae consigo un fuerte peso espiritual que ni siquiera la muerte puede aliviar y que más allá del personaje de ficción que el autor presenta representa a todos los hombres en su carácter universal.

Posibles comentarios de un examinador

Criterio H

Se formula una conclusión eficaz, pertinente al problema de investigación.

Resumen

La disputa existencial del hombre y la vida después de la muerte despertaron a Miguel de Unamuno de su agnosticismo y se transformaron en ideas centrales para su trabajo literario. En este trabajo, se tomará como fuente de información literaria la novela San Manuel Bueno, mártir. Al pertenecer al movimiento existencialista, Unamuno presenta en su trabajo una constante lucha interior entre lo que cree el personaje y el deber del mismo. En esta monografía se tomará como problema de investigación la dicotomía entre el ser y el deber ser del personaje principal en San Manuel Bueno, mártir y se analizarán los aspectos literarios como el espacio, los personajes y los diferentes símbolos presentes en la novela y la implicancia que estos tienen en la lucha principal del argumento.

El método utilizado para llevar a cabo este análisis se elaboró a partir de una investigación de diversas fuentes bibliográficas incluyendo algunas interpretaciones propias del texto. La monografía está dividida en tres partes que se refieren a: los personajes, el espacio y los símbolos con valor metafórico de la novela. Cada una de estas tres partes se relaciona con el tema principal de la novela.

A través de este análisis, se notó el tono escéptico contrastado con las analogías bíblicas de la novela. Una vez finalizado el análisis se concluyó que Unamuno presenta la lucha del personaje como paradigma de la lucha existencial de todos los hombres.

Número de palabras: 235

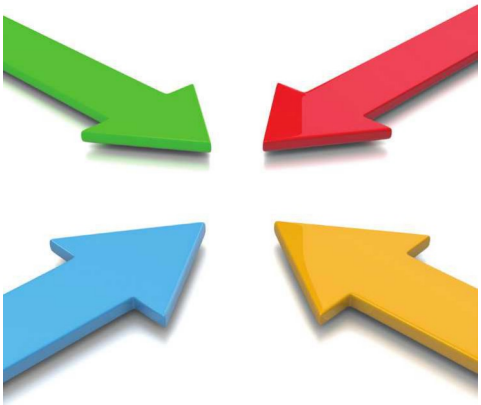
Posibles comentarios de un examinador

Criterio J

Los elementos requeridos en el resumen —el problema específico sometido a estudio, cómo se realizó la investigación y la conclusión— se expresan con claridad.

Criterio K

La monografía demuestra iniciativa intelectual, profundidad de compresión y cierta reflexión perspicaz.



Esta monografía obtuvo una puntuación final de 25 puntos sobre 36, que equivale a una **B** (trabajo bueno).

A continuación podrás leer los fragmentos más significativos de una monografía de **categoría 2**.

Ejemplo 2: categoría 2

La intertextualidad entre "Las puertas del cielo" (Julio Cortázar) y *La divina comedia* (Dante Alighieri)

Introducción

Antes de incursionar en la temática de esta monografía, correspondería hacer hincapié en el contexto que enmarca la producción literaria de Julio Cortázar (1914–1984). Alcanzando el auge de su carrera hacia la década de 1950, el autor se vio fuertemente influenciado por aquellos hechos que, durante el transcurso del siglo XX, marcaron un punto de inflexión en la literatura mundial.

En la primera mitad del siglo pasado, el mundo fue testigo de hechos que van desde la Revolución bolchevique hasta una crisis económica de nivel universal, un periodo de guerras civiles y de las dos guerras mundiales. Como ante toda época de crisis, el hombre manifestó sus conflictos en el desarrollo de la actividad creadora; en el caso de la literatura surge la vanguardia. Esta se caracteriza por la experimentación en la búsqueda de un nuevo lenguaje estético, lo que deriva en la visión de un mundo subjetivado que se plantea como un terreno inestable e inquietante.

En Latinoamérica, la popularidad de las nuevas tendencias dio origen al *boom* de la literatura hispanoamericana, término con el que se refiere a la producción literaria de reconocidos escritores latinoamericanos en la que se incluye a Julio Cortázar, quien define el *boom* como

"La más extraordinaria toma de conciencia por parte del pueblo latinoamericano de una parte de su propia identidad."[1]

[1] Cortázar, Julio. Entrevista realizada por Joaquín S. Serrano en 1977 para el programa televisivo *A fondo* por TVE (televisión española). Se desconoce la fecha exacta en la que fue realizada la entrevista.

Para abordar la problemática de esta monografía, debe destacarse que a Cortázar se lo ubica dentro de la tendencia surrealista, la cual se caracteriza por la inclusión del material onírico en la literatura, así como los elementos procedentes de la intuición y del instinto, que suelen producir asociaciones insólitas. Estas últimas le permitieron al escritor cuestionar el concepto de realidad convencional, mientras incursionaba en aperturas a nuevas dimensiones de la experiencia humana. Uno de los medios a través de los cuales Cortázar logra fragmentar la realidad en el cuento, y así abandonar el andamiaje propuesto por la narrativa tradicional, es la intertextualidad de lo narrado.

De aquí surge la problemática de esta monografía: rastrear la alusión implícita a La divina comedia de Dante Alighieri en el cuento "Las puertas del cielo".

El cuento elegido pertenece a la colección de relatos fantásticos Bestiario (1951). Se hará hincapié en la función a la intertextualidad extrema y en el paralelismo que se crea en el cuento con La divina comedia, que data de principios del siglo XIV. También se analizarán aquellos rasgos distintivos que convierten al cuento de Cortázar en un reflejo del poema italiano. El estudio será dividido en capítulos, en cada uno de los cuales se analizará algunos de los aspectos literarios de las obras y se establecerán paralelismos y similitudes entre ambos.

La intertextualidad en la literatura

Una definición de intertextualidad definiría el concepto como el conjunto de relaciones que aproximan a un texto particular a otro anterior, ya sea porque abarcan temáticas similares, comparten personajes o se asemejan en algún otro aspecto.

Sin embargo, la definición de un profesional como Gérard Genette establece acerca de la intertextualidad que:

"una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro"[2]

La filósofa Julia Kristeva, primera en utilizar el término intertextualidad en 1967, sostiene que:

"(...) todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de intertextualidad y el lenguaje poético se lee al menos, como doble."[3]

Estas definiciones permiten referirse al concepto de intertextualidad como ese elemento que vincula un texto con las ideas o estilo de otro sin siquiera citarlo. Conforme a esto, un texto se construye a partir de fragmentos de textos



[2] Genette, G. (1989) *Palimpsestos*. La literatura en segundo grado. España: Taurus. Alfaguara S.A. Pág. 10 (Traducción de Celia Fernández Prieto)

[3] Kristeva, J.; Bajtin, M. (1997) *La palabra, el diálogo y la novela.* La Habana, Cuba. UNEAC: Casa de las Américas. Pág. 3 (Traducción de Desiderio Navarro)

anteriores, que a su vez han sido desarrollados con ideas de textos previos. Por ende, coincidiendo con Kristeva, todo texto es absorción.

Para analizar la intertextualidad entre "Las puertas del cielo" y La divina comedia y estructurar el trabajo a fin de lograr una mejor organización, la investigación será dividida de acuerdo con los siguientes aspectos literarios:

1. Tramas
2. Personajes
3. Espacios

Posibles comentarios de un examinador

Criterio A

El planteo de la investigación es específico, está bien definido y se ha formulado de manera adecuada en la introducción.

Criterio B

El contexto se indica claramente y de manera sucinta. Se seleccionan de manera apropiada los conocimientos requeridos sobre el tema. Se destaca la importancia disciplinar del tema y las razones que justifican su estudio. El problema se plantea con claridad.

Investigación

Para comenzar el desarrollo de esta monografía, es conveniente realizar una revisión de ambas tramas.

I. Tramas de las obras

i. "Las puertas del cielo"

El cuento comienza con la muerte del personaje femenino, Celina, quien genera en su viudo Mauro un agudo estado de angustia. A pesar de la desacomodada posición social (Mauro trabaja como puestero en el mercado del Abasto), el matrimonio entabla una relación con el abogado Marcelo Hardoy, quien se ocupa de animar a Mario y ayudarlo a superar la muerte de su esposa (...) [*Continúa un resumen del argumento del cuento.*]

ii. La divina comedia

La divina comedia expone un viaje imaginario que su autor, Dante Alighieri, realiza en compañía del poeta latino Virgilio. Este periplo está dividido en tres cánticas: el infierno, el purgatorio y el paraíso. En la primera, el infierno, Dante se encuentra perdido en un oscuro bosque (...) [Continúa el resumen del argumento.]



La comedia ilumina a Florencia, Domenico di Michelino



Personajes

Tanto "Las puertas del cielo" como La divina comedia poseen un escaso número de personajes. Sólo se pueden identificar a aquellos que protagonizan las obras, y a los que se limitan a realizar una aparición y ni siquiera alcanzan la categoría de personajes terciarios.

"Las puertas del cielo": personajes masculinos

El cuento posee dos personajes principales masculinos: Marcelo Hardoy y Mauro. Ambos son totalmente opuestos, se aproximan al mundo de manera diferente. Hardoy lo hace a través de la lógica, mientras que Mauro responde a su instinto bestial.

Marcelo Hardoy

Marcelo Hardoy es el narrador del cuento. Se trata de un abogado porteño, quien conoció a Mauro cuando este le solicitó asesoramiento en un conflicto legal (...) *[Continúa la descripción del personaje.]*

(...) Marcelo Hardoy se caracteriza por su comportamiento científico y observador. A pesar de la amistad que lo une a Mario, pareciera que su función es la de mero espectador.

"(...) para presenciar su existencia, de la que ellos mismos no sabían nada."[7]

Al pertenecer a otro nivel cultural, Hardoy nunca se adaptó al mundo propuesto por Mauro y Celina. Cuando salían juntos, él los examinaba; no lo hacía con malas intenciones, sino que respondía a su naturaleza lógica y racional.

"Íbamos juntos a los bailes y yo los miraba vivir"[8]

Mauro

A pesar de que Mauro es uno de los protagonistas del cuento, Hardoy, el narrador, nunca revela el apellido de Mauro, adoptando una postura de superioridad sobre el matrimonio. Mauro es la antítesis de Marcelo Hardoy; la lógica y la racionalidad no forman parte de su mundo, sino que se rige por su costado intuitivo y bestial. No muestra vergüenza de demostrar sus emociones, sigue su instinto, no premedita sus actos, simplemente actúa (...) *[Continúa con la descripción y análisis del personaje.]*

"(...) emborracharse, ir a la milonga, tirarse cualquier hembra"[11]

Similitud con los personajes de *La divina comedia*

En el personaje de Marcelo Hardoy puede notarse cierto paralelismo con Virgilio, quien guía a Dante en la odisea de alcanzar el paraíso. Una función similar cumple Hardoy, que tiene a su cargo escoltar a Mauro en el Santa Fe Palace, en su camino para olvidar a Celina.

[7] Cortázar, Julio. *Bestiario.* Buenos Aires, Argentina: Aguilar. Taurus. Alfaguara.2012. Pág. 100

[8] IBID Pág. 9

[11] Cortázar, Julio. *Bestiario.* Buenos Aires. Argentina: Aguilar. Taurus. Alfaguara.2012. Pág. 100

La única alusión explícita a La divina comedia dentro del cuento aparece cuando Mauro y Hardoy llegan al Santa Fe Palace, y al guiar a Mauro entre el gentío, Marcelo dice: *"Puestos en un pasaje intermedio (yo Virgilio) oíamos las tres músicas (...)"*[13]

Ambos personajes, Marcelo y Virgilio, cumplen la misma función, son guías. Representan una alegoría de la razón humana, que acompaña al hombre a través del mundo del pecado. En el caso de Hardoy, la razón se manifiesta a través de su comportamiento racional y premeditado, mientras que en el caso de Virgilio, lo hace mediante la sabiduría con la que es capaz de guiar a Dante a través del infierno y del purgatorio. (...)

