

LENGUA Y LITERATURA

MÓDULO 2

LENGUA Y LITERATURA

MÓDULO 2

Estudiante:



Lengua y Literatura 2

Ministerio de Educación de la Nación

1° edición, febrero 2015

Autoría

Leandro Vecino Dri y Guillermo Vitali

Equipo de producción editorial

Supervisión pedagógica: Paula Grad

Edición y corrección de estilo: Vilma Paura

Diseño y diagramación: María Denisse Balduzzi

Fotografía: Cristian Delicia y Mauricio Sebastián Monti

Ilustración: Claudio Andaur

Producción de archivos históricos: Belén Noceti

AGRADECIMIENTOS

Archivo General de la Nación

Coordinación de Materiales Educativos de la Dirección Nacional de Gestión Educativa

Departamento de Áreas Curriculares de la Dirección Nacional de Gestión Educativa

Hemeroteca de la Biblioteca Nacional Mariano Moreno

Télam

Argentina. Ministerio de Educación de la Nación

Lengua y literatura 2. 1a ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Ministerio de Educación de la Nación, 2015.

152 p. : il. ; 29x21 cm.

ISBN 9789500010771

1. Lengua. 2. Educación Primaria. 3. Educación Secundaria. I. Título

CDD 372.5

Fecha de catalogación: 21/01/2015

ÍNDICE

> *pág 07*

Introducción

> *pág 09 / Unidad I*

Los géneros discursivos

¿Qué es un género discursivo?
Características de los géneros discursivos.
Géneros literarios y no literarios.
Los grandes géneros literarios: Narrativo, Lírico y Dramático.
Actividad integradora.

> *pág 22 / Unidad II*

Los medios de comunicación modernos

¿Medios masivos o comunicación masiva?
Capital simbólico y capital cultural.
La industria cultural.
La comunicación de los medios masivos.
Actividad integradora.

> *pág 39 / Unidad III*

El discurso periodístico

¿Qué es el periodismo?
El texto informativo.
Los paratextos.
Marcas tipográficas.
Actividad integradora.

> *pág 57 / Unidad IV*

Las argumentaciones

Los argumentos.
La argumentación.
Actividad integradora.

> *pág 68 / Unidad V*

El discurso publicitario

¿Qué es una publicidad?
La publicidad y el lenguaje.
La retórica y la ética.
Actividad integradora.

> *pág 80 / Unidad VI*

La ficción fantástica

La fantasía.
Una definición de la literatura fantástica.
Actividad integradora.

> *pág 95 / Unidad VII*

La ciencia-ficción

¿La ciencia al servicio de la literatura, o la literatura al servicio de la ciencia?
Ficciones distópicas.
Actividad integradora.

> *pág 113 / Unidad VIII*

El género lírico

El nombre.
La definición.
Verso y estrofa.
Algunas formas poéticas.
Los recursos poéticos.
Actividad integradora.

> *pág 127 / Unidad IX*

El género dramático

¿Qué es el género dramático?
En un texto, dos textos.
Las didascalias.
Actividad integradora.

> *pág 140*

Actividad integradora del Módulo

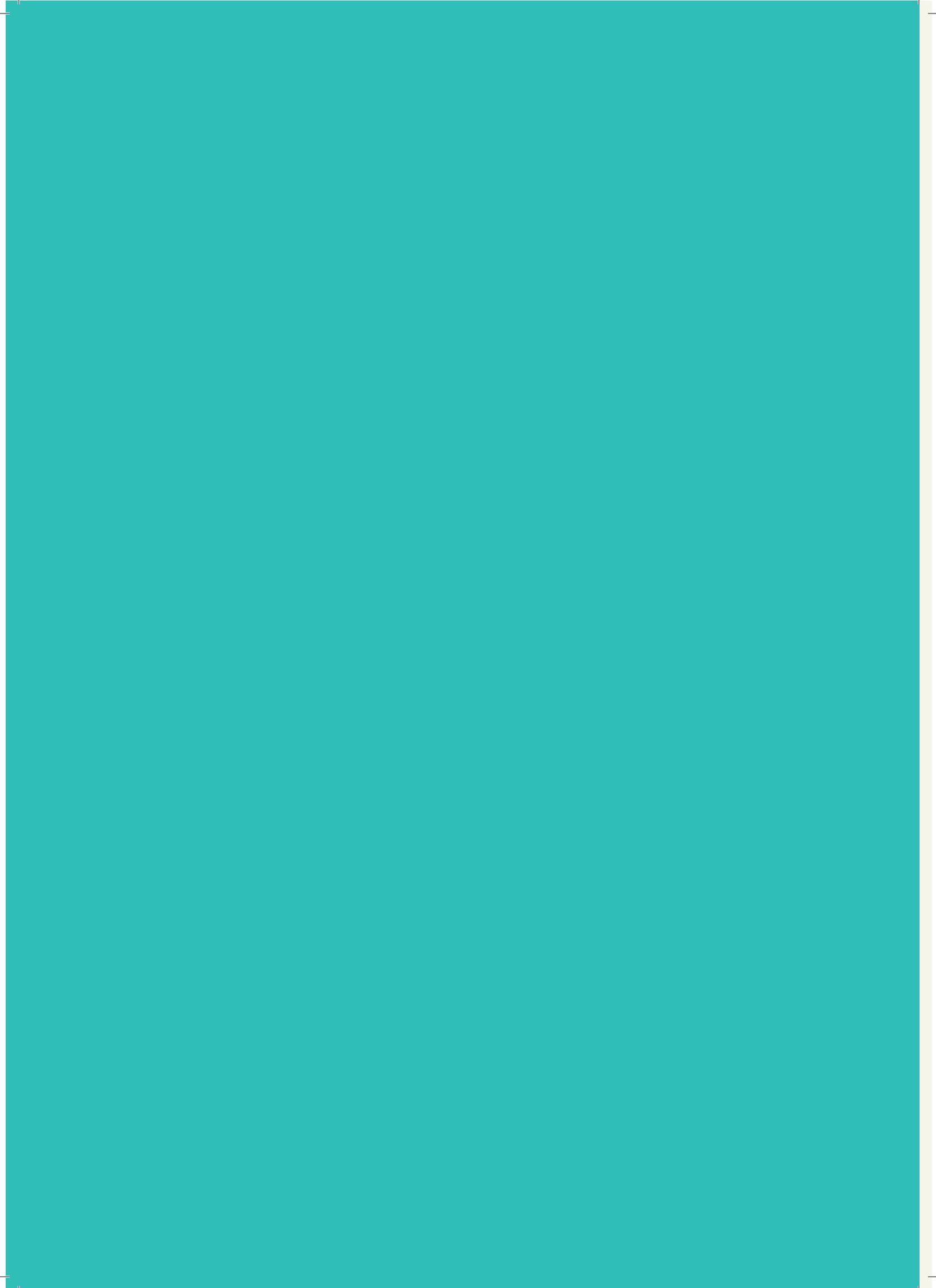
> *pág 146*

Bibliografía, fuentes y otros recursos



INTRODUCCIÓN

El estudio de la lengua es uno de los pilares fundamentales para el desarrollo del pensamiento y de la inteligencia. Por eso, estimular la capacidad para comprender y producir textos (escritos y orales) coherentes, cohesionados y adecuados a diferentes situaciones, significa un incremento cuantitativo y cualitativo de recursos pedagógicos para la formación y el desarrollo integral de las y los estudiantes. Con el objetivo general de formar ciudadanos libres, críticos y socialmente responsables, los Módulos de Lengua y Literatura del **Plan FinEs** abordan la construcción de redes simbólicas desde la integración de distintos aspectos constitutivos de la comunicación humana. En el siglo XXI no puede sino pensarse que el desafío de la educación ya no está en conseguir y retener información, sino en brindar herramientas para facilitar la comprensión y la jerarquización de la gran cantidad de datos que circulan a nuestro alrededor. El **Módulo 2**, en general, les brinda a las y los estudiantes las herramientas teóricas necesarias para que puedan interpretar textos tanto literarios como no literarios, teniendo en cuenta las reglas del lenguaje aprendidas en el **Módulo 1**. En cuanto al nivel de complejidad de los temas, su forma de abordaje y las actividades que se propongan, serán de una dificultad creciente y acumulativa. En particular, la **Unidad I** analiza el concepto de “género discursivo” como “enunciado relativamente estable” para desarrollar la diferencia entre géneros literarios (narrativo, lírico y dramático) y no literarios (periodístico, argumentativo y publicitario). Ambos géneros serán desarrollados en Unidades consecutivas (III, IV y V para los “no literarios”; y VI, VII, VIII y IX para los “literarios”). La **Unidad II** introduce la noción de “medio masivo de comunicación” (que comprende la imprenta, la radio, la televisión e Internet) en relación con el capital cultural de una sociedad y con el objetivo de formar ciudadanos, que subyace al entretenimiento y la información de las masas. La **Unidad III** se centra en la descripción del discurso periodístico y sus principales tipos textuales (la *noticia*, la *entrevista* y la *crónica*). Las **Unidades IV y V** hacen hincapié en la dimensión persuasiva del lenguaje, y analizan la argumentación y la publicidad como formas de convencer al otro. Luego, las **Unidades VI y VII** desarrollan el género narrativo desde la ficción fantástica, como forma de narrar lo extraño, y la ciencia-ficción, como amalgama entre la imaginación literaria y los avances científicos. La **Unidad VIII** trata sobre el género lírico, su potenciación del lenguaje connotativo, los recursos retóricos principales y sus reglas formales de versificación. Por último, la **Unidad IX** explica los rasgos principales del género dramático como representación teatral, su estructura y la importancia de las didascalias en la escenificación.





UNIDAD I



LOS GÉNEROS DISCURSIVOS

¿QUÉ ES UN GÉNERO DISCURSIVO?

Los participantes de cualquier situación comunicativa deben conocer y manejar un determinado lenguaje para comunicarse. Ese lenguaje es un código muy complejo y con una enorme cantidad de reglas que podríamos dividir en dos grandes esferas del quehacer humano: las reglas "internas" y las reglas "externas". ¿Cuál es la diferencia entre unas y otras? Las reglas internas son las que se aplican al lenguaje en sí mismo, por ejemplo las reglas ortográficas o las de concordancia de género entre sustantivo y adjetivo, o las de concordancia de persona y número entre el verbo y el sujeto. Las reglas externas, por su parte, regulan cómo se usa ese código para la comunicación con otros.

Por ejemplo, una frase como "Este árbol es muy antiguo" cumple con las reglas internas del lenguaje: hay concordancia de persona y número entre el verbo ("es") y el sujeto ("Este árbol"); hay concordancia de género y número entre los adjetivos y los sustantivos ("Este", "árbol" y "antiguo" son masculinos singulares); si en lugar de ser dicha, la frase estuviese escrita, cumpliría con las reglas ortográficas (empieza con mayúscula, "árbol" tiene tilde, por ejemplo). Y sin embargo, esta frase que cumple con las reglas internas del

lenguaje, no puede usarse en cualquier contexto. Por ejemplo, si en una reunión nos presentan a alguien, le damos la mano y nos dice: "Mucho gusto", quedaría desconcertado si le respondiéramos "Este árbol es muy antiguo". ¿Por qué? Sencillamente porque no es lo que se espera; lo que se espera es que en cada situación comunicativa se use un *tipo de enunciado particular* que debe tener ciertas características. Como respuesta a "Mucho gusto" se puede decir "Lo mismo digo" o "Encantado de conocerlo" o incluso repetir el enunciado "Mucho gusto", pero seguro que no corresponde "Este árbol es muy antiguo" porque no cumpliría con las reglas "externas" del lenguaje. Así, como siempre estamos comunicándonos de una u otra manera, las situaciones comunicativas son innumerables (desde saludar a alguien hasta leer una novela extensa; desde contar un chiste hasta leer una noticia en un diario; desde tener que escribir un correo electrónico hasta tener que leer un contrato de alquiler; desde estar en una manifestación y entonar un cantito popular hasta asistir a una función de ópera). Por eso, también son innumerables los tipos de enunciados que se adaptan a esas situaciones. A esos tipos de enunciados se los conoce como *géneros discursivos*.

✕ ACTIVIDAD

1 - Lea los enunciados que figuran a continuación y asócielos con alguno de los siguientes géneros discursivos: prospecto de medicamento / publicidad / fragmento de novela / fragmento de ley / crónica deportiva / fragmento de poesía / señal de tránsito / fragmento de obra de teatro / aviso clasificado

A.



B.

“La obligatoriedad escolar en todo el país se extiende desde la edad de CINCO (5) años hasta la finalización del nivel de la Educación Secundaria. El Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología y las autoridades jurisdiccionales competentes asegurarán el cumplimiento de la obligatoriedad escolar a través de alternativas institucionales, pedagógicas y de promoción de derechos, que se ajusten a los requerimientos locales y comunitarios, urbanos y rurales, mediante acciones que permitan alcanzar resultados de calidad equivalente en todo el país y en todas las situaciones sociales.”

C.

“Departamento totalmente equipado y amoblado para seis personas ubicado a una cuadra de la playa sobre la peatonal. Cocina-comedor, amplia mesa con seis sillas, amplio balcón. TV con cable, heladera, vajilla completa. Tiene dos dormitorios, uno con cama matrimonial y una pequeña cama individual, en el otro tres camas comunes y fuera de los dormitorios un futón de dos plazas. DISPONIBILIDAD: Segunda quincena de Enero”.

D.

Apenas tres minutos faltaban. Dos minutos y medio, para ser más precisos. El Arena de San Pablo hacía mucho tiempo que ya se había convertido en el Arena de San Parto. El sufrimiento de esos 117 minutos de Argentina 0 Suiza 0 había sido inabarcable, difícil de asimilar. Poco hacía prever que se estaba amasando un desenlace infartante, que nada de lo

que había pasado hasta entonces tendría sentido. La pelota estaba en poder del equipo europeo, sobre la derecha, cerca de la mitad de la cancha. La presionó Palacio y se la robó a Lichtsteiner. Así le llegó a Messi, detrás de los tres cuartos, con campo para arrancar un sprint memorable, digno del minuto 0 (sí, del minuto 0, ¡aunque iban 117!), esquivar una patada kareteca que con el tiempo puede transformarse en un himno a la superación, seguir y abrir hacia la derecha, por donde entraba Di María, libre y detrás de Higuain. Y Di María, con una tranquilidad impropia de un partido que había sido una usina de nervios, le puso ese toque suave, pie abierto, ojos más abiertos, para cruzársela al excelente arquero Benaglio, que había sido figura y pintaba para hacerse verdugo en los penales que se venían.

“El Gráfico”, 1 de julio de 2014.

E.



F.

Este medicamento por contener sorbato potásico como excipiente es perjudicial en pacientes con dietas pobres en potasio. El exceso de potasio puede producir, después de la administración oral, molestias de estómago. Este medicamento contiene 0,96 g de sorbitol por 2,5 ml de jarabe. Puede causar molestias de estómago y diarrea. No debe utilizarse en pacientes con intolerancia a la fructosa. En caso de empeoramiento de los síntomas o si no se produjera mejoría después de 7 días de iniciar el tratamiento, éste deberá ser interrumpido y se deberá consultar con el médico.

G.

Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo. Macondo era entonces una aldea de veinte casas de barro y cañabrava construidas a la orilla de un río de aguas diáfanas que se precipitaban por un lecho de piedras pulidas, blancas y enormes como huevos prehistóricos. El mundo era tan reciente, que muchas cosas carecían de nombre, y para mencionarlas había que señalarlas con el dedo. Todos los años, por el mes de marzo, una familia de gitanos desarrapados plantaba su carpa cerca de la aldea, y con un grande alboroto de pitos y timbales daban a conocer los nuevos inventos. Primero llevaron el imán. Un gitano corpulento, de barba montaraz y manos de gorrión, que se presentó con el nombre de Melquíades, hizo una truculenta demostración pública de lo que él mismo llamaba la octava maravilla de los sabios alquimistas de Macedonia. Fue de casa en casa arrastrando dos lingotes metálicos, y todo el mundo se espantó al ver que los calderos, las pailas, las tenazas y los anafes se caían de su sitio, y las maderas crujían por la desesperación de los clavos y los tornillos tratando de desenclavarse, y aun los objetos perdidos desde hacía mucho tiempo aparecían por donde más se les había buscado, y se arrastraban en desbandada turbulenta detrás de los fierros mágicos de Melquíades.

Fragmento de *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez (1967).

H.

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

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

Fragmento de *Martín Fierro*,
de José Hernández (1872).

I. Julieta: -¡Oh Romeo, Romeo! ¿Por qué eres tú Romeo? Niega a tu padre y rehúsa tu nombre; o, si no quieres, júrame tan sólo que me amas, y dejaré yo de ser una Capuleto.

Romeo: -(Aparte) ¿Continuaré oyéndola, o le hablo ahora?