Similitud con la figura femenina

En "Las puertas del cielo" la figura femenina es Celina, mientras que en La divina comedia es Beatriz. La aparición de Beatriz se da hacia el final del segundo cántico, y podría decirse que Celina no es protagonista del cuento, ya que cuando el relato comienza ella ya ha muerto. Sin embargo, su presencia en la historia es trascendente, ya que es la que desencadena el desarrollo de los hechos.

Ambas mujeres representan el amor y la fe. Celina sacrificó su vida de milongas, cantos y maquillaje para permanecer junto a la sencillez de Mauro. Beatriz, por otro lado, fue quien guía a Dante a través del Cielo, cuando Virgilio se ve imposibilitado de acompañarlo. (...)

Son las figuras femeninas las que motivan a Mauro y a Dante a completar su recorrido, ambos se sienten impulsados por ellas.

II. Espacios

Buena parte de la trama del cuento se desarrolla dentro del Santa Fe Palace, milonga que Celina acostumbraba a frecuentar; en cambio, tanto Marcelo como Mauro aborrecían ese espacio de diversión.

La alusión al infierno es una mención explícita al espacio del poema, que va acompañada por algunas expresiones como "lujuria cansada", refiriéndose no sólo a uno de los siete pecados capitales sino a los círculos del infierno.

"(...) oíamos las tres músicas y veíamos los tres círculos bailando."[15]

Entre las expresiones más destacadas, se distinguen la alusión al "aire caliente y fuelles", "el humo espeso", "bocanadas de aire caliente". Estas expresiones conforman imágenes táctiles y visuales que construyen vívidamente no sólo la atmósfera acalorada del baile, sino también el ardiente ambiente infernal.

[13] IBID Pág. 101

[15] Cortázar, Julio. *Bestiario.* Buenos Aires. Argentina: Aguilar. Taurus. Alfaguara.2012. Pág. 101



Otra sutileza que describe al Santa Fe Palace como el infierno es el uso del verbo bajar para referirse al camino que conducía a la milonga:

"(...) bajan de regiones vagas de la ciudad."[16]

"(...) parecía haber descendido sobre la pista."[17]

Hacia el desenlace del cuento, Mauro cree divisar la imagen de Celina, pero es incapaz de distinguirla entre el gentío que se encuentra en la pista de baile:

"(...) (Celina) entraba otra vez en el orden donde Mauro no podía seguirla."[20]

Celina representa el paraíso para Mauro, pero él no puede acceder, ese mundo que ella tanto disfrutaba es ajeno a él. Ante la ausencia de una figura femenina que lo acompañe, Mauro no puede ingresar al paraíso. Dante tampoco hubiera podido hacerlo si no hubiera sido por Beatriz, quien lo guío en el tercer círculo.

Posibles comentarios de un examinador

Criterio C

Los materiales utilizados fueron pertinentes y cuidadosamente seleccionados con una planificación adecuada. Los datos que se recopilaron fueron adecuados al problema de investigación e incluyeron, en primera instancia, los textos primarios objeto de estudio y, con carácter complementario, otras fuentes secundarias como textos de críticas literarias sobre las obras estudiadas. Las fuentes que se consultaron fueron variadas e imaginativas.

Criterio D

Se aplicaron habilidades de análisis adecuadas a la asignatura; el material analizado e interpretado estuvo en todo momento estrechamente vinculado al problema de investigación.

Criterio E

Los materiales recopilados se presentan de manera lógica y coherente, y son acordes al problema de investigación. Refleja una reflexión perspicaz. Los datos que se analizan sirven de fundamento al argumento que conducirá a la conclusión y se mantienen directamente relacionados con la idea central de la monografía.

Criterio F

Demuestra una aplicación competente de habilidades de análisis en relación con la asignatura. Elabora argumentos persuasivos que fundamentan su interpretación personal.

Importante: Para alcanzar los niveles más altos en el criterio C, no es necesario hacer una reseña detallada que muestre un extenso conocimiento del tema en cuestión, sino que es suficiente con establecer relaciones adecuadas entre algunos conceptos pertinentes y las líneas de investigación que has decidido tomar.

[16] IBID Pág. 102
[17] IBID Pág. 107
[20] IBID Pág. 107

Conclusión

Luego de abordar el análisis tanto de "Las puertas del cielo" como de La divina comedia, puede afirmarse que el común denominador entre ambas obras es su mensaje: ambos textos plantean la necesidad de la compañía femenina para alcanzar el paraíso, metáfora de la felicidad. Para ello, Cortázar basó la esencia de sus personajes en la de los de Dante Alighieri, aunque los situó en otro contexto y bajo otra trama. Las preocupaciones de Mauro se asemejan a las de Dante, y a las del hombre universal: encontrar una compañía femenina para realizar su travesía dentro del Santa Fe Palace, recorriendo los diferentes círculos o simplemente por la vida misma.

Emulando los cánticos del poema, el cuento transcurre en el Santa Fe Palace, milonga que posee tres pistas de baile y un ambiente sofocante y caluroso. La atmósfera creada en el texto narrativo se asemeja a la del poema en el infierno; Dante sin Beatriz y Mauro sin Celina.

El estilo vanguardista de Cortázar le permitió encabalgar ambas tramas, difuminando la línea en donde finaliza una y comienza la otra, fundiéndolas en una única dentro del Santa Fe Palace. Mediante la conjugación de diferentes aspectos literarios (espacio, personajes, temas) entrelazó ambos textos logrando la intertextualidad de lo narrado.

Para considerar: No hay un único estilo aceptable para la redacción de la monografía. Puede utilizarse la primera persona o la tercera como forma más impersonal: lo importante es el correcto uso de la lengua.

Posibles comentarios de un examinador

Criterio G

El lenguaje utilizado comunica las ideas con claridad y la terminología es apropiada a la asignatura.

Criterio H

La conclusión está formulada de manera eficaz. Es pertinente y coherente con el problema de investigación y las pruebas presentadas en el trabajo. No agrega nuevas cuestiones, sino que es una síntesis derivada de los argumentos que vino desarrollando.

Resumen

Si bien el resumen debe redactarse una vez que la monografía está terminada, debe incluirse antes del índice, luego de la hoja del título. **El número de palabras no debe superar las 300.**



La problemática de esta monografía es rastrear la intertextualidad entre el cuento "Las puertas del cielo" (Julio Cortázar) y La divina comedia (Dante Alighieri). Se escogió este tema porque permitió comprender la innovación extrema propuesta por los movimientos de vanguardia e incursionar en el ideal acerca de la realidad que posee la narrativa de Julio Cortázar. Se indagó acerca de la intertextualidad rescatando aquellos aspectos literarios que permitieron un análisis profundo del cuento en cuestión.

Para llevar a cabo la investigación se realizó una analogía entre ambas obras literarias en la cual los personajes y los espacios como aspectos literarios fueron el punto de partida para el análisis pretendido.

Se empleó, además, una vasta variedad de material crítico que contribuyó a comprender el estilo de Cortázar en general para comprender el cuento en particular.

La conclusión del trabajo de investigación resaltó la conjugación en tres aspectos literarios: los espacios, los personajes y las temáticas. En cuanto a los espacios, se resaltó la similitud en la creación de la atmósfera infernal. Se destacó la esencia de los personajes del cuento que emulan a los del poema y, por último, se encontró una temática en común a partir de una interpretación personal.

Número de palabras: 200

Posibles comentarios de un examinador

Criterio J

Los tres elementos requeridos en el resumen se expresan con claridad. Estos son: problema específico sometido a estudio, cómo se realizó la investigación y la conclusión a la que se llegó.

Criterio K

En esta monografía se aprecian muestras claras de iniciativa intelectual, profundidad de la comprensión y cierta reflexión perspicaz.

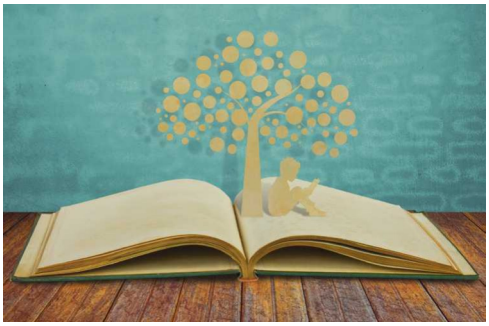
Esta monografía obtuvo una puntuación total de 30 puntos sobre 36, que equivale a una **A** (trabajo excelente).

Con respecto al **criterio I** (Presentación formal), ambas monografías responden de manera adecuada a la presentación formal, ya que incluyeron correctamente la página del título, el índice, la numeración de las páginas y las citas correspondientes.

Posibles temas de monografías que pertenecen a distintas categorías

Categoría 1	Categoría 2	Categoría 3
• El concepto de libertad en *La vida es sueño*. • Los personajes femeninos en en los cuentos de *Bestiario*, ¿magia o poder?	• El destino inexorable en *Crónica de una muerte anunciada y Edipo Rey*. • Las perspectivas narrativas en *La casa de Asterión* y el mito griego del minotauro.	• ¿Hasta qué punto la prensa amarillista apunta a la sustitución del juicio crítico del lector? • La importancia del contexto en el que se produce la situación comunicativa.

Integración final



Con la finalidad de que puedas integrar los conceptos desarrollados en esta unidad te invitamos a trabajar.

Es conveniente, dado el grado de complejidad que implica la preparación y la redacción de un texto monográfico, seguir este esquema de trabajo:

1. Lectura del material literario y delimitación del tema que deseas trabajar.
2. Formulación de la hipótesis (problema de investigación).
3. Consulta de bibliografía, incluyendo las diferentes fuentes. Recuerda que a la hora de citar debes remitirte a la unidad 1, en la que se explica la manera en que debes hacerlo.
4. Breve esquema de trabajo donde se plantee de manera sucinta qué se tratará en la introducción y qué en la investigación. Pueden incluirse algunos títulos y subtítulos.
5. Entrevista con el profesor supervisor para revisar y organizar el material que posees.
6. Redacción del primer borrador.
7. Nueva consulta con el profesor supervisor.
8. Revisión y corrección del borrador.
9. Redacción del texto definitivo.
10. Consideración de los aspectos formales.
11. Redacción del resumen.
12. Entrevista con el profesor supervisor.
13. Entrega final.

Antes de dar por finalizado tu trabajo, te sugerimos que tengas en cuenta las siguientes recomendaciones:

- Deberías evitar expresiones como: "en mi investigación", "en mi opinión", "yo creo que", entre otras. Podrías sustituirlas por: "esta investigación", "este trabajo", "el tema en cuestión". También puedes usar el modo impersonal: "se va analizar", "se consideran los siguientes aspectos", "se establece que".



- El texto debe tener una organización clara: introducción, cuerpo argumentativo y conclusión.
- Debes tener la certeza de que citaste cualquier idea que no te pertenecía (véase la unidad 1).
- Usa los conectores lógicos discursivos, pues ayudan a definir las partes y, a su vez, favorecen la claridad del texto.
- La redacción debe ser fundamentalmente **clara**. La precisión expresiva hace que los argumentos sean efectivos y convincentes. Considera que es mejor una idea expresada sencillamente que una idea compleja e intrincada. Cuando sea necesario, recurre a los sinónimos o emplea frases equivalentes.
- La puntuación es importantísima, pues puede definir el sentido de lo que se dice. En el caso que no la recuerdes, revisa las normas correspondientes.
- Finalmente, relee el texto producido y verifica si realmente expresa las ideas que quisiste transmitir. Te sugerimos que lo releas nuevamente unas horas o un día después de finalizarlo, ya que la perspectiva cambia con el distanciamiento.

Criterios de evaluación

Criterio A: Formulación del problema de investigación

Con este criterio se evalúa la precisión y claridad con que se ha formulado el problema de investigación. En esta asignatura el propósito de la monografía se expresa en forma de pregunta.

Nivel de logro	Descriptor
0	El problema de investigación no se ha formulado en la introducción **o** no se presta al tipo de investigación sistemática que requiere una monografía en la asignatura en la que se presenta.
1	El problema de investigación se ha formulado en la introducción pero no se ha expresado con claridad o es demasiado amplio para permitir un tratamiento eficaz dentro del número límite de palabras.
2	El problema de investigación está bien definido y se ha formulado de manera clara en la introducción, por lo que permite un tratamiento eficaz dentro del número límite de palabras.