Julieta: -¡Sólo tu nombre es mi enemigo! ¡Porque tú eres tú mismo, seas o no Montesco! ¿Qué es Montesco? No es ni mano, ni pie, ni brazo, ni rostro, ni parte alguna que pertenezca a un hombre. ¡Oh, sea otro nombre! ¿Qué hay en un nombre? ¡Lo que llamamos rosa exhalaría el mismo grato perfume con cualquiera otra denominación! De igual modo Romeo, aunque Romeo no se llamara, conservaría sin este título las raras perfecciones que atesora. ¡Romeo, rechaza tu nombre; y a cambio de ese nombre, que no forma parte de ti, tómame a mi toda entera!

Romeo: -Te tomo la palabra. Llámame sólo "amor mío" y seré nuevamente bautizado. ¡Desde ahora mismo dejaré de ser Romeo!

Fragmento de *Romeo y Julieta*, de William Shakespeare (1557).

CARACTERÍSTICAS DE LOS GÉNEROS DISCURSIVOS

Los géneros discursivos son, entonces, tipos de enunciados relativamente estables. Esto quiere decir que dentro del mismo género, los enunciados deben tener elementos en común que permitan identificarlos ya sea que se trate de un aviso clasificado, de una obra de teatro o de cualquiera de los otros. Ahora, ¿Qué es lo que hace que sean "relativamente estables"? ¿Cuáles son esos elementos en común? ¿Qué es lo que hace diferentes a una ley de una obra de teatro, o a un

aviso clasificado de una crónica deportiva?

En principio, la respuesta a estos interrogantes no es sencilla ya que existen distintos criterios para explicar la organización de los géneros discursivos. Uno de esos criterios es el que establece que los elementos a considerar para que un enunciado se enmarque en un género discursivo determinado son: el tema, el estilo, la estructura, la función.

EL TEMA

Se considera como tema al asunto del que trata un enunciado; es decir, aquello que responde a la pregunta "¿De qué se habla?". En cada situación comunicativa se espera que los enuncia-

dos traten sobre determinados temas y no sobre otros. Así, por ejemplo, cuando leemos la sección de Policiales en un diario, esperamos encontrarlos con el desarrollo de temáticas vinculadas con

la crónica policial. Si en una librería ponemos en foco el anaquel de biografías, más allá del personaje biografiado, el tema a desarrollar es la vida de una persona. Esto quiere decir que hay temáticas muy asociadas a determinados géneros que a la vez estructuran sus textos de determinada forma y utilizan un estilo acorde al género y a la situación comunicativa. Pero lo que puede parecer una obviedad entra en tensión cuando los hablantes, por ejemplo, tienen diferencias con respecto a

cuáles son los temas que pueden abordarse y cuáles no en una situación en especial. Así, puede suceder que haya posturas enfrentadas con relación a *de qué se puede hablar* en una clase en la escuela, en una sobremesa familiar, en un programa de radio o en una obra de teatro. La realidad es que no existe una ley escrita que sea capaz de regular todos los temas que pueden aparecer en cada situación y son los hablantes quienes deben llegar a un acuerdo en caso de controversias.

✕ ACTIVIDAD

2 - Debata en grupo: ¿Qué temas de la vida cotidiana se les ocurren que podrían generar controversias? ¿En qué situaciones? ¿Por qué alguien no querría hablar de algo en determinada situación?

EL ESTILO

Cada género discursivo también está caracterizado por los recursos lingüísticos que pueden aparecer en sus enunciados. Palabras más o menos específicas de un área, por ejemplo, o un lenguaje más o menos cuidado, rimas o no, comparaciones, exageraciones, en fin, toda aquella forma de usar el lenguaje da cuenta del estilo de un enunciado y caracteriza a cada género discursivo. Un contrato de alquiler, por ejemplo, debe estar redactado de una manera muy precisa con términos como "locador", "locatario", que deben ser esos y no otros; en cambio, una anécdota familiar no requiere de tanta precisión en los términos que se usan. Muchos géneros discursivos pueden reconocerse fácilmente porque tienen ciertas *fórmulas* que los identifican y que son parte del estilo. Por ejemplo,

típicamente los cuentos infantiles comienzan con "Había una vez...".

Otro elemento importante a considerar en el estilo es el uso que se hace de las personas, los tiempos y los modos verbales. Géneros discursivos como *las promesas* o *los juramentos* están caracterizados por la primera persona del singular del presente del indicativo ("Prometo que..." / "Juro que..."); las *publicidades clásicas* se caracterizaban por la segunda persona del singular del modo imperativo ("Compre." / "Pruebe..."); los *discursos* en *campañas políticas* se caracterizan por la primera persona del plural del futuro del indicativo ("Construiremos..." / "Haremos...").

✕ ACTIVIDAD

3 - Lea las fórmulas que figuran a continuación y asócielas con alguno de los siguientes géneros discursivos. Luego, elija una y úsela en un texto de su creación prestando especial atención a las formas verbales que deben usarse: - venta ambulante / anécdota familiar / publicidad televisiva / discurso amoroso

a - "Cuando yo era chico..."

b - "Hola, ¿Cómo estás? ¿Venís seguido por acá?..."

c - "Buenas tardes, damas y caballeros. Les pido un minuto de su amable atención. Hoy vengo a ofrecerles un producto..."

d - "Llame ya al 0600 y pida..."

LA ESTRUCTURA

Cada género discursivo establece un "esqueleto" textual. Un cuento clásico tiene una introducción, un nudo y un desenlace; una noticia tiene título, copete y cuerpo principal; una novela puede tener varios capítulos; una obra de teatro puede tener distintos actos; una canción está dividida en estrofas; un manual de instrucciones está organizado en distintos pasos; una ley está dividida en artículos; y así, cada tipo de enunciado está organizado de una forma particular. A esa organización se la conoce como "estructura".

✕ ACTIVIDAD

4 - Escriba un breve texto que pertenezca al género discursivo del manual de instrucciones. Su estructura debe tener distintos pasos y explicar cómo debe usarse un cepillo de dientes.

LA FUNCIÓN

Cada enunciado busca un objetivo y, para aumentar sus posibilidades de lograrlo, debe tener muy en cuenta quién es el receptor de ese mensaje. En este sentido comunicativo y social es que se habla de "la función" de los géneros discursivos. Los enunciados que aparecen en los libros de Historia, por ejemplo, pueden tener la función de informar y explicar sobre un determinado

momento histórico; los saludos pueden tener la función de demostrar amabilidad con otra persona; las listas de compras pueden tener la función de hacer recordar qué cosas deben comprarse; los chistes pueden tener la intención de causar gracia y generar alguna reflexión; y así, cada género discursivo está determinado -también- por el objetivo, el ¿Para qué? de su uso.

✕ ACTIVIDAD

5 - Elija una de las siguientes situaciones comunicativas y proponga un enunciado que sea apropiado para desempeñar la función que se busca:

- Usted es:

a - El capitán de un equipo de fútbol y debe motivar a sus compañeros antes de un partido.

b - La dueña/el dueño de una mascota que se perdió y debe pegar carteles para intentar recuperarla.

c - Estudiante del Plan FinEs y debe pedirle a un docente tutor que le dé un tiempo más para cumplir con una tarea.

LOS GÉNEROS LITERARIOS Y LOS NO LITERARIOS

Imaginemos que tuviéramos que acomodar en una enorme biblioteca todos los libros que se han escrito hasta el momento: para ordenarlos, podríamos seguir distintos criterios de clasificación. Podríamos acomodarlos, por ejemplo, por orden alfabético de los autores o de los nombres de los libros. También podríamos ordenarlos por la cantidad de páginas que tengan, o por la editorial, o por el formato. Podríamos agruparlos por el país en el que nacieron sus autores, o por el año en el que hayan sido escritos o publicados. Podríamos ordenarlos por el color de sus portadas, o por algún otro criterio que se nos ocurra. Pero un texto no es necesariamente algo que está escrito. Las conversaciones familiares, por ejemplo, también son textos. ¿Por qué? Porque son un conjunto de palabras que están entrelazadas entre sí respetando ciertas reglas y criterios. Y eso es un texto. Está escrito o no. Entonces, si quisiéramos establecer un criterio que nos permita acomodar todos los textos (tengan la forma de libro o no) en una "biblioteca" podríamos clasificarlos de acuerdo al género discursivo al que perte-

nezca. Si tuviéramos todos los textos existentes para acomodar, podría hacerse una primera gran división entre los que pertenecen al ámbito de la Literatura y los que no. Claro que, para eso, es necesario definir qué se entiende por Literatura. Entre las muchas definiciones existentes, adoptaremos la del Diccionario de la Real Academia Española que sostiene que la Literatura es el "arte que emplea como medio de expresión una lengua". Por lo tanto, serán considerados como literarios aquellos enunciados que puedan ser considerados artísticos. Claro que esto genera otra problemática: ¿Cuáles son los enunciados que pueden ser considerados artísticos y cuáles no? ¿Cómo se define esto? La respuesta no es fácil, pero puede determinarse que serán literarios aquellos enunciados que sean considerados como tales por los receptores. No es el autor de un enunciado el que tiene el poder de determinar si hace o no arte con sus palabras; es el efecto que genera su obra la que la hace pertenecer o no al mundo de la Literatura.

LOS GRANDES GÉNEROS LITERARIOS: NARRATIVO, LÍRICO Y DRAMÁTICO

Todos los enunciados que son percibidos como arte forman la Literatura. Esa cantidad inmensa de textos se clasifica tradicionalmente en los que se conoce como *los tres grandes géneros literarios*: el narrativo, el lírico y el dramático.

- El *género narrativo* es aquel en el que una voz creada por el autor (el narrador) cuenta lo que le sucede a unos personajes en un tiempo y en un espacio determinado. Esto abarca desde cuentos muy breves hasta extensas novelas, pasando (entre muchos más) por los mitos, las leyendas, o las fábulas.

- El *género lírico* es aquel que se corresponde con la poesía. Su nombre se debe al instrumento musical (la lira) que era utilizada en la Antigüedad para acompañar musicalmente las palabras. Es reconocido porque sus enunciados se estructuran en versos (no en renglones) y en estrofas (no en párrafos). La voz ficcional creada por el autor no narra acontecimientos sino que transmite sus emociones y sentimientos; y es denominada como *yo lírico* (en lugar de *narrador*).

- El *género dramático* es aquel que se corresponde con el teatro. Son enunciados creados para ser representados en un escenario. En ellos, no hay narrador que cuente los hechos, sino que son los propios personajes quienes toman la palabra. Se los reconoce porque se estructuran a partir de la alternancia de voces, que pueden estar marcadas por rayas de diálogo o guiones. Además, aparecen indicaciones del autor que se conocen como *didascalias* (del griego 'didascalios': instrucción, orden) y que dan pautas de cómo debe ser el escenario o cómo deben interpretarse las palabras.

En el comienzo de la obra "*Las de Barranco*", del escritor argentino Gregorio de Laferrere, pueden apreciarse todos estos elementos: en cursiva van las didascalias que dan indicaciones sobre el espacio y entre paréntesis van las indicaciones para lo que dicen los personajes. Si estuviéramos viendo la representación teatral de esa obra, los actores solo dirían lo que está después de los guiones y no esté entre paréntesis en cursiva.

Acto I

La escena representa un vestíbulo guarangamente amueblado. Como detalles de rigor: un gran cuadro con el retrato al óleo de un capitán del ejército y otro un poco más chico conteniendo condecoraciones militares: cordones, medallas, etc. Sobre una mesa hay una gran caja de cartón y delante de ésta se encuentra de pie doña María examinando unas blusas que va sacando del interior de la caja. A pocos pasos, en actitud de espera, un muchacho.

DOÑA MARÍA. - (Concluyendo de examinar las blusas.) ¡Qué preciosura! ¡Son una monada!... (Mirando al muchacho.) Dígale que muchas gracias, que se las agradezco muchísimo. (Acentuando.) Y que Carmen le manda muchos recuerdos... Dígale así. (Haciendo un gesto después que el muchacho saluda y se va por la derecha.) Son regularcitas, no más... (Gritando.) ¡Carmen! (Volviendo al comentario.) Algún saldo que no le servía... (Gritando con más fuerza.) ¡Carmen!... (A Carmen, que aparece por la izquierda.) Mirá, mirá el regalo que te manda Rocamora, el del registro: una blusa para vos y otra para cada una de tus hermanas...

CARMEN. - (Frunciendo el ceño.) ¡Blusas?

Fragmento de *Las de Barranco*, de Gregorio de Laferrere (1908).

ACTIVIDAD INTEGRADORA

1- Cambie de género literario los siguientes textos. Si es un cuento, transfórmelo en una poesía o en una obra de teatro. Si es una poesía, en un texto narrativo o en uno dramático. Si es una obra de teatro, en un texto lírico o narrativo.

a. Mi hermano Alberto cayó al pozo cuando tenía cinco años. Fue una de esas tragedias familiares que sólo alivian el tiempo y la circunstancia de la familia numerosa. Veinte años después, mi hermano Eloy sacaba agua un día de aquel pozo al que nadie jamás había vuelto a asomarse. En el caldero descubrió una pequeña botella con un papel en su interior. Éste es un mundo como otro cualquiera, decía el mensaje.

Fragmento de "El Pozo", de Luis Mateo Díez (1993).

b. Desconozco la nieve
pero vi en mi tierra
la dentadura blanca
de la helada
sobre el campo.
Y un gorrión de alitas duras
moribundo bajo el sauce.

Fragmento de "Un paisaje", de Jorge Isaías (1983).

c. Acto único
Oficina rectangular blanquísima, con ventanal a todo lo ancho del salón, enmarcando un cielo infinito caldeado en azul. Frente a las mesas escritorios, dispuestos en hilera como reclutas, trabajan, inclinados sobre las máquinas de escribir, los empleados. En el centro y en el fondo del salón, la mesa del Jefe, emboscado tras unas gafas negras y con el pelo cortado como la pelambre de un cepillo. Son las dos de la tarde, y una extrema luminosidad pesa sobre estos desdi-

chados simultáneamente encorvados y recorta dos en el espacio por la desolada simetría de este salón de un décimo piso.

EL JEFE. - Otra equivocación, Manuel.

MANUEL. - ¿Señor?

EL JEFE. - Ha vuelto a equivocarse, Manuel.

MANUEL. - Lo siento, señor.

EL JEFE.-Yo también. (Alcanzándole la planilla.) Corríjala. (Un minuto de silencio.)

EL JEFE. - María.

MARÍA. - ¿Señor?

EL JEFE.-Ha vuelto a equivocarse, María.

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

EL JEFE.-También yo lo voy a sentir cuando tenga que hacerlos echar. Corrija.

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

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

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

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

MANUEL. - No es posible trabajar aquí.

Fragmento de *La isla desierta*, de Roberto Arlt (1937).

...the first of the ...

...the second of the ...

...the third of the ...

...the fourth of the ...

...the fifth of the ...

...the sixth of the ...

...the seventh of the ...

...the eighth of the ...

...the ninth of the ...

...the tenth of the ...

...the eleventh of the ...

...the twelfth of the ...

...the thirteenth of the ...

...the fourteenth of the ...

...the fifteenth of the ...

...the sixteenth of the ...

...the seventeenth of the ...

...the eighteenth of the ...



UNIDAD II

LOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN
MODERNOS

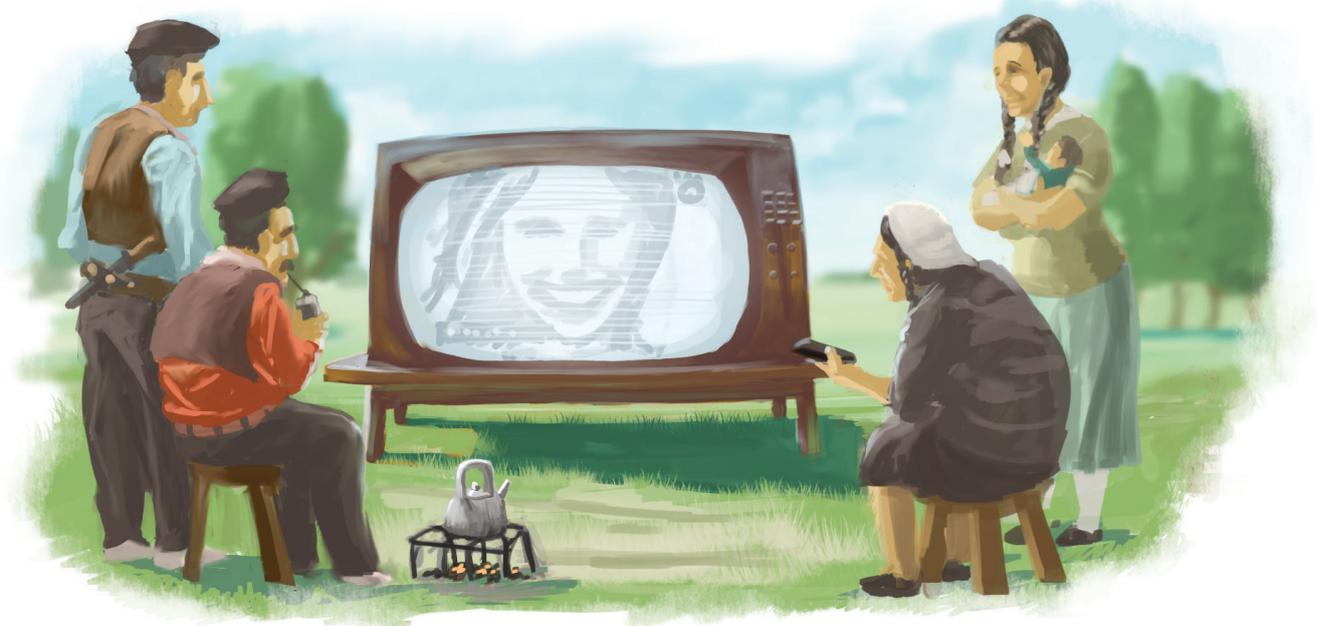
¿MEDIOS MASIVOS O COMUNICACIÓN MASIVA?