Criterio B: Introducción

Con este criterio se evalúa en qué medida en la introducción se deja en claro la relación entre el problema de investigación y los conocimientos existentes sobre el tema, y se explican su importancia y las razones que justifican su estudio.

Nivel de logro	Descriptor
0	No se ha ubicado el problema de investigación en un contexto, o apenas se ha intentado hacerlo. No se ha explicado la importancia del tema, o apenas se ha intentado hacerlo.
1	Se ha intentado ubicar el problema de investigación en un contexto. Se ha intentado explicar la importancia del tema y las razones que justifican su estudio.
2	El contexto del problema de investigación se indica claramente. La introducción explica con claridad la importancia del tema y las razones que justifican su estudio.

Criterio C: Investigación

Con este criterio se evalúa cómo se planificó la investigación, si se utilizó una gama de fuentes adecuadas y si se recopilaron datos pertinentes al problema de investigación. Cuando el problema de investigación no se presta al tipo de investigación sistemática que requiere una monografía en la asignatura en la que se presenta, el nivel de logro máximo que se otorgará en este criterio será 2.

Nivel de logro	Descriptor
0	No se aprecian muestras de que el alumno haya consultado fuentes o haya recogido datos y de que haya planificado la investigación, o las pruebas de ello son mínimas.
1	Se han consultado fuentes que no son apropiadas, o se ha obtenido información inadecuada, y las muestras de que se haya planificado la investigación son mínimas.
2	Se han consultado algunas fuentes apropiadas o se ha obtenido cierta información, y se han seleccionado algunos materiales pertinentes. Se aprecian algunas muestras de que se planificó la investigación.
3	Se ha consultado una variedad adecuada de fuentes o se ha obtenido información suficiente, y se han seleccionado materiales pertinentes. La investigación se planificó de forma satisfactoria.
4	Se ha consultado una variedad imaginativa de fuentes apropiadas o se ha obtenido gran cantidad de información adecuada, y se han seleccionado materiales pertinentes cuidadosamente. Se llevó a cabo una buena planificación de la investigación.

Criterio D: Conocimiento y comprensión del tema

Cuando el problema de investigación no se presta al tipo de investigación sistemática que requiere una monografía en la asignatura en la que se presenta, el nivel de logro máximo que se otorgará en este criterio será 2. Por "contexto académico" se entiende el estado actual de la investigación sobre el tema objeto de estudio. El nivel académico de la reseña debe ser, no obstante, el que pueda exigirse razonablemente a un alumno que cursa



estudios de nivel preuniversitario. Por ejemplo, para obtener un nivel 4 no es necesario hacer una reseña detallada, que denote un conocimiento extenso sobre el estado actual de la investigación sobre el tema. Basta con establecer relaciones entre la investigación y las principales líneas de investigación en el ámbito en cuestión.

Nivel de logro	Descriptor
0	La monografía no demuestra un verdadero conocimiento o comprensión del tema.
1	La monografía demuestra cierto conocimiento pero poca comprensión del tema, y apenas se considera el contexto académico de la investigación.
2	La monografía demuestra un conocimiento adecuado y cierta comprensión del tema; se considera en cierta medida el contexto académico de la investigación.
3	La monografía demuestra un buen conocimiento y una buena comprensión del tema. Cuando resulta adecuado, se indica de manera general pero adecuada el contexto académico de la investigación.
4	La monografía demuestra un muy buen conocimiento y una muy buena comprensión del tema. Cuando resulta adecuado, se indica con claridad y precisión el contexto académico de la investigación.

Criterio E: Argumento razonado

Con este criterio se evalúa la medida en que se desarrolla un argumento razonado en relación con el problema de investigación y se utilizan los materiales recopilados para presentar ideas de manera lógica y coherente. Cuando el problema de investigación no se presta al tipo de investigación sistemática que requiere una monografía en la asignatura en la que se presenta, el nivel de logro máximo que se otorgará en este criterio será 2.

Nivel de logro	Descriptor
0	No se intenta desarrollar un argumento razonado en relación con el problema de investigación.
1	Se intenta de modo limitado y superficial presentar ideas de manera lógica y coherente y desarrollar un argumento razonado en relación con el problema de investigación.
2	Se intenta presentar ideas de manera lógica y coherente y desarrollar un argumento razonado en relación con el problema de investigación, pero solo se logra parcialmente.
3	Las ideas se presentan de manera lógica y coherente y se desarrolla un argumento razonado en relación con el problema de investigación, aunque con algunas dificultades.
4	Las ideas se presentan de manera clara, lógica y coherente. Se logra desarrollar un argumento razonado y convincente en relación con el problema de investigación.

Criterio F: Aplicación de habilidades de análisis y evaluación apropiadas para la asignatura

Nivel de logro	Descriptor
0	La monografía no demuestra la aplicación de habilidades de análisis y evaluación apropiadas.
1	La monografía demuestra una aplicación mínima de habilidades de análisis y evaluación apropiadas.
2	La monografía demuestra la aplicación de algunas habilidades de análisis y evaluación apropiadas, pero esta aplicación, en algunos casos, puede resultar eficaz solo parcialmente.
3	La monografía demuestra una aplicación competente de habilidades de análisis y evaluación apropiadas.
4	La monografía demuestra una aplicación eficaz y sofisticada de habilidades de análisis y evaluación apropiadas.

Criterio G: Uso de un lenguaje apropiado para la asignatura

Nivel de logro	Descriptor
0	El lenguaje utilizado carece de precisión y claridad. No se aprecia un uso eficaz de la terminología apropiada para la asignatura.
1	El lenguaje utilizado a veces comunica las ideas con claridad. La terminología apropiada para la asignatura se emplea correctamente solo en algunos casos.
2	El lenguaje utilizado comunica las ideas con claridad en la mayoría de los casos. La terminología apropiada para la asignatura generalmente se emplea correctamente.
3	El lenguaje utilizado comunica las ideas con claridad. La terminología apropiada para la asignatura se emplea correctamente, aunque ello no se logra en algunos casos aislados.
4	El lenguaje utilizado comunica las ideas con claridad y precisión. La terminología apropiada para la asignatura se emplea correctamente, demostrando destreza y comprensión.

Criterio H: Conclusión

Con este criterio se evalúa la medida en que la monografía ofrece una conclusión pertinente al problema de investigación y coherente con las pruebas presentadas en el trabajo.



Nivel de logro	Descriptor
0	No se ofrece o apenas se ha intentado ofrecer una conclusión pertinente al problema de investigación.
1	Se ofrece una conclusión pertinente al problema de investigación, pero no resulta totalmente coherente con las pruebas presentadas en el trabajo.
2	Se formula claramente una conclusión eficaz, que es pertinente al problema de investigación y coherente con las pruebas presentadas en el trabajo. Se incluyen cuestiones no resueltas cuando resulta apropiado según la asignatura de que se trata.

Criterio I: Presentación formal

Con este criterio se evalúa la medida en que la presentación, la organización y los elementos formales de la monografía siguen un formato estándar. Los elementos formales son: página del título, índice, numeración de páginas, material ilustrativo, citas, documentación (incluidas las referencias, citas bibliográficas y bibliografía) y apéndices (si corresponde).

Nivel de logro	Descriptor
0	La presentación formal es inaceptable, o la extensión de la monografía supera las 4.000 palabras.
1	La presentación formal es insatisfactoria.
2	La presentación formal es satisfactoria.
3	La presentación formal es buena.
4	La presentación formal es excelente.

Criterio J: Resumen

En el resumen se debe indicar claramente el problema específico sometido a estudio, cómo se realizó la investigación y la conclusión o conclusiones de la monografía.

Nivel de logro	Descriptor
0	La extensión del resumen supera las 300 palabras o faltan uno o más de los elementos requeridos (mencionados anteriormente).
1	El resumen incluye los elementos requeridos pero no se han expresado con claridad.
2	Los elementos requeridos se expresan con claridad.

Criterio K: Valoración global

Con este criterio se evalúa en qué medida una monografía presenta cualidades que la distinguen como un trabajo superior a la media: iniciativa intelectual, profundidad de la comprensión y reflexión perspicaz. Aunque la presencia de estas cualidades se apreciará fácilmente en los mejores trabajos,

también se observará en mayor o menor medida en aquellas monografías menos logradas y los alumnos deben recibir reconocimiento por ello.

Nivel de logro	Descriptor
0	No se aprecian muestras de las cualidades mencionadas.
1	Se aprecian muy pocas muestras de las cualidades mencionadas.
2	Se aprecian algunas muestras de las cualidades mencionadas.
3	Se aprecian muestras claras de las cualidades mencionadas.
4	Se aprecian muestras abundantes de las cualidades mencionadas.

De *Guía de la Monografía* © Organización del Bachillerato Internacional, 2007

Conexión de la monografía con Teoría del Conocimiento

Español A: Literatura es una de las asignaturas que comparte con Teoría del Conocimiento no sólo la evaluación de la información y la elaboración de argumentos razonados, sino también el énfasis que debe dársele a la interpretación. La dimensión internacional y las perspectivas interculturales fomentan la construcción de nuevos conocimientos. Te ofrecemos dos textos acompañados de preguntas que pueden ayudarte a establecer la conexión entre ambos componentes del Programa del Diploma: la monografía en Español A: Literatura y Teoría del Conocimiento.

Desde que escribí mi primer cuento me han preguntado si lo que escribía "era verdad". Aunque mis respuestas satisfacen a veces a los curiosos, a mí me queda rondando, cada vez que contesto a esa pregunta, no importa cuán sincero sea, la incómoda sensación de haber dicho algo que nunca da en el centro del blanco.

Si las novelas son ciertas o falsas importa a cierta gente tanto como sean buenas o malas y muchos lectores, consciente o inconscientemente, hacen depender lo segundo de lo primero. Los inquisidores españoles, por ejemplo, prohibieron que se publicaran novelas en las colonias hispanoamericanas con el argumento de que esos libros disparatados y absurdos —es decir, mentirosos— podían ser perjudiciales para la salud espiritual de los indios [...] Ahora pienso que los inquisidores españoles fueron acaso los primeros en entender [...] la naturaleza de la ficción y sus propuestas sediciosas.

En efecto, las novelas mienten —no pueden hacer otra cosa— pero ésa es sólo una parte de la historia. La otra es que, mintiendo, expresan una curiosa verdad, que sólo puede expresarse disimulada y encubierta, disfrazada de lo que no es. Dicho así, esto tiene el semblante de un galimatías. Pero, en realidad, se trata de algo muy sencillo. Los hombres no están contentos con su suerte y casi todos —ricos o pobres, geniales o mediocres, célebres u oscuros— quisieran una vida distinta de la que viven. Para aplacar —tramposamente— ese apetito nacieron las ficciones. Ellas se escriben y se leen para que los seres humanos tengan las vidas que no se resignan a no tener [...]

¿Significa esto que la novela es sinónimo de irrealidad? [...] No se escriben novelas para contar la vida sino para transformarla, añadiéndole algo [...] De una manera menos cruda y explícita, y también menos consciente, todas las novelas rehacen la realidad —embelleciéndola o empeorándola— [...]

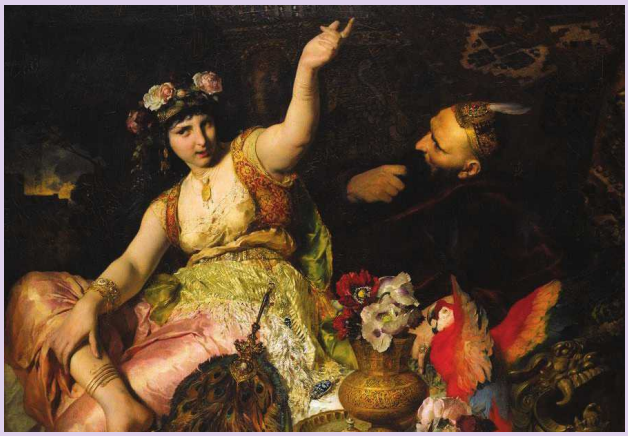
Porque no es la anécdota lo que decide la verdad o la mentira de una ficción. Sino que ella sea escrita, no vivida, que esté hecha de palabras y no de experiencias concretas. Al traducirse en palabras, los hechos sufren una profunda modificación. El hecho real —la sangrienta batalla en la que tomé parte, el perfil gótico de la muchacha que amé— es uno, en tanto que los signos que podrían describirlo son innumerables. Al elegir unos y descartar otros, el novelista privilegia una y asesina otras mil posibilidades o versiones de aquello que describe: esto, entonces, muda de naturaleza, lo que describe se convierte en lo descrito.

Mario Vargas Llosa, *La verdad de las mentiras* (cap. 1) (2002)

A partir del texto anterior te proponemos realizar lo siguiente:

- Evalúa las ventajas y desventajas de utilizar modelos para producir conocimiento del mundo.
- Algunas áreas de conocimiento buscan describir el mundo, mientras que otras buscan transformarlo. Explora esta afirmación haciendo referencia a dos áreas de conocimiento.

Scherezade, un símbolo universal del arte de narrar



El poeta argentino Juan Gelman desarrolla una interesante reflexión en torno a los relatos de *Las mil y una noches*, y su relación con la literatura:

Cervantes, Shakespeare y otros con notorias diferencias de genialidad (…) exploraron la fascinación o necesidad que en todo creador despierta el arte que practica como materia de su arte y a la vez interrogación sobre su arte: el relato dentro del relato (…)

Un antecedente ilustre de esta "técnica" se observa en Las mil y una noches, *relato de relatos en el que rápidamente aparece el relato dentro del relato relatado: la historia del rey Yunán y el médico Ruyán, que un pescador cuenta al genio del cuento que, según cuenta el narrador del libro, Scherezade le está contando al sultán para postergar su muerte. Tal vez esa sea la función central de la narrativa, retrasar a la que "chaira" en los rincones, (la muerte), función tan imposible como bella (…)* Las mil y una noches *sería entonces, símbolo de esta vieja voluntad de no morir que en el libre se desdoble en pliegues sucesivos.*

Gelman, J. (9 de marzo de 1997). Diario *Página/12* (contratapa). Argentina.

A partir del texto anterior te proponemos pensar en la siguiente afirmación:

"La interacción entre el pensamiento crítico y el creativo genera conocimiento."

La palabra poética

Mito, magia, poesía, religión, razón, lenguaje están íntimamente amalgamados en la historia y en la vida del hombre. Son hilos —dice Ernest Cassirer— de la inmensa red que constituye el universo simbólico en el que se desenvuelve el hombre. La existencia misma del lenguaje ¿no es un hecho mágico? ¿Cómo puede la palabra, un soplo sonoro — "aire herido", según Fernando de Herrera, el Divino; "humo de la boca", que se desvanece en el aire, según el jeroglífico chino—transmitir el amor, el odio, la alegría o el dolor, las ideas más intemporales y abstractas, el deseo y la voluntad, de una persona a otra? ¿Y además, fijarse ese soplo, en papel, en pergamino, en celuloide o en una realidad virtual y tecnológica, y viajar por todas las lejanías y perpetuarse por los siglos de los siglos?

La palabra es creadora del mundo, o creadoras de mundos en los viejos textos religiosos. Y los viejos textos religiosos son textos poéticos, o los viejos textos poéticos son textos religiosos. Su virtud y eficacia reside en la pronunciación y la recitación fiel de cada verso, de cada sílaba. La palabra en ellos tiene un valor sacramental, y su poder se mantiene si no se contamina con el uso cotidiano, si se fija en los moldes misteriosos o herméticos de la vieja lengua sabia que encarna, para los fieles la lengua misma de la divinidad. Desprendido de la fuente divina, el destino de la palabra es la constante secularización o profanación.

Con todo, la palabra conserva siempre, más o menos oculto, el sello de la creación original. El filólogo desde la antigüedad griega se afana por buscar, detrás de la máscara de cada una, la palabra etimológica, es decir, la verdadera. El filósofo la palabra elemental, la palabra única que abarque y explique todas las otras. Y el poeta la palabra esencial. La poesía crea sus mundos con la materia sutil e inasible de la palabra. Cuando es auténtica, la poesía nos transporta a los tiempos en que era acento mágico o religioso. Porque el poeta además de ser artesano creador, ha sido vate, es decir, oráculo, augur, profeta.

Todavía se detiene en nuestros días ante la palabra un escritor tan representativo como Jean Paul Sartre. Para él es sagrada cuando es uno el que la dice y es mágica cuando otro la oye, pues ejerce su acción a distancia. En su libro *Las palabras* dice que su destino "era levantar catedrales de palabras bajo el ojo azul de la palabra cielo".

Ángel Rosenblat, *Sentido mágico de la palabra* [modificado]

A partir del texto anterior te proponemos responder las siguientes preguntas que guardan relación con Teoría del Conocimiento:

- ¿Por qué el lenguaje puede considerarse un hecho mágico?
- La palabra hablada se enriquece con la palabra escrita y contribuye a la formación de conocimiento veraz. Fundamenta esta afirmación.

Para pensar

¿En qué medida la monografía como instrumento de investigación permite sostener esta afirmación?

Importante

El IB está preparando una nueva guía de la Monografía que comenzará a impartirse en septiembre de 2016 en el hemisferio norte y en enero de 2017 en el hemisferio sur, y las primeras evaluaciones serán en 2018.

Las modificaciones que se incluirán serán las siguientes:

- Todos los problemas de investigación deberán plantearse como una pregunta.
- El resumen ya no será un requisito de la monografía.
- Se reduce el número de criterios de evaluación.
- Se incluye la reflexión en la evaluación.
- Se introduce un formulario sobre la planificación y el progreso.
- Deberán llevarse a cabo tres sesiones de reflexión obligatoria.
- Los apéndices deberán utilizarse con moderación.

En cuanto a la presentación formal:

- La monografía no deberá llevar nombre ni código personal del alumno en ninguna de sus páginas (ni siquiera en la del título).
- Deberá usarse la fuente Arial, tamaño 12.
- Se escribirá a doble espacio.
- Se numerarán las páginas.
- Los tipos de archivos aceptables serán: DOC, DOCX, PDF, RTF.

GLOSARIO DE TÉRMINOS LITERARIOS

A

Alegoría: relato breve que consiste en expresar un pensamiento por medio de una o varias imágenes o metáforas, a través de las cuales se pasa de un sentido literal a un sentido figurado o alegórico, que es el que, en definitiva, se desea transmitir. La alegoría presenta, como rasgo peculiar, el hecho de que en su desarrollo exige una total correspondencia lógica, término a término, entre los elementos constituyentes de los dos planos o sentidos: el plano literal y el alegórico, en el que se sugiere un significado latente o figurado que puede ser de tipo político, moral, religioso, amoroso, etc.

Aliteración: recurso fónico que consiste en las repeticiones de una sucesión de palabras o de varios fonemas para obtener sonidos especiales. Ejemplo: *"**tri**go nuevo de la **tri**lla / **tri**tura el vi**dri**o del **tri**no."* Leopoldo Lugones, "El jilguero".

Animización: figura que consiste en atribuir características de algo animado a un objeto inanimado. Ejemplo: *"El centavo creció y salió por las calles."* Manuel del Cabral.

Ambigüedad: imprecisión en un enunciado que puede interpretarse de más de una manera.

Anacronismo: convención temporal por la cual se rompe el orden cronológico del relato. Este es un tratamiento propio de la mayoría de las narraciones vanguardistas en la que se busca una visión fragmentada de la historia y mayor participación del lector. (Ver **tiempo narrativo**)

Anadiplosis: recurso fónico que consiste en la repetición de una palabra o frase al final de un verso y al principio del siguiente. Ejemplo: *"pero nos dejan **el viento**. / **El viento** está amortajado"*, Federico García Lorca.

Anáfora: recurso fónico que consiste en la repetición de una o más palabras al comienzo del verso. Ejemplo: *"**Érase** un hombre a una nariz pegado, / **érase una nariz** superlativa, / **érase una nariz** sayón y escriba, / **érase** un peje espada muy barbado."* Francisco de Quevedo.

Antítesis: contraposición de dos frases o palabras cuyos sentidos son contrarios. La oposición de ideas suele manifestarse a través de los antónimos en el caso de que se trate de palabras. Las más elaboradas, que se manifiestan a veces a lo largo de todo un texto, aparecen a través de la contraposición de dos campos léxicos o semánticos opuestos que genera un contraste entre uno y otro, por ejemplo, entre la ciudad y el campo; la civilización y la barbarie; el amor y el odio. En la antítesis no hay contradicción, sino contraposición. Ejemplo: *"Es tan corto el amor / y tan largo el olvido"*, Pablo Neruda.

Apólogo: relato de enseñanza moral.

Argumento: entretejido de personajes, hechos, lugares y tiempo de un texto narrativo.

Asíndeton: enumeración que utiliza solamente la coma, y no la conjunción copulativa, para anunciar el último término. Ejemplo: *"El mar, el cielo, las estrellas."*

Autobiografía: subtipo dentro del discurso narrativo en el que el narrador cuenta su propia vida. (Ver **memorias**)

C

Coherencia: red de relaciones semánticas que se produce entre los conceptos que subyacen bajo la superficie del texto y le otorgan significación. La coherencia textual se hace posible a través de procedimientos de cohesión tanto léxica como gramatical.

Cohesión: realización lingüística de la coherencia textual. La cohesión puede realizarse a través de mecanismos gramaticales, en cuyo caso se conoce como **cohesión gramatical** (referencia, sustitución, elipsis, conjunción), y a través de elementos léxicos, en cuyo caso se denomina **cohesión léxica** (repetición por sinonimia y contigüidad a través de la red semántica).

Cesura o pausa interior: se produce en versos de más de diez sílabas. Divide el verso en dos hemistiquios (mitad del verso). No siempre la cesura divide el verso en dos mitades; a veces las secciones son de diferente número de sílabas y a veces hay más de una cesura y, por lo tanto, más de dos divisiones. La cesura permite la sinalefa. Ejemplo: *"Quisiera esta tarde / divina de octubre"*, Alfonsina Storni.

Comentario: tipo de discurso que consiste en observaciones del alocutor acerca de lo que se está informando o analizando. Se caracteriza por una estructura argumentativa y el consecuente uso de operadores lógicos que permiten la demostración. En el caso de los comentarios literarios, las referencias concretas al texto analizado son consideradas evidencias suficientes para fundamentar las ideas.

Comparación: recurso semántico que consiste en la relación de semejanza entre un elemento real (A), presente en el enunciado, y un elemento imaginario (B), que se propone como término de comparación. Para vincular ambos elementos se emplean diferentes expresiones que actúan como nexos comparativos, estos son: *como*, *cual*, *parecido a*, *semejante a*, *semeja*, *del mismo modo que*, etc. La comparación también se denomina **símil.** Ejemplo: *"Como el almendro florido / has de ser con los rigores"*, Salvador Rueda.

Concatenación: recurso fónico que consiste en la sucesión de anadiplosis en un poema. (Ver **anadiplosis**)

Connotación: posibilidad del lenguaje de sugerir otras significaciones además del significado reconocido y directo de la palabra o expresión.

Copla: poema breve, generalmente de cuatro versos octosílabos, con rima asonante o consonante en los versos pares. Una forma tradicional, folclórica, con la que el pueblo expresa sus sentimientos. *"Un quirquincho comentaba / a un tero de pico largo / estoy leyendo solfeo / porque quiero ser charango"*, Zulema Alcayaga.

Copla de pie quebrado: combina versos de ocho y de cuatro sílabas. En general, está compuesta por seis versos. Ejemplo: *"Recuerde el alma dormida, / avive el seso y despierte / contemplando / cómo se pasa la vida, / cómo se viene la muerte / tan callando,"* Jorge Manrique.

Contexto: si nos referimos al discurso, son las circunstancias sociales, culturales e históricas que rodean al texto. En literatura, es la situación histórica, social y cultural en que se produce el texto literario.