Los *medios* de comunicación son los soportes físicos a través de los cuales se puede emitir un enunciado para que llegue al receptor. Al escribirle una carta a alguien, estamos usando el *medio* del correo postal para que la carta llegue a destino. En el caso de los medios de comunicación modernos como la radio o la televisión, nos encontramos con soportes que llegan a miles de personas al mismo tiempo. Esta característica *masiva* dio origen al término “medios masivos” (del inglés, *mass media*). Cuando uno investiga sobre este tema, sin embargo, se encuentra con otra denominación similar: “medios de comunicación masiva”. Entonces surge la pregunta, ¿Son masivos los medios, o es masiva la comunicación? Si optáramos por la primera opción, estaríamos afirmando que la *masividad* (el alcance masivo) es propia de los medios de comunicación, esto es, de los soportes físicos como el aparato “radio” o el aparato “televisión”. Si nos

inclináramos por la segunda, estaríamos asociando la *masividad* con la instancia comunicativa, es decir, con el momento mismo en que se produce la comunicación de un mensaje entre el emisor y el receptor.

Para encontrar una posible salida a este problema terminológico, pensemos en la siguiente situación ficcional:

Una productora desconocida de televisión emite día tras día un programa de una hora que se repite constantemente en el canal 1 de la cadena regional. El programa es siempre el mismo, y tiene una particularidad: nunca nadie lo ha visto. Salvo los productores que lo vieron para revisar cómo había quedado, ningún televidente puso ese canal a ninguna hora. Como la cadena regional es barata, los productores mantienen la emisión esperando que en algún momento alguien lo vea.



En este caso, ¿Cómo podríamos sostener que la comunicación es *masiva*? Evidentemente, cero número de televidentes no es una estadística que se traduzca como alcance masivo. Si todos los habitantes del lugar sintonizaran el canal 1 de la cadena regional, entonces el aparato “televisión”

les transmitiría masivamente el programa a cada uno. En conclusión, es en el soporte físico donde se encuentra la capacidad de alcanzar un público multitudinario y, por lo tanto, debemos hablar de “medios masivos de comunicación”.



MÁS INFORMACIÓN

Desde hace miles de años, existe en la filosofía un planteo que expresa un problema fundamental acerca de la percepción del sonido: “Si un árbol cayera en medio del bosque, y no hubiera nadie para oírlo, ¿Haría ruido?”. El planteo, por supuesto, no tiene una respuesta “acertada”, sino que sirve para reflexionar. De la misma manera, en la actualidad podríamos plantear lo siguiente con respecto a la emisión y recepción de mensajes: “Si se emitiera un comunicado por radio, y no hubiera ni un solo oyente escuchando, ¿Se comunicaría algo?”



ACTIVIDAD

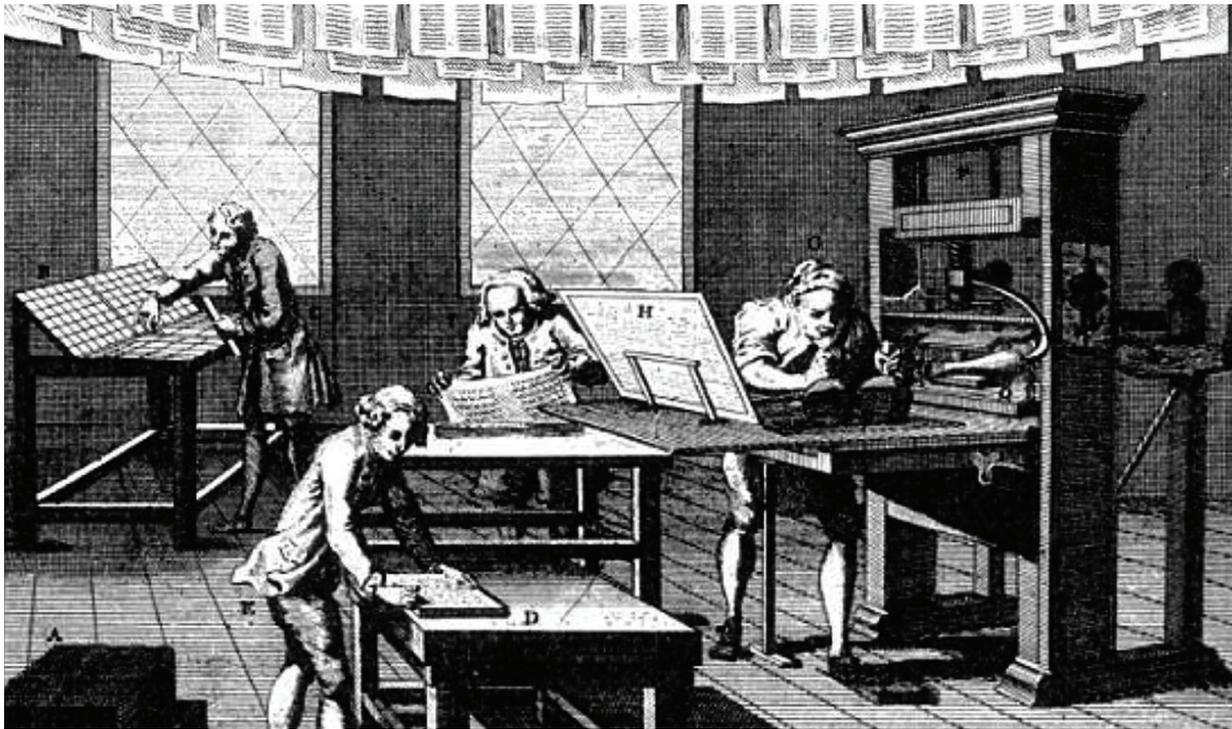
6 - ¿Cuáles son los medios masivos de comunicación que conoce (piense en soportes físicos, aparatos, que lleguen a una multitud de personas al mismo tiempo)? ¿Qué relación tiene con cada uno de ellos? ¿Los utiliza regularmente? ¿Para qué?

LA TECNOLOGÍA Y LA COMUNICACIÓN

Cada medio masivo de comunicación surgió a la par de un avance tecnológico que hizo posible su aparición. Los desarrollos del mundo de la tecnología marcaron el ritmo de la socialización de la información, es decir, de la transmisión de mensajes simultáneos a grupos cada vez mayores de personas.

Así, podemos pensar en lo fundamental que fue la invención de la imprenta (a mediados del siglo XV) para hacer de la *pressa gráfica* un medio masivo de comunicación. Antes de la imprenta, las noticias aparecían en hojas sueltas escritas a mano, o eran pronunciadas en voz alta por un pregonero en la plaza principal del pueblo, con lo

cual llegaban a un número reducido de personas. Con la imprenta, la comunicación de la información comenzó a ser masiva. El avance tecnológico que hizo posible su aparición fue la máquina artesanal ideada por el alemán Johannes Gutenberg, que consistía en una prensa antigua de uvas (para fabricar vino) con moldes de letras en hierro y madera que servían para imprimir un papel en reiteradas ocasiones sin desgastarse. Estos moldes se llamaron “tipos móviles” porque representaban los “tipos” de letras del abecedario, y se podían mover en la máquina para formar nuevas palabras.