Cosificación: figura a través de la cual se atribuyen características de cosa u objeto a un elemento que, naturalmente, debería ser animado.

Cotexto: conjunto de elementos lingüísticos que rodean a cada componente del mensaje y cuya función es sortear la ambigüedad. Por ejemplo, el homónimo "vela" solamente se define por el cotexto. Ejemplo: *Las **velas** desplegadas indicaban la partida. Encendieron las **velas** por el corte de luz.*

Crónica: forma del discurso periodístico que narra sucesos que se exponen detalladamente. Incluye frecuentemente declaraciones de los testigos y protagonistas de los hechos relatados.

Cuento: relato breve en el que se narra una historia de ficción (fantástica o verosímil), con un reducido número de personajes y una intriga poco desarrollada, que se encamina rápidamente hacia su clímax y desenlace final. Hay diferentes clases de cuentos: tradicionales, maravillosos, realistas, fantásticos, extraños, policiales, humorísticos, etc.

D

Denotación: capacidad del lenguaje de transmitir información sin agregarle ninguna otra sugerencia. Está ligada a la función referencial del lenguaje y a la objetividad del alocutor.

Desarrollo: elemento de la estructura narrativa que incluye el conflicto narrativo, el nudo o complicación.

Descripción: es una trama que busca dar características de algo o alguien incorporando recursos literarios y expresivos con una finalidad estética o artística. La **descripción literaria**, además de mostrar aquello que describe, intenta producir un trabajo estético con el lenguaje.

Desdoblamiento: procedimiento a través del cual el sujeto poético se divide en dos. Generalmente se da a través del uso de dos o más personas gramaticales para el mismo sujeto. Ejemplo: *"Hace años yo traté de librarme de él y pasé de las mitologías del arrabal a los juegos con el tiempo y con lo infinito, pero esos juegos son de Borges ahora y tendré que idear otras cosas."* Jorge Luis Borges.

Desenlace: situación final del relato.

Derivación: recurso fónico que consiste en el uso cercano de un mismo lexema y constituye también un efecto sonoro. Ejemplo: *"Esa **penita**, **pena**, / **pena** cuánta me da,"* Juan Melgar Horrillo.

Diéresis: disgregación del diptongo dentro de una palabra: *"privilegio tan süave"*, Calderón de la Barca. Generalmente aparece la marca (diéresis) que indica que las vocales deben pronunciarse separadas.

Dilogía: recurso fónico que consiste en la repetición de un mismo significante dos o más veces con distinto significado. Ejemplo: *"**Con dados** hacen **condados**"*, Luis de Góngora.

Discurso referido: inclusión de los diálogos en la narración. Es el fenómeno polifónico que permite la incorporación de un enunciado dentro de otro enunciado. Tradicionalmente, se reconocen tres modelos de inclusión de un discurso en otro: **directo**, **indirecto** e **indirecto libre**.

Discurso directo: la frontera entre el discurso citado y el citante es nítida; está marcada por los dos puntos, las comillas y/o los guiónes de diálogo. Por ejemplo: *"Debemos buscarle la utilidad —sugirió Clara."*

Discurso indirecto: el enunciado citado pierde autonomía, se subordina sintácticamente al citante y este borra las huellas de la enunciación original. Por ejemplo: *"El joven campesino me indicó que teníamos que continuar a caballo."* La voz del joven campesino aparece mediatizada por la voz del narrador en primera persona.

Discurso indirecto libre: la voz del personaje, su modo de hablar o de pensar, su estilo, irrumpe indirectamente en el discurso del narrador. No hay guiónes de diálogo ni el narrador introduce al personaje. Sin embargo, puede deducirse un cambio de voces. Por ejemplo: *"... cuando mamá se puso a hablar de ese pícaro de novio que se iba tan lejos y casi sin avisar. La juventud moderna era así, el mundo se había vuelto loco y todos andaban apurados y sin tiempo para nada."* En este caso el narrador de "La salud de los enfermos", de Julio Cortázar, utiliza el pensamiento y el vocabulario típico de una persona mayor como la madre; no se introduce el discurso de ese personaje, pero sin embargo, podemos reconocer otra voz diferente a la del narrador.

Dramático: género literario que se caracteriza por mostrar conflictos prescindiendo de un narrador que los comunique, de manera que el contenido del texto se transmite a través del diálogo y las acciones de los personajes. El texto teatral se complementa con su representación y con la interpretación que director y actores hacen de él. Se caracteriza por la presencia de acotaciones escénicas y escenográficas o didascalias, y la división en actos, cuadros y escenas.

E

Elegía: subgénero de la poesía que designa por lo general a todo poema que incluya un lamento. La actitud elegíaca consiste en lamentar cualquier cosa que se pierde: la ilusión, la vida, el tiempo, un ser querido, un sentimiento, una etapa de la vida.

Encabalgamiento: figura retórica que consiste en no terminar la idea de una frase al final del verso sino en el siguiente.

Elipsis: fenómeno de cohesión que consiste en suprimir alguna palabra de modo que la construcción sintáctica quede incompleta, pero el sentido se comprenda. Esa omisión produce economía textual, ya que no es necesario expresar lo que resulta sobreentendido.

Enumeración: consiste en nombrar, sucesivamente, objetos, cualidades o conceptos. Ejemplo: *"la soledad, la lluvia, los caminos..."* César Vallejo.

Epanadiplosis: recurso fónico que consiste en la repetición de una palabra al principio y al final del mismo verso. Ejemplo: *"**Zarza** es tu mano, **zarza**, / **ola** tu cuerpo si lo alcanzo, **ola** "*, Miguel Hernández.

Epífora: recurso fónico que consiste en la repetición al final del verso de una palabra o frase. Ejemplo: *"Al bautismo, **dineros**; / a la confirmación, **dineros**; / al matrimonio, **dineros**; "*, Alfonso de Valdés.

Epígrafe: cita o sentencia de otro autor que suele colocarse al comienzo de una obra literaria, o al comienzo de cada uno de los capítulos de una obra, porque el autor considera que existe una fuerte identidad o proximidad entre lo que dice el epígrafe y el texto que se desarrolla luego.

Epíteto: adjetivo que subraya la cualidad inherente al sustantivo. Ejemplo: *"¡Oh, más **dura** que mármol a mis quejas / y al **encendido** fuego en que me quemo, / más **helada** que nieve, Galatea!"* Garcilaso de la Vega.

Estrofa: agrupación de versos de igual medida, con una combinación regular o versos libres. Las estrofas se clasifican según su cantidad de versos: *pareado*: dos versos; *terceto*: tres versos; *cuarteto, cuarteta o redondilla*: cuatro versos; *quintilla*: cinco versos; *octava*: ocho versos; *décima*: diez versos.

Etopeya: descripción de los rasgos morales y psíquicos de una persona.

Eufemismo: consiste en la sustitución de una palabra o expresión que se considera hiriente, de mal gusto, peligrosa, inoportuna, por otra que atenúe el significado. Ejemplo: *"mujer de vida alegre"* es un eufemismo para evitar utilizar el vocablo "prostituta".

F

Fábula: relato breve que está protagonizado generalmente por animales a los que se dota de comportamientos humanos. Tiene un doble carácter: aleccionador y de entretenimiento. Culmina generalmente con una moraleja.

***Flash back*:** ruptura de la linealidad de la secuencia temporal y la superposición de pasado, presente y futuro. Técnica de narrar en retrospectiva acontecimientos vividos por un personaje en un período anterior al momento de la historia que se está relatando. Es un procedimiento muy utilizado en la novela contemporánea y habitual en la novela policial, que suele comenzar *in medias res* con el relato de un crimen o de un juicio, para investigar posteriormente los acontecimientos y circunstancias que precedieron a esa situación delictiva.

H

Hiato: licencia poética por la cual cuando en un verso debería producirse una sinalefa, el poeta decide, en cambio, separar en sílabas distintas, la vocal de una y la inicial de la siguiente. Se usa en raras ocasiones: *"¡cómo / es bella y hermosa!"*(8 sílabas).

Hipálage: figura que consiste en atribuir a un sustantivo una cualidad que corresponde lógicamente a otro nombre del enunciado; es decir, la hipálage, por naturaleza, parece un "error" en la construcción sintáctica y en el nivel lógico-semántico, por eso ayuda a crear la ambigüedad en el lenguaje. Este es un recurso muy utilizado por Jorge Luis Borges, por ejemplo, en el cuento "La muerte y la brújula": *"Lönrot oyó en su voz una fatigada victoria"*. Según la construcción lógica, lo fatigado no es la victoria, sino la voz de Scharlach, el enemigo de Lönrot.

Hipérbaton: altera el orden sintáctico convencional de la oración (plural: hipérbatos). Ejemplo: *"Del salón en el ángulo oscuro, / de su dueña tal vez olvidada, / silenciosa y cubierta de polvo, / veíase el arpa."* Gustavo Adolfo Bécquer. El orden sintáctico lógico sería: El arpa se veía silenciosa y cubierta de polvo, en el ángulo oscuro del salón, tal vez olvidada de su dueña.

Hipérbole: expresión exagerada, aumento cuantitativo de la propiedad de un objeto. Esta exageración puede usarse para ponderar o menoscabar el objeto en cuestión. Ejemplo: *"Con mi llorar las piedras enternecen"*, Garcilaso de la Vega.

I

Imágenes literarias: palabras o construcciones que provocan algún tipo de representación mental. Las imágenes pueden estar referidas a diferentes sensaciones, sentimientos o estados de ánimo. Las principales son:

- **Imágenes sensoriales**: originan sensaciones aprehensibles por los sentidos (vista, olfato, gusto, tacto, oído). Ejemplos *"Escarchada de azúcar"*, Miguel Hernández (gusto); *"Oh, piedra dura, miserable piedra"*, Alfonsina Storni (tacto).
- **Imágenes afectivas o anímicas**, también llamadas **cenestesias:** imágenes que impresionan los sentimientos del lector. Ejemplo: *"Su canción tiene el frío del último encuentro"***, Homero Manzi.**
- **Imágenes propioceptivas**: despiertan sensaciones orgánicas internas (hambre, sed, mareo, vértigo, etc.). Ejemplo: *"...con una pera apago toda mi sed bermeja..."* Luis Franco.
- **Sinestesia**: entrecruzamiento de sensaciones. Ejemplo: *"Es de oro el silencio. / La tarde es de cristales"*, Juan Ramón Jiménez.

Imprecación: figura con la que se manifiesta el deseo de que alguien reciba mal o daño. Ejemplo: *"Ojalá pase algo que te borre de pronto / una luz cegadora, un disparo de nieve"*, Silvio Rodríguez.

Intertextualidad: incorporación de otros textos (intertextos) en un texto como forma de homenaje, parodia, sátira o crítica. La intertextualidad puede ser más o menos explícita.

Ironía: figura retórica que consiste en decir lo contrario de lo que se quiere decir en realidad. El hablante que usa la ironía no miente, sino que hace dos afirmaciones a la vez: una, la que se lee o escucha, es literal; la otra, está sobreentendida. Es ese otro significado encubierto el que debe entenderse como válido, ya que es el que se corresponde con las intenciones comunicativas del hablante o narrador. La ironía exige al lector que perciba una incongruencia entre el enunciado y algo más que él sabe acerca del referente, del narrador y de los procedimientos lingüísticos como la entonación y los signos expresivos. Ejemplo: *"Comieron una comida eterna, sin principio ni fin..."* Francisco de Quevedo.

Juegos de palabras: expresiones que juegan con las similitudes fonéticas de las palabras y con los dobles sentidos. Entre ellos encontramos las **rimas internas** ("A lo hecho, pecho"); **anagramas** (se modifica el orden de los sonidos o de las letras: "Roma-amor); **calambur** (explota el doble sentido: para un significante se convocan varios significados: "Una noche en *vela*, con luz de *vela*, me des*vela*").

L

Leyendas: relatos anónimos que intentan dar una explicación al origen del mundo de los seres humanos, las causas de fenómenos naturales o costumbres; pueden basarse en hechos y personajes históricos o verídicos trascendentes para alguna comunidad o pueblo.