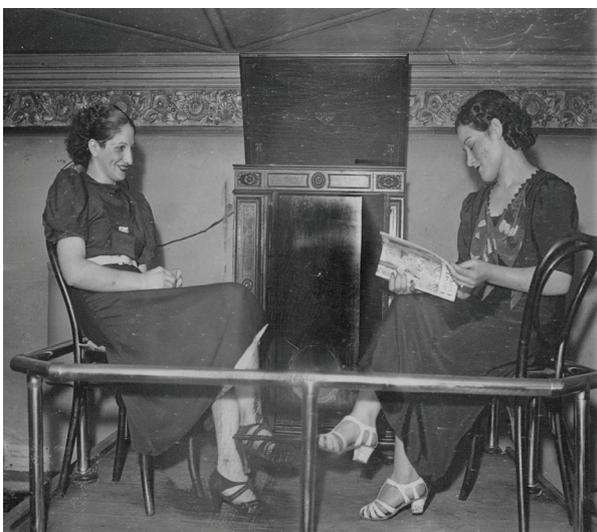
Grabado de un taller de la imprenta, publicado en el periódico inglés "New Universal Magazine" en 1752.

La posibilidad de imprimir una misma hoja un número indefinido de veces de manera sucesiva, produjo una revolución en el mundo occidental a nivel cultural, social, económico y político. Esto se debe a que cada revolución tecnológica trae consigo nuevas necesidades materiales que alteran las relaciones interpersonales de una sociedad. Por ejemplo, una vez difundida la imprenta en Europa, la labor del pregonero que gritaba las noticias y viajaba de comarca en comarca se vio reemplazada por nuevas necesidades como la de conseguir papel para realizar las impresiones y la de vender los libros producidos. El resultado fue la progresiva desaparición del oficio de pregonar, el enriquecimiento de los productores de papel y el surgimiento de un nuevo actor social: el librero. Pero la capacidad de multiplicar los libros se tuvo que enfrentar con la ausencia de un público que supiera leer. Esta situación perjudicaba el negocio de la imprenta. Por eso, uno de los motivos por los que crecieron las escuelas en Europa (del siglo XVI al XIX) fue la presión que ejercieron los libreros para extender su mercado. Así, vemos cómo

la decisión política de educar a los ciudadanos tuvo uno de sus orígenes en un factor económico vinculado con una revolución tecnológica: la invención de la imprenta.



Con respecto al surgimiento de la radio, fueron determinantes los avances ligados al mundo de la electricidad de fines del siglo XIX. La invención del telégrafo y el desarrollo de la telefonía permitieron la aparición de un telégrafo inalámbrico que fue el precursor inmediato de la radio, porque podía transmitir breves mensajes de voz. Luego, las investigaciones sobre el alcance de las ondas electromagnéticas de amplitud modulada (AM) y frecuencia modulada (FM) abrieron el camino para la internacionalización de la radiofonía, que



tuvo una de sus primeras aplicaciones durante la Primera Guerra Mundial, en 1914. En esa época, los ejércitos utilizaron estos dispositivos móviles durante los enfrentamientos, para conocer la posición del enemigo y de las unidades aliadas, o para enviar mensajes a los barcos y submarinos desde las bases en tierra.

La televisión tuvo que esperar hasta la década del '30 del siglo pasado para comenzar a ser difundida de manera masiva. La aparición del *iconoscopio* (una cámara capaz de proyectar las imágenes del exterior en placas sensibles a la luz partiéndolas, para ello, en miles de fragmentos llamados *píxeles*) y la evolución de los tubos de luz (blanco y negro, primero, y luego a color) hicieron de la televisión el primer medio audiovisual y, por lo tanto, uno de los más impactantes para el hombre por combinar una imagen dinámica con sonido. Desde sus orígenes, los fabricantes buscaron mejorar continuamente la calidad de la emisión televisiva, y así pasaron de una pesada caja a una delgada pantalla plana que abandonaba el tubo de luz para abrirle camino a la tecnología del *led*. Solo cabe preguntarnos, ¿Qué habrá más allá del HD?



× ACTIVIDAD

7 - Lea el siguiente texto y a continuación responda las preguntas:

El origen de Internet

Se ha documentado que Internet surge en el marco de un proyecto de la agencia ARPANET (Advanced Research Projects Agency Network), una red de computadoras del Ministerio de Defensa de los Estados Unidos que propició el desarrollo de este medio masivo para utilizarlo con fines bélicos. Este proyecto militar estadounidense buscaba crear una red de computadoras que uniera los centros de defensa en caso de ataques y con los que se pudiera mantener el contacto sin necesidad de estar presente. Así, alejándose de su uso inicial como máquinas para hacer cálculos, las computadoras se convirtieron en una herramienta privilegiada para el control militar de los ejércitos durante la Segunda Guerra Mundial y el espionaje a lo largo de la Guerra Fría. Este nuevo método de almacenamiento y transmisión de la información llegó masivamente al público en la década del '70, a través de la venta de computadoras personales (PC, "personal computers"), principalmente de la mano de la empresa monopólica Microsoft, dirigida por el estadounidense Bill Gates. Solo a partir de 1990 se difundió la tecnología que sentó las bases de lo que hoy conocemos como Internet, es decir, un sistema global de comunicación que utiliza una red informática mundial (WWW, "World Wide Web") para conectar a la gente a partir de distintos dispositivos electrónicos (notebooks, tablets, celulares, etc.). Sin embargo, el uso social de Internet está atado a múltiples condicionantes económico-políticos que hacen de este medio masivo de comunicación, como de los otros, un arma de doble filo que nos brinda la información servida en bandeja, pero que nos condiciona a elegir siempre lo que nos acerca el mozo. Utilizado responsablemente, Internet es una oportunidad de difusión mundial de información y un medio de colaboración e interacción entre las personas independientemente de su localización geográfica, pero si únicamente recibimos la información sin una mirada crítica, entonces lo que hacemos es acatar lo que nos proponen, por ejemplo, ciertas corporaciones mediáticas como Disney que son, en realidad, grupos económicos que manejan los canales de los medios masivos de comunicación.

a - ¿Cuáles son los cuatro medios masivos de comunicación y con qué avances tecnológicos se vincula cada uno?

b - ¿Qué relación tiene el origen de Internet con el origen de la radio?

c - Elabore un cuadro comparativo describiendo las ventajas y desventajas que cree que tiene Internet. Compártalo con el resto de la clase. ¿Hay similitudes entre los cuadros de cada uno? ¿Cuáles? ¿Qué diferencias encuentran?

+I

MÁS INFORMACIÓN

El adjetivo “masivo, masiva” no se utiliza únicamente para calificar a los medios de comunicación. También se habla de “armas de destrucción masiva”, por la capacidad que tienen ciertos armamentos de matar a grandes cantidades de personas de manera indiscriminada en poco tiempo. Es interesante pensar que esta coincidencia no sea meramente lingüística. Si recorremos la historia de los “medios masivos”, nos encontramos con que su desarrollo se sostuvo a la par de ciertas armas que anticipaban la idea de “destrucción masiva”. Por ejemplo, hacia el año 1500, junto con la imprenta nos encontramos con el perfeccionamiento de las primeras armas de fuego, que facilitaban el ataque sistemático a distancia. A fines del siglo XIX surgen en Estados Unidos las armas a repetición como la ametralladora, mientras comenzaban a transmitirse las primeras emisiones radiofónicas. La televisión acompaña, en la década del '30, los bombardeos masivos de los primeros aviones con turbinas durante la Guerra Civil Española, trasladando la zona de combate a las ciudades y provocando miles de muertes en un solo ataque. Tras una de estas tragedias apareció la pintura *Guernica* de Pablo Picasso (inspirada en el horror del bombardeo del pueblo vasco Guernica). Por último, la idea de una red que nos conecte a todos al mismo tiempo y desde cualquier lugar del mundo, es paralela a la fabricación de un artefacto capaz de destruir ciudades o países enteros: la bomba atómica. En conclusión, vemos que la idea de masividad no se instaló solamente en el ámbito de la comunicación, sino que también se instaló junto a la anulación de toda comunicación posible: la guerra y la muerte.



Guernica, de Pablo Picasso (1937). Museo Nacional de Arte Reina Sofía, Madrid, España.

CAPITAL SIMBÓLICO Y CAPITAL CULTURAL

El sociólogo francés Pierre Bourdieu (1930-2002) reformuló el concepto de *capital* para dar cuenta de la acumulación de cultura propia de una clase social, heredada o adquirida mediante la socialización.

A la hora de hablar de capital, inmediatamente pensamos en capital económico, aquel que se traduce en dinero y posesiones materiales con un valor mercantil. Pero existen también otros tipos de capital que se relacionan con valores propios de cada persona.