Lector modelo: es el que posee una enciclopedia y una gramática que le permite comprender el sentido de textos (Umberto Eco).

Lira: tipo de estrofa que combina versos endecasílabos con heptasílabos (el número de versos puede variar de cuatro a siete, pero el más común es de cinco). Ejemplo: *"Si de mi baja lira / tanto pudiese el son que en un momento / aplacase la ira / del animoso viento / y la furia del mar y el movimiento"*, Garcilaso de la Vega.

M

Medida de los versos: número de sílabas con que cuenta cada verso. Cada sílaba gramatical se cuenta como una *sílaba métrica* pero siguiendo ciertas pautas.

- Si la última palabra del verso es grave, no varía el número de sílabas.
- Si la última palabra del verso es aguda o monosilábica, se cuenta una sílaba más.
- Si la última palabra del verso es esdrújula, se cuenta una sílaba menos.

Memorias: relato autobiográfico escrito en retrospectiva en el que una persona real narra acontecimientos relevantes de su vida, enmarcados en el contexto de otros eventos de orden político, cultural, etc. en los que ha participado o de los que ha sido testigo. Abarca diversas modalidades: confesión, autorretrato, diario, autobiografía, cartas, etc. Este género, por incorporar personas y hechos reales, se encuentra en el límite entre la literatura y la realidad. Sin embargo, muchos de estos textos escritos por autores famosos han sido considerados literarios por los valores estéticos que aparecen en ellos. Son consideradas obras literarias en prosa, no pertenecientes al género de ficción. Ejemplos: *Carta al padre* de Kafka, *Confieso que he vivido* de Neruda o *Vivir para contarla* de García Márquez.

Metáfora: recurso semántico que establece una relación de identidad entre un elemento real (A) y un elemento evocado o imaginario (B), es decir, provoca un traslado de significados, una sustitución de un elemento por otro en la que A es B. Ejemplo: *"Enhiesto surtidor de sombra"* (elemento A omitido: ciprés), Gerardo Diego.

Hay dos tipos de metáforas:

- Metáfora impura o en presencia del elemento A: cuando los dos elementos están manifiestos en el texto. Ejemplo: *"La luna nueva es una vocecita desde el cielo"*, Jorge Luis Borges.
- Metáfora pura o en ausencia del elemento A: cuando se produce una íntima superposición entre ambos elementos. Ejemplo: *"Formidable bostezo de la Tierra"* (término real omitido: caverna), Luis de Góngora.

Metonimia: recurso semántico que establece la sustitución de un término real por uno figurado que mantiene con el primero una relación de contigüidad. Actúa como un mecanismo de elipsis, suprimiendo cierta parte de los enunciados. En la metonimia pueden reponerse los enunciados elididos. Por ejemplo: *"Madre, yo al **oro** me humillo"*, Francisco de Quevedo. El sentido de la metonimia ***oro*** sería "me humillo al poder que tiene el oro".

Mitos: relatos anónimos que intentan dar una explicación al origen del mundo de los seres humanos, las causas de fenómenos naturales y costumbres. Están relacionados con las fuerzas superiores de los dioses.

Modalización: actitud del narrador en la narración con respecto a su enunciado cuyo contenido puede ser valorado subjetivamente o presentado según un mayor o menor grado de certeza.

a) **Modalizaciones valorativas:** el narrador expresa valoraciones afectivas o apreciativas como felicidad, tristeza o rechazo con respecto a lo que cuenta. Es decir, tiñe de subjetividad el relato. Por ejemplo: *"**Afortunadamente**, Cristina llegó temprano a la cita."* (el narrador valora positivamente el hecho) o *"**Desgraciadamente**, el emisario no llegó a tiempo para que Romeo se enterara de que Julieta no estaba muerta."* (el narrador valora negativamente el hecho)

b) **Modalizaciones de grados de certeza:** el narrador se posiciona de diferentes maneras en cuanto a la verdad, probabilidad o certidumbre de lo que enuncia. Esta modalidad puede ser expresada a través de:

   - *Adverbios o expresiones equivalentes*: posiblemente, quizás, es probable que, tal vez, etc. (bajo grado de certeza); evidentemente, sin duda, obviamente, por cierto, indudablemente, etc. (alto grado de certeza).

- *Uso de los tiempos verbales*: si el narrador utiliza el modo indicativo, el grado de certeza será mayor pues utiliza una modalidad asertiva. Si, en cambio, utiliza el tiempo condicional, el futuro del modo indicativo con valor de probabilidad o el pluscuamperfecto del modo subjuntivo, el grado de certeza será menor. Un claro ejemplo de la importancia de los tiempos verbales como modalizadores aparece al final del cuento "El Sur" de Jorge Luis Borges: "*Sintió que si él, entonces, hubiera podido elegir o soñar su muerte, ésta es la muerte que hubiera elegido o soñado. / Dahlmann empuña con firmeza el cuchillo, que acaso no sabrá manejar, y sale a la llanura.*"
- *Verbos modales*: creer, suponer, poder + subjuntivo (bajo grado de certeza); saber, comprobar, observar (alto grado de certeza).

Monólogo interior o fluir de la conciencia: evoca el flujo ininterrumpido de pensamientos que atraviesan el espíritu del personaje a medida que surgen y en el orden que surgen, sin explicar el encadenamiento lógico, por medio de frases reducidas al mínimo de relaciones sintácticas, de forma que da la impresión de reproducir los pensamientos tal como llegan a la mente. Esta falta de lógica o coherencia constituye la diferencia esencial con el soliloquio o monólogo común. Otro rasgo característico de esta estrategia es la no interferencia del narrador, la afluencia incontrolada del inconsciente y de sus formas de manifestación en el campo de la conciencia, la emergencia desorganizada y confusa de imágenes, sensaciones, sentimientos e ideas expuestas sin ilación lógica y con distorsiones sintácticas, por medio de libres asociaciones, con la consiguiente alteración o disolución del tiempo y del espacio. Algunos teóricos diferencian el monólogo interior del fluir de conciencia. Utilizan la primera para aludir a las técnicas que la novela ha utilizado para dar forma literaria al discurso interior de un personaje. En este último sentido, podemos hablar de monólogo interior en las interpolaciones de *Pedro Páramo*.

Montaje, técnica de: técnica derivada del cine mediante la cual los acontecimientos aparecen en escenas discontinuas, organizadas de acuerdo con una dirección u objetivo determinados. Así, el discurso relata una historia fragmentaria que debe ser reordenada cronológicamente por el lector. Por ejemplo, el mecanismo puede estar representado en una memoria caprichosa que recuerda hechos anteriores sin intervención de la razón, o el objetivo puede ser la representación a través del discurso de una realidad fragmentada como en *Pedro Páramo*.

N

Narrador: ver **voz narrativa o persona que narra** y **punto de vista narrativo.**

Narratario: destinatario potencial o ficticio de la narración que es tan importante como el narrador o emisor en la situación comunicativa. El nivel que ocupa dentro del relato depende del estrato que ocupe el narrador. Podemos determinar la existencia de dos categorías:

- Narratario dentro de la historia o narratario ficticio, por ejemplo, Borges en "La forma de la espada", a quien el protagonista John Vincent Moon le confía la historia de su cicatriz.
- Narratario fuera de la historia o **lector virtual**, con el que puede identificarse el lector real cuando el narrador en tercera persona lo incluye en un "nosotros".

Novela: narración en prosa, generalmente extensa, que cuenta una historia de ficción. Según su temática y convenciones específicas se clasifica en: realista, de realismo mágico, de ciencia ficción, fantástica, policial, psicológica, costumbrista, etc.

O

Oda: composición lírica libre, generalmente dividida en estrofas, cuyo tema general es la alabanza a alguien o algo.

Onomatopeya: recurso fónico que consiste en imitar sonidos o voces de la naturaleza por medio de palabras sin sentido. Los componentes fónicos de una palabra imitan, sugieren o reproducen acústicamente la realidad representada por ella. Ejemplo: *"talán, talán"* imita el sonido del badajo de una campana.

Orden cronológico: la narración avanza de manera lineal, por lo tanto, el tiempo del enunciado y el de la enunciación coinciden. (Ver **tiempo narrativo**)

Oxímoron: (etimológicamente: locura extrema o aguda) unión de dos términos cuyos significados son opuestos, que constituyen una paradoja, ya que es una antítesis llevada a su máximo extremo. Sin embargo, estos términos contrapuestos, lejos de excluirse, se complementan. Ejemplo: *"Placeres espantosos y dulzuras horrendas"*, Charles de Baudelaire.

P

Pausa final o métrica: levísima detención que se hace al final de cada verso; rechaza la sinalefa.

Paradoja: enunciación de una idea donde aparentemente se encierra una contradicción. Ejemplo: *"Este vivir que es el vivir desnudo. / ¿No es acaso la vida de la muerte?"*, Miguel de Unamuno.

Paralelismo: procedimiento caracterizado por la repetición de estructuras sintácticas y rítmicas o contenidos conceptuales a lo largo de un texto. *"Como arena, el silencio sepultará las casas. Como arena, las casas se desmoronarán"*, Julio Llamazares. Cuando se combina con la anáfora, podemos hablar de **paralelismo anafórico** (como en el ejemplo).

Parodia: burla que se extiende a toda una obra. En ella se realiza una imitación humorística del contenido, pero también del estilo de algún intertexto; también constituye una crítica. Los procedimientos más importantes de la parodia son: la hipérbole, la inversión, los anacronismos y la ironía. Por ejemplo, el *Quijote* es una parodia de las novelas de caballería.

Paronomasia: recurso fónico que consiste en la semejanza entre dos palabras que se oponen solamente en un fonema. Va acompañado de la rima que reitera sonidos semejantes; se presta a juegos de palabras. Ejemplo: *"El **erizo** se **eriza**, se **riza** de **risa**"*, Octavio Paz.

Perífrasis: sustitución de un término por un conjunto de datos característicos que, de alguna manera, lo describen y permiten reconocerlo. Es un circunloquio que evita nombrar directamente el término en cuestión y elige parafrasearlo, un rodeo de palabras muchas veces ligado al decoro y cercano a los eufemismos.

Personificación: consiste en atribuir características humanas a un objeto. Ejemplo: *"Y se quitó la túnica, / y apareció desnuda toda… / ¡Oh pasión de mi vida, poesía / desnuda, mía para siempre!"*, Juan Ramón Jiménez.

Polifonía: se llama así a la presencia de varias voces en un mismo enunciado. El sujeto de la enunciación no solo produce su propio discurso sino que, además, incorpora las voces de otros enunciadores.

Polisíndeton: repetición de los nexos copulativos que coordinan una serie de elementos. Ejemplo: *"Y hiende y late en las aguas vivas, y canta y es joven"*,Vicente Aleixandre.

Prospección o prolepsis: se adelanta un acontecimiento que, siguiendo un orden cronológico, debería relatarse después. (Ver **tiempo narrativo**)

Punto de vista narrativo: ángulo o perspectiva en el que se sitúa el narrador para contar la historia. El autor deberá elegir en qué persona gramatical relatará los hechos, qué es lo que el narrador sabe acerca de la historia, desde qué posición la narrará y a qué distancia queda el lector respecto de la historia narrada. En este sentido, podemos clasificar el punto de vista narrativo de la siguiente manera:

a) **Focalización cero o visión "por detrás" o narrador omnisciente:** el narrador sabe más que los personajes. No toma el punto de vista de los personajes, posee más información que todos ellos y conoce hasta sus más íntimos pensamientos. Es lo que se ha dado en llamar un narrador omnisciente, en tercera persona gramatical, que se posiciona como un "dios" con respecto a su enunciado.

b) **Focalización interna o visión "con" o narrador equisciente:** el narrador sabe lo mismo que los personajes. Tiene el mismo grado de conocimiento que el personaje. Asume el punto de vista de uno de ellos. Puede ser un punto de vista fijo (narrador protagonista, o de un mismo personaje a lo largo de toda la obra) o variable (punto de vista de varios personajes que dan su propia perspectiva de los acontecimientos). Si un mismo acontecimiento se relata desde el punto de vista de varios personajes, hablamos de focalización múltiple.

c) **Focalización externa o visión desde fuera o narrador deficiente:** el narrador sabe menos que el personaje. Solo se limita a relatar lo que ve o escucha de los personajes. Es el típico narrador testigo que es también personaje de la narración.

Q

Quiasmo: (etimológicamente: disponer en forma de X) figura de construcción que consiste en ordenar de forma cruzada los elementos que componen dos grupos de palabras que, en sentido estricto, deberían formar una antítesis. Está formada por dos miembros cuyos elementos se colocan de manera especular. La inversión en el orden de aparición de cada miembro produce un entrecruzamiento. Ejemplo: *"Al que ingrato me deja, busco amante, / al que amante me sigue, dejo ingrata"*, Sor Juana Inés de la Cruz.

R

Retrospección o analepsis: se introduce un acontecimiento anterior al tiempo de la narración. (Ver **tiempo narrativo**)

Rima: identidad de sonidos a partir de la vocal acentuada de la última palabra del verso. Puede ser **asonante**, cuando coinciden solamente las vocales, o **consonante**, cuando coinciden vocales y consonantes. Las rimas se representan con letras que siguen el orden alfabético según su aparición en el poema, con minúsculas para los versos de arte menor (hasta ocho sílabas) y con mayúsculas para los versos de arte mayor (más de ocho sílabas).

Ritmo: permite diferenciar la poesía de la prosa. El poema es una unidad basada en el ritmo porque apunta a la sonoridad. El ritmo no es resultado de un azar, sino que los versos se repiten con cierta regularidad a lo largo del poema y las medidas y las reglas que siguen los versos son responsables del ritmo creado. La rima es otro factor importante que determina el ritmo de un poema. También los acentos y los silencios contribuyen a su sonoridad.

Romance: forma poética popular de las más antiguas de la lengua castellana, empleada desde la Edad Media. Relata una historia en versos octosilábicos, generalmente con rima asonante en los versos pares. Ejemplo: *"La luna vino a la fragua / con su polisón de nardos. / El niño la mira mira. / El niño la está mirando. / En el aire conmovido / mueve la luna sus brazos / y enseña, lúbrica y pura, / sus senos de duro estaño. (…)"*, Federico García Lorca.

S

Símil: ver **comparación**.

Silva: combinación de versos de siete y once sílabas, en serie indefinida, con rima consonante y, en ocasiones, con versos sueltos. Ejemplo: *"Pura, encendida rosa, / émula de la llama / que sale con el día, / ¿cómo naces tan llena de alegría, / si sabes que la edad que te da el cielo / es apenas un breve y veloz vuelo?"* Francisco de Rioja.

Sinécdoque: recurso semántico que consiste en la sustitución de un término real por uno figurado que mantiene con el primero una relación de comprensión, es decir, uno de los términos está incluido dentro del otro. En la sinécdoque, ambos términos forman parte de un mismo objeto, forman parte de un conjunto, encontrándose la existencia o la idea de uno comprendida en la existencia o en la idea del otro. Los hiperónimos e hipónimos son sinécdoques. Ejemplos de sinécdoques:

- Lo reducido por lo amplio: *"**Voces** de muerte sonaron / cerca del Guadalquivir"*, Federico García Lorca. En este caso, las voces pertenecen a los hombres.
- Lo amplio por lo reducido: *"El **animal** dio coces en el corral"*. En este caso se alude al hiperónimo para referirse al caballo.

Soneto: composición de versos endecasílabos, distribuidos en dos cuartetos y dos tercetos de versos endecasílabos. Los cuartetos pueden tener los siguientes esquemas de rima: ABBA o ABAB; los tercetos riman libremente. Generalmente, en el nivel del significado, los cuartetos exponen el problema y los tercetos lo resuelven.

Sinalefa: fusión de la vocal final de una palabra en el verso con la vocal inicial de la palabra siguiente. Ejemplo: *"S**e e**ntró la tard**e e**n el río"* (8 sílabas), José Martí.

Sinéresis: es la fusión de dos vocales que gramaticalmente irían separadas dentro de una misma palabra: *"una alm**oha**dilla de olor"* (7 + 1 = 8), José Martí.

T

Tiempo narrativo: por ser un tiempo ficcional, el autor de un relato puede manipularlo a su arbitrio. Una misma historia puede ser contada en presente, pasado, adelantando acontecimientos, volviendo en *flash back* sobre experiencias remotas, etc. Existe, por lo tanto, un **tiempo del relato** o del enunciado (el orden cronológico en que sucedieron los acontecimientos) y un **tiempo del discurso** o de la enunciación (el orden en que el narrador los presenta al relatar su historia).

Tópicos latinos: temas ya prefijados, cuyos orígenes e influencias pueden ser rastreados en la literatura clásica grecolatina. Los más importantes son: ***locus amoenus*** (lugar agradable); ***beatus ille*** ("dichoso aquel"); ***carpe diem*** ("aprovecha el día"), ***collige, virgo, rosas*** ("coge, doncella, las rosas"); ***ubi sunt?*** (¿dónde están?); ***descriptio puellae*** (descripción de la mujer joven); ***vita flumen*** (la vida como río); ***tempus irreparabile fugit*** (el tiempo pasa irremediablemente); ***fortuna mutabile*** (la fortuna cambiante).

Tono: se relaciona con la actitud del narrador dentro de la obra. Puede ser formal, informal, íntimo, solemne, sombrío, irónico, condescendiente, popular, amoroso, nostálgico, lúgubre, alegre, etc.

V

Verso: unidad rítmica que se repite a lo largo de un poema y que está representada por cada línea de este. Esta unidad rítmica está constituida por una serie métrica de sílabas, delimitada por una pausa métrica o final. Según el número de sílabas que contienen, los versos pueden ser: bisílabos, trisílabos, tetrasílabos, pentasílabos, hexasílabos, heptasílabos, octosílabos, eneasílabos, decasílabos, endecasílabos, dodecasílabos, tridecasílabos, alejandrinos (catorce sílabas), de quince sílabas, etc.

Voz narrativa o persona que narra:

a) **1.ª persona:** narrador presente como personaje en la acción. Fuerte impacto subjetivo en la historia y, por lo tanto, bajo grado de certeza para el lector. Puede ser el protagonista o un testigo de la historia.

b) **3.ª persona:** es un narrador ausente como personaje en la acción. Es la voz que elige el autor para contar la historia. Según la focalización o punto de vista narrativo, el uso de la 3.ª persona puede volverse más o menos objetivo.

c) **2.ª persona:** de uso infrecuente, marca una tensión entre la voz que narra y ese interlocutor imaginario a quien va dirigido el discurso. Esa segunda persona puede ser un personaje de la obra, pero muchas veces representa un desdoblamiento del narrador protagonista que se habla a sí mismo. De esta manera se logra un efecto de gran empatía con el lector. Ejemplo: *"Lees y relees el aviso. Parece dirigido a ti, a nadie más. Distraído, dejas que la ceniza del cigarro caiga dentro de la taza de té que has estado bebiendo en este cafetín sucio y barato." Aura*, Carlos Fuentes.

ÍNDICE ALFABÉTICO

A sangre fría (Capote), 48
Aldecoa, Josefina R., 152
Amor constante más allá de la muerte (Quevedo), 105–9
análisis literario. *Ver* prueba 1 (análisis literario)
análisis literario guiado
  criterios de evaluación, 82, 120–2
  texto lírico, 133–7, 140–3
  textos "híbridos", 146, 147
Antes que sea tarde (Parga), 150
argumento razonado, monografía, 207
La ascensión del Gran Mal (Beauchard), 55
Auster, Paul, 57
autobiografía, 155

El baldío (Roa Bastos), 137–8
Barberis, Pierre, 26
Batman: The Dark Knight Returns (Miller), 55
Beauchard, David, 55
El beso (Klimt), 106
bibliografía, 9–10, 12–13
bibliografía crítica, 163
blogs, referencias bibliográficas a, 12–13
Borges, Jorge Luis, 2, 105, 109–12
Botticelli, Sandro, 87
Bradbury, Ray, 60
Bryce Echenique, A., 44

Camus, Albert, 17, 19, 20–1, 22, 28–31
Cantos íberos (Celaya), 134
El capitán Alatriste (Pérez-Reverte), 62–3
Capote, Truman, 48
Celaya, Gabriel, 134
Cervantes Saavedra, Miguel de, 1
Cien años de soledad (García Márquez), 138–40
cita de autoridad, 25
Ciudad de cristal (Auster), 57
Clowes, Daniel, 55
Colofón de luz (Parés), 153
La comedia ilumina a Florencia (Michelino), 198
comentario literario, 82
  criterios de evaluación, 122–4
comentario oral individual, 82–3
  criterios de evaluación, 98–116
  de texto narrativo, 93–7
  de un poema, 86–92
  estructura de, 85, 105
  lenguaje, 99, 116
  Nivel Medio, 83–104
  Nivel Superior, 104–16
  obra teatral, 101–3
  preparación para, 85, 105
comenzar a escribir, 7
Cometas en el cielo (Hosseini), 58–60
"comprender" un texto, 3–4
concesión, 25
conclusión
  del comentario oral individual, 85
  del ensayo, 27
Confieso que he vivido (Neruda), 148
conocimiento y comprensión
  análisis literario guiado, 120–1
  comentario literario, 123
  comentario oral individual, 98, 113, 115
  ensayo, 167, 182–3
  monografía, 206–7
  presentación oral individual, 78–9, 80
  prueba 2, 167
contexto académico, 206
convenciones literarias, 5
  ensayo, 169, 180–1, 183
  poema, 86
  texto narrativo, 93
Cortázar, Julio, 1, 11–12, 196
Las cosas que llevaban los hombres que lucharon (O'Brien), 129
"Credo" (Parés), 153
Criaturas del aire (Savater), 147
criterios de evaluación
  comentario literario, 122–4
  comentario oral individual, 98–116
  ensayo, 34–9, 166–71
  monografía, 205–10
  presentación oral individual, 78–81
  prueba 1, 120–4
  prueba 2, 166–71, 179–84
"Cuentos completos I" (Cortázar), 11–12
curso de **Español A: Literatura**, 4–6

Dante, 196
de la Vega, Garcilaso, 87, 89–92
decisiones del escritor, criterio de evaluación, 36, 98, 113, 121, 123, 159–61
desarrollo del tema, 21–2
  criterio de evaluación, 36–7
"La dicotomía entre el ser y el deber ser en *San Manuel Bueno, mártir* (Miguel de Unamuno)", 191–6
La divina comedia (Dante), 196

Dragún, Osvaldo, 165
"Dramaturgia y sociedad en Teatro Abierto 1981" (Giella), 165–6
Duby, Georges, 26

Eco, Umberto, 6, 18
edición, 38
ejemplificación, 25
enfoque crítico, 5
ensayo, 16, 23, 24–44
  argumentación, 24–6
  características, 27
  criterios de evaluación, 34–9
  edición, 38
  estructura de, 27
  género literario, 43
  obra poética, 154
  prueba 2, 154–86
  selección del tema, 28
Escribir..., ¿por qué?, ¿para quién? (Barberis), 26
escritura académica, 6–8
  comenzar a escribir, 7
  exigencias gráficas y de diseño, 7
  guía de estilo, 10
  pasos para la redacción, 8
  referencias bibliográficas, 9–10, 12–13
El estanque de los nenúfares (Monet), 53
estrofas, 86
evaluación, criterios de. *Ver* criterios de evaluación
evaluación externa, 5, 117–86
  prueba 1, 117–53
  prueba 2, 154–86
evaluación interna
  comentario oral individual, 82–116
  presentación oral individual, 5, 45–81
exigencias gráficas y de diseño, 7
extractos de una revista, referencias bibliográficas a, 9, 12–13
El extranjero (Camus), 19, 20–1, 22, 28–31

Fahrenheit 451 (Bradbury), 60
Fahrenheit 451 (Hamilton), 60–1
Fernández Moreno, Baldomero, 143

García Lorca, Federico, 1, 102–3
García Márquez, Gabriel, 1, 48, 49, 50–1, 138–40
Gelman, J., 211
"El género más misterioso del mundo" (Bryce Echenique), 44
género mixto de visual y verbal, 57
Gibbons, Dave, 55
Giella, Miguel Ángel, 165–6
gráficos. *Ver* imágenes/gráficos
guía de estilo, 10