El capital cultural son las formas de conocimiento, educación, habilidades y ventajas que tiene una persona y le dan un status más alto dentro de la sociedad. En principio, son los padres quienes proveen al niño de cierto capital cultural transmitiéndole actitudes y conocimiento neces-

rios para desarrollarse, éste se adquiere y se refleja en el seno familiar y se refuerza en las escuelas y situaciones de vida diaria.

Por otro lado, existe también un capital simbólico, consiste en una serie de propiedades intangibles (que no se pueden ver ni tocar) relacionadas con los valores y existen en la medida que sean reconocidas por los demás. Éste puede ser un reconocimiento por saberes acumulados, habilidades o ventajas dadas por el seno en que se desarrolla un individuo en nuestra sociedad.

Es el *contexto* el que define cuál es el capital simbólico o cultural que debe ser considerado más útil o importante. Por ejemplo, un arquitecto y un panadero poseen ambos cierta cantidad de capital cultural por su profesión, pero será más útil para hacer pan el capital cultural del panade-



ro, que el del arquitecto; y viceversa a la hora de construir una casa. A su vez, si hubiera dos panaderos uno reconocido en el barrio y otro recién llegado de afuera, ambos tendrían distinto tipo de capital simbólico: el más antiguo en el lugar contaría con el aprecio de la gente y una clientela de años, mientras que el otro tendría la ventaja de la novedad y la posibilidad de forjar una imagen desde cero.

Ahora bien, los principales motores que ponen en movimiento a los medios masivos de comunicación son la *información* y el *entretenimiento*. Por ello, la relevancia del capital simbólico y cultural estará determinada por el tipo de informa-

ción o entretenimiento que se busque transmitir. En general, la figura que se pondera en todos los medios masivos de comunicación es la del *especialista*. Tanto en los programas de radio y televisión, como en las columnas de los diarios y en las páginas de Internet, aparece la figura del especialista como aquel dotado de un conocimiento tal que merece ser oído o leído. Lo importante es saber especificar a qué intereses económico-políticos está respondiendo esa persona al hablar desde una posición de autoridad, y cuál es el capital simbólico y cultural que le adjudican los medios.

✕ ACTIVIDAD

8 - Describa cuál sería, para usted, el especialista más adecuado para opinar en los siguientes programas de televisión y radio, columnas de diario y páginas de Internet, según la temática que se desarrolla en cada caso. ¿Cuál sería el capital simbólico y cultural privilegiado?

Por ejemplo, en un programa de televisión dedicado al fútbol, el *especialista* podría ser un ex-jugador de fútbol que haya ganado muchos títulos (si fueran nacionales e internacionales, mejor). Su capital simbólico sería la "fama" conquistada con sus hazañas deportivas, y el capital cultural su habilidad para jugar a la pelota. Es importante aclarar que no hay una única respuesta acertada, sino que varían según lo que uno mismo considere importante a la hora de juzgar sobre "quién puede opinar".

- Una página de Internet que recomiende "remedios caseros de la abuela".
- Un programa de radio que hable sobre "ciencia y tecnología".
- Un programa de televisión que trate sobre "música argentina".
- Un programa de televisión sobre "actualidad política".
- Una columna en el diario que se dedique a los "chimentos" del mundo del espectáculo.

LA INDUSTRIA CULTURAL

Los filósofos alemanes Theodor Adorno (1903-1969) y Max Horkheimer (1895-1973) desarrollaron el concepto de *industria cultural* para investigar el modo en que el capitalismo (a través de las empresas) produce *bienes culturales* masivamente en una sociedad. Estos bienes son, por ejemplo, películas, libros, diarios, discos, o videos on-line, entre muchos otros, y operan mediante *mecanismos de identificación* para alcanzar un mayor número de consumidores. Cada bien cultural se produce para que alguien se identifique con él, y responde a un contexto social. Así, en épocas festivas como la Navidad, aumenta la exhibición de películas temáticas (por ejemplo sobre la vida de Jesús) y surgen promociones que solo están vigentes durante las fiestas; mientras que durante una campaña electoral, salen a la venta libros de crítica y opinión, o se transmiten noticias “de archivo” para dañar la imagen pública del oponente. Entonces, todo bien cultural se introduce en el mundo del arte, del entretenimiento, de la publicidad, o de las noticias, alcanzando al individuo de alguna u otra manera por alguno de los medios masivos disponibles. Cuantas más personas

reciban ese bien cultural, más personas podrán consumirlo. En palabras de Adorno: “Lo que es nuevo en la industria cultural es la primacía inmediata y confesada del efecto” (*Dialéctica del iluminismo*, 1988). Ese efecto buscado es convencer al público de que lo que se hizo fue hecho para él, y que lo puede disfrutar en sus momentos de ocio. Pero, ¿Por qué quieren lograr este efecto?

Los medios masivos de comunicación tienen dos objetivos explícitos, y uno implícito. Los dos explícitos son, como ya vimos, informar y entretener. Pero detrás de ellos, subyace un objetivo general que está implícito: formar. ¿Qué quiere decir esto? Que mientras un noticiero de la televisión informa sobre lo que ocurrió en el día, está haciendo una selección de lo que cree que es más importante para exponer. Esta selección no es arbitraria, sino que responde a los intereses propios del grupo empresarial o del Estado que subvenciona o administra ese medio masivo, e incide en la formación ideológica del público. Por eso se dice que los medios masivos de comunicación son los encargados de formar y transformar la opinión pública de una sociedad.

+I MÁS INFORMACIÓN

La llamada *Escuela de Frankfurt* surge en 1923 del Instituto para la Investigación Social para desarrollar una reflexión global sobre la sociedad burguesa-capitalista desde una óptica marxista. Además de su director, Max Horkheimer, formaron parte de la escuela Erich Fromm, Theodor Adorno, Herbert Marcuse, entre otros, dando lugar a la que fue llamada “teoría crítica”. Su idea era retomar, profundizándola, la teoría crítica del capitalismo de Marx. En 1934, año siguiente de la llegada de Hitler al poder, los nazis cerraron el Instituto por las tendencias comunistas y la ascendencia judía de la mayoría de sus miembros, muchos de los cuales se exiliaron y algunos murieron. Horkheimer trasladó la actividad de la escuela a la Universidad de Columbia (Nueva York).

ACTIVIDAD

9 - Compare las siguientes tapas de diarios publicadas con motivo del golpe de Estado de 1976 en nuestro país. ¿Cómo quieren "formar" la opinión pública con respecto a los militares?



Tapas de Clarín, La Nación, Última Hora y Evita montonera



MÁS INFORMACIÓN

Theodor Adorno y Max Horkheimer vieron en los dibujos animados una de las herramientas más efectivas para formar ideológicamente al público. Así, mientras los productores de los dibujos animados dicen que buscan el “entretenimiento puro” de los espectadores, para estos filósofos alemanes están formando la mente de los niños y niñas según sus propios intereses económico-políticos: “Si los dibujos animados tienen otro efecto fuera del de acostumbrar los sentidos al nuevo ritmo, es el de martillar en todos los cerebros la antigua verdad de que el maltrato continuo, el quebrantamiento de toda resistencia individual es la condición de vida en esta sociedad. El Pato Donald en los dibujos animados, como los desdichados en la realidad, reciben sus puntapiés a fin de que los espectadores se habitúen a los suyos” (Adorno y Horkheimer, 1988).



ACTIVIDAD

10 - ¿Qué bienes culturales consume habitualmente? Piense en los programas de televisión que mira, la música que escucha, los recitales a los que asiste, etc. ¿Cuál es el objetivo de cada uno de ellos? ¿Informar o entretener? ¿Siente que a la vez lo están formando ideológicamente? ¿Por qué?

De acuerdo a los siguientes ejemplos de bienes culturales, determine si su objetivo principal es informar o entretener, y cómo forma al público en su ideología:

- Video on-line de la banda de cumbia Malafama tocando en vivo la canción “La marca de la gorra”
- Sección del diario Clarín titulada “Tema de la semana: La inseguridad”
- Transmisión televisiva del Torneo Local en el programa Fútbol para todos
- Editorial de Radio Mitre del 10 de julio de 2014 llamado “Dos países en un mismo día”

LA COMUNICACIÓN DE LOS MEDIOS MASIVOS

Cuando hablamos de medios masivos de comunicación, es necesario aclarar cuáles son las particularidades del circuito comunicativo que se establece entre emisores y receptores. En su forma tradicional, el circuito comunicativo se construye cuando un emisor le transmite cierta información a un receptor a través de un mensaje. En los medios masivos, la comunicación se establece entre un emisor único o unificado (en el caso de una institución que produce los contenidos a ser transmitidos), y un receptor que es pensado como *masivo* por el emisor. Entonces, la empresa o el Estado que emite un mensaje a través de un medio masivo, nunca sabe efectivamente *quién puede estar del otro lado*, pero construye una idea de un público potencial, es decir, un estereotipo social que posiblemente consuma el bien cultural que se propone. Este público se piensa primero como heterogéneo (diverso) y anónimo, pero

luego se le asocian determinadas características que lo definen, por ejemplo: el productor de un programa televisivo sobre cocina está pensando, fundamentalmente, en un público al que le guste la cocina y que tenga intenciones de aprender nuevas recetas, aunque no sepa de manera efectiva si al programa lo van a ver mujeres, hombres, niños, ancianos, etc. En otras ocasiones, hay bienes culturales que se producen con una definición rígida de su público potencial, por ejemplo: una página de Internet que integre distintas notas periodísticas y videos on-line referidos únicamente al *bullying* en la Escuela (entendiendo por *bullying* la violencia física y/o verbal entre compañeros), y que para encontrarla haya que escribir específicamente ese tema en los buscadores. ¿A quiénes estaría dirigida una página de estas características?



ACTIVIDAD

11 - Describa con sus palabras el público potencial en el que pudieron haber pensado los productores de los siguientes bienes culturales:

- Programa de televisión "La pelota no se mancha"
- Enciclopedia on-line "Wikipedia"
- Programa de radio sobre "música clásica"
- Diario argentino escrito en inglés "Buenos Aires Herald"
- Página de Internet sobre "la despenalización del aborto"

LA LEY DE SERVICIOS DE COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL

Dado que los medios masivos de comunicación estuvieron a lo largo de la historia mayormente en manos privadas, y dado que son ellos los que determinaron qué emitir y qué omitir en sus producciones, los Estados nacionales comenzaron a regular la actividad mediática de las empresas particulares

mediante leyes constitucionales. Así, finalmente en Argentina se promulgó la Ley N°26.522 que regula la producción de contenidos audiovisuales.

Lea esta breve reseña publicada en la página del Gobierno nacional:

“La Ley N°26.522 de Servicios de Comunicación Audiovisual establece las pautas que rigen el funcionamiento de los medios radiales y televisivos en la República Argentina. Esta legislación fue promulgada el 10 de octubre de 2009 por la presidenta Cristina Fernández de Kirchner y reemplazó a la Ley de Radiodifusión N°22.285, que había sido promulgada en 1980 por la dictadura militar autodenominada Proceso de Reorganización Nacional y se había mantenido vigente desde entonces.

Desde la recuperación de la democracia el 10 de diciembre de 1983, existió un amplio consenso sobre la necesidad de derogar la norma de la dictadura y sancionar una nueva ley, en consonancia con las necesidades cívicas y participativas de la democracia. Los presidentes Raúl Alfonsín en 1988 y Fernando de la Rúa en 2001, presentaron sendos proyectos de ley, que no pudieron ser tratados, afectados por fuertes presiones por parte de los intereses involucrados”.

Extraído de <http://www.argentina.gob.ar/pais/94-ley-de-servicios-de-comunicacion-audiovisual.php>

ACTIVIDAD INTEGRADORA

1- Lea los siguientes fragmentos de la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual N°26.522 y de la Constitución Nacional, y a continuación responda las preguntas:

Ley N°26.522

Artículo 2°.-

Carácter y alcances de la definición. La actividad realizada por los servicios de comunicación audiovisual se considera una actividad de interés público, de carácter fundamental para el desarrollo socio-cultural de la población por el que se exterioriza el derecho humano inalienable de expresar, recibir, difundir e investigar informaciones, ideas y opiniones. La explotación de los servicios de comunicación audiovisual podrá ser efectuada por prestadores de gestión estatal, de gestión privada con fines de lucro y de gestión privada sin fines de lucro, los que deberán tener capacidad de operar y tener acceso equitativo a todas las plataformas de transmisión disponibles. La condición de actividad de interés público importa la preservación y el desarrollo de las actividades previstas en la presente como parte de las obligaciones del Estado nacional establecidas en el artículo 75 inciso 19 de la Constitución Nacional. A tal efecto, la comunicación audiovisual en cualquiera de sus soportes resulta una actividad social de interés público, en la que el Estado debe salvaguardar el derecho a la información, a la participación, preservación y desarrollo del Estado de Derecho, así como los valores de la libertad de expresión. El objeto primordial de la actividad brindada por los servicios regulados en la presente es la promoción de la diversidad y la universalidad en el acceso y la participación, implicando ello igualdad de oportunidades de todos los habitantes de la Nación para acceder a los beneficios de su prestación. En particular, importa la satisfacción de las necesidades de información y comunicación social de las comunidades en que los medios estén instalados y alcanzan en su área de cobertura o prestación.

Constitución de la Nación Argentina

Artículo 75°.-

Inciso 19. Proveer lo conducente al desarrollo humano, al progreso económico con justicia social, a la productividad de la economía nacional, a la generación de empleo, a la formación profesional de los trabajadores, a la defensa del valor de la moneda, a la investigación y al desarrollo científico y tecnológico, su difusión y aprovechamiento. Proveer al crecimiento armónico de la Nación y al poblamiento de su territorio; promover políticas diferenciadas que tiendan a equilibrar el desigual desarrollo relativo de provincias y regiones. Para estas iniciativas, el Senado será Cámara de origen. Sancionar leyes de organización y de base de la educación que consoliden la unidad nacional respetando las particularidades provinciales y locales; que aseguren la responsabilidad indelegable del Estado, la participación de la familia y la sociedad, la promoción de los valores democráticos y la igualdad de oportunidades y posibilidades sin discriminación alguna; y que garanticen los principios de gratuidad y equidad de la educación pública estatal y la autonomía y autarquía de las universidades nacionales. Dictar leyes que protejan la identidad y pluralidad cultural, la libre creación y circulación de las obras del autor; el patrimonio artístico y los espacios culturales y audiovisuales.

a. ¿Cuáles son las razones por las que se propone regular la producción de contenidos audiovisuales?

b. ¿Cuál es el objetivo principal que se pretende lograr con la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual?

c. ¿A qué obligación constitucional del Estado responde esta Ley?

...the first of these is the fact that the ...

...the second is the fact that the ...

...the third is the fact that the ...

...the fourth is the fact that the ...

...the fifth is the fact that the ...

...the sixth is the fact that the ...

...the seventh is the fact that the ...

...the eighth is the fact that the ...

...the ninth is the fact that the ...

...the tenth is the fact that the ...

...the eleventh is the fact that the ...

...the twelfth is the fact that the ...

...the thirteenth is the fact that the ...

...the fourteenth is the fact that the ...

...the fifteenth is the fact that the ...

...the sixteenth is the fact that the ...

...the seventeenth is the fact that the ...

...the eighteenth is the fact that the ...

...the nineteenth is the fact that the ...

...the twentieth is the fact that the ...



UNIDAD III

EL DISCURSO PERIODÍSTICO

¿QUÉ ES EL PERIODISMO?

El periodismo es una profesión que se dedica a difundir información en una sociedad. Esta información puede ser transmitida mediante opiniones, argumentaciones, noticias, etc. Su nombre proviene del griego *periodós* que hoy en día se identifica con el término "período" (como intervalo de tiempo). Es decir que el periodismo está fundamentalmente ligado a lo periódico, a lo que sucede una vez cada tanto tiempo. Estos ciclos pueden ser de un mes (publicación mensual), de un día (publicación diaria), e inclusive de minutos (como sucede en las páginas de Internet que renuevan sus publicaciones constantemente). Una de las habilidades que más se destacan en un periodista es su capacidad de presentar cualquier tipo de información como algo valioso y digno de ser conocido. Los escritos que pertenecen al discurso periodístico tratan sobre hechos no ficticiales, es decir, sobre hechos reales. Por ejemplo, una noticia sobre un accidente está informando sobre lo que sucedió realmente entre los accidentados; y

la opinión sobre una novela que acaba de publicarse (aunque el texto de la novela sea ficcional) es una opinión sobre un hecho real: la publicación del libro.

Para que el periodismo llegara a consolidarse como profesión, fue indispensable que la tecnología perfeccionase los medios masivos de comunicación, ya que son ellos los mediadores necesarios entre lo que acontece y los miles de ciudadanos que *deben* ser informados. Los periodistas asumen este *deber* porque, dentro de las dos funciones explícitas que tienen los medios masivos: informar y entretener, el discurso periodístico se hizo cargo del primero de ellos y se convirtió en un discurso predominantemente informativo. Detrás de esta función informativa