Habibi (Thompson), 55
habilidades lingüísticas, 5
habilidades visuales, 5
"Habla Tarzán" (Savater), 146–7
Hamilton, Tim, 60–1
El hijo (Fernández Moreno), 143
Hosseini, Khaled, 58–60

imágenes/gráficos
  género mixto visual y verbal, 57
  presentación oral individual, 78
  referencias bibliográficas a, 12–13
"La intertextualidad entre "Las puertas del cielo" (Julio Cortázar) y *La divina comedia* (Dante Alighieri)", 196–203
introducción
  del comentario oral individual, 85
  del ensayo, 27
"La intrusa" (Orgambide), 14

Jiménez de Báez, Yvette, 156
Jimmy Corrigan, el chico más listo del mundo (Ware), 55
Juan Rulfo: del páramo a la esperanza (Jiménez de Báez), 156
Juan Rulfo (Vital), 156

Karasik, P., 58
Klimt, Gustave, 106

El laberinto de la soledad (Paz), 100–1
"Laberinto de sombras, París" (Anzola), 125–8
"Lágrima" (Gutiérrez), 151
Lavado, Joaquín Salvador (Quino), 24
lenguaje, 37–8
  ambigüedad, 83
  análisis literario guiado, 122
  comentario literario, 124
  comentario oral individual, 99, 116
  ensayo, 170–1
  monografía, 208
  presentación oral individual, 78, 79–80, 81
  prueba 1, 119, 122
  prueba 2, 170–1, 181–2, 184
El libro de las lágrimas (Gutiérrez), 151
libros, referencias bibliográficas a, 9, 12–13
literatura, definición de, 187
La loca de la casa (Montero), 48–50
López-Varela Azcárate, Asunción, 58

Machado, A., 140–3
Mafalda (tira cómica), 24
Maus (Spiegelman), 55
Mazzucchelli, D., 58
medidas (poema), 86
Michelino, Domenico de, 198
Miller, Frank, 55
Mistral, Gabriela, 1
Monet, Claude, 53–5
monografía, 197–212
  categoría 1, 188, 191–6, 204
  categoría 2, 188, 196–203, 204
  categoría 3, 188, 204
  criterios de evaluación, 205–10
  ejemplo 1: categoría 1, 191–6
  ejemplo 2: categoría 2, 196–203
  escribir, 189–90
  integración final, 204–5
  lenguaje, 208
  preparación para, 189–90
  revisión, 190
Montaigne, Michel de, 43–4
Montero, Rosa, 48–50
Moore, Alan, 55
morfología, 119
motivos literarios, criterio de evaluación, 161–2

El nacimiento de Venus (Botticelli), 87
narrador, 93, 119
narratario, 93, 119
narrativa, 83
  comentario oral individual, 93–7, 98–102
  convenciones literarias, 93
  narrativa breve, 155
  prueba 1, 118–19
narrativa breve, 155, 168
Neruda, Pablo, 148
La noche de Tlatelolco (Poniatowska), 48
Noticia de un secuestro (García Márquez), 48
La novela gráfica "Ciudad de cristal" de P. Auster (Karasik y Mazzucchelli), 58
novelas, 155
novelas de no ficción, 48
novelas gráficas, 55–63
"Nubes" (Fernández Moreno), 143
"Nuevos rumbos en el teatro latinoamericano" (Dragún), 165

obra teatral
  comentario oral individual, 101–3
  prueba 2 (ensayo), 154–5
obras de prosa, para presentación oral individual, 47–55
obras traducidas. *Ver* traducción, literatura en
O'Brien, Tim, 129
La oclusión de la palabra en Griselda Gambaro (Trastoy), 163–4
Operación Masacre (Walsh), 48
Orgambide, Pedro, 14
organización, criterio de evaluación, 36–7, 99, 113, 121–2, 123–4, 169–70, 181, 183–4

páginas web/Internet, referencias bibliográficas a, 12–13
"La palabra" (Neruda), 148
"La palabra poética" (Rosenblat), 211
Parés, Nuria, 153
Parga, Carmen, 149–50
Paz, Octavio, 100–1
Pedro Páramo (Rulfo), 156–63
Peeters, Frederik, 55–6
Pérez-Reverte, Arturo, 62–3, 130
periódicos, referencias bibliográficas a, 9
Persépolis (Satrapi), 55, 56
Píldoras azules (Peeters), 55–6
Pobre mundo (Vilariño), 145
poesía, 83
  análisis literario guiado, 133–7, 140–3
  comentario oral individual, 86–92
  convenciones literarias del género lírico, 86
  prueba 1 (análisis literario), 119
  prueba 2 (ensayo), 154
  recursos fónicos, 86, 119
  sintaxis, 119
  versos y estrofas, 86
"La poesía es un arma cargada de futuro" (Celaya), 133–7
polifonía, 93
Poniatowska, Elena, 48
Porque éramos jóvenes (Aldecoa), 152
preguntas retóricas, 25
presentación oral individual, 5, 45–81
  conocimiento y comprensión, 78–9, 80
  criterios de evaluación, 78–81
  estrategias para el suceso, 77–8
  formato, 78
  imágenes, 78
  lenguaje, 78, 79–80, 81
  opción 1: obra de prosa, 47–55
  opción 2: nuevos géneros, 55–63
  opción 3: literatura y cine, 64–77
  preparación para, 45–6, 67–77
  selección del tema, 45
  tipografía, 78
programa de estudios de **Español A: Literatura**, 4–6
prueba 1 (análisis literario), 117–53

análisis guiado, 120–2, 140–3
criterios de evaluación, 120–4
escribir el análisis, 144–7
naturaleza del examen, 117–18
obra poética, 119
preparación para, 118–20
redacción del comentario, 119–20
textos "híbridos", 146, 147
prueba 2 (ensayo), 154–86
autobiografía, 155
criterios de evaluación, 166–71, 179–84
el día del examen, 171–4
ejemplo de ensayo del Nivel Medio, 177–9
ejemplo de ensayo del Nivel Superior, 174–7
lenguaje, 170–1, 181–2, 184
narrativa breve, 155
naturaleza del examen, 154–6
novela, 155
obra teatral, 154–5
poesía, 154
preparación para, 156–63
redacción del ensayo, 173–4
teatro, 154–5
publicaciones electrónicas, referencias bibliográficas a, 12–13
"El puente de Bijelo Polje" (Pérez-Reverte), 129–32
A puerta cerrada (Sartre), 19, 20, 22, 31–4
"Las puertas del cielo" (Cortázar), 196
puntuación, 28

Quevedo, Francisco de, 1, 105–9
Quino (Joaquín Salvador Lavado), 24

Recogiendo flores por el camino (Waterhouse), 89
recursos fónicos, poema, 86, 119
referencias bibliográficas, 9–10, 12–13
reflexión, 16, 19, 35
reglas (poema), 86
Relato de un náufrago (García Márquez), 48
relatos testimoniales, 48
revistas, referencias bibliográficas a, 9, 12–13
ritmo (poema), 86
Roa Bastos, Augusto, 137–8
Rosenblat, Á., 211
Rulfo, Juan, 156–63

San Manuel Bueno, mártir (Miguel de Unamuno), 191–6
Saramago, José, 52–3
Sartre, Jean-Paul, 18, 19, 20, 22, 31–4
Satrapi, Marjane, 55, 56
Savater, Fernando, 146–7
"Scherezade, un símbolo universal del arte de narrar" (Gelman), 211
La semana de la ira (Triviño Anzola), 125–8
La señorita Julia (Strindberg), 39–42
Seth, 55
"Sexa" (Veríssimo), 2–3
sintaxis, 119
síntesis, 36
sitios web, referencias bibliográficas a, 9
Soneto XXIII (de la Vega), 87, 89–92
sonoridad, de un poema, 86
Spiegelman, Art, 55
Strindberg, August, 39–42
"El Sur" (Borges), 105, 109–12

teatro. *Ver* obra teatral
temas, criterio de evaluación, 161–2
Teoría del Conocimiento, 10, 15, 26, 43, 62, 148, 185, 210
Territorio Comanche (Pérez-Reverte), 130
texto cerrado, 6
texto lírico. *Ver* poesía
texto literario, 83
texto narrativo. *Ver* narrativa
texto poético. *Ver* poesía
texto teatral. *Ver* obra teatral
textos académicos. *Ver* escritura académica
textos "híbridos", análisis literario guiado, 146, 147
Thompson, Craig, 55
tiempo narrativo, 93
tipografía, 57
presentación oral individual, 78
trabajo escrito, 16
actividad oral interactiva, 17
consideraciones contextuales, 19
consideraciones culturales, 19
criterios de evaluación, 34–9
desarrollo del tema, 21–2
ensayo, 16, 23, 24–44
reflexión, 16, 19
Ver también escritura académica
traducción, literatura en, 16–44
Trastoy, Beatriz, 163–4
Triviño Anzola, Consuelo, 125–8

Unamuno, Miguel de, 191

Vargas Llosa, Mario, 185–6, 210
La verdad de las mentiras (Vargas Llosa), 210
Veríssimo, Luís Fernando, 2–3
versos, 86
"Viaje a Giverny: Los jardines eternos de Monet", 53–5
Viaje a Portugal (Saramago), 52–3
La vida es buena si no te rindes (Seth), 55

videos, referencias bibliográficas a, 12–13
Vilariño, Idea, 145
Vital, Alberto, 156
Vivir para contarla (García Márquez), 49, 50–1
voz narrativa, 93
Walsh, Rodolfo, 48
Ware, Chris, 55
Watchmen (Moore y Gibbons), 55
Waterhouse, John William, 89
Wilson (Clowes), 55
Wolfe, Tom, 48
Yerma (García Lorca), 102–3
"Yo voy soñando caminos" (Machado), 141–3



ESPAÑOL A: LITERATURA

Escrito por un equipo de profesoras y responsables de taller con mucha experiencia y desarrollado directamente con el IB, este libro es el material de apoyo más exhaustivo para Español A: Literatura. Abarca las cuatro partes del programa de estudios de 2011 y fortalece el conocimiento y las habilidades que los alumnos necesitan para alcanzar el éxito en el curso y en los exámenes. Las pautas sobre la redacción de ensayos ayudan a los alumnos a articular ideas complejas mediante una estructura clara y enfocada, y las actividades promueven el pensamiento crítico.

Los libros del alumno de Oxford son los únicos recursos del Programa del Diploma desarrollados con el IB. Esto significa que:

- Son los **más completos** y **acertados** con respecto a las especificaciones del IB
- Están escritos por profesores y responsables de taller con mucha experiencia y conocimiento del IB
- Brindan un apoyo preciso para la **evaluación, directamente del IB**
- Se corresponden verdaderamente con la filosofía del IB, desafiando a los alumnos con **material novedoso y actual de Teoría del Conocimiento**

Autoras

Miriam Bertone

Andrea García

Liliana Schwab

PARA PRIMERA EVALUACIÓN EN 2013

Imagen de la cubierta
Rótulo de Xul Solar

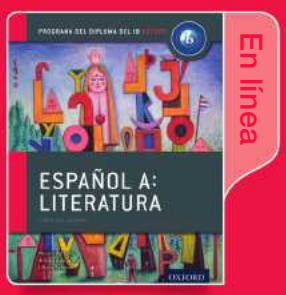
Una extensa gama de fragmentos literarios amplía la perspectiva de los alumnos y provee una base sólida para la práctica

Preguntas para reflexión que estimulan el pensamiento independiente y creativo





Recursos de apoyo:
Libro del alumno digital en línea
978 0 19 835914 2



Conjunto del libro del alumno impreso y digital en línea
978 0 19 835915 9



OXFORD UNIVERSITY PRESS

Cómo ponerse en contacto:
Internet: www.oxfordsecondary.co.uk/ib
Correo electrónico: schools.enquiries.uk@oup.com
Teléfono: +44 (0)1536 452620
Fax: +44 (0)1865 313472

ISBN 978-0-19-835912-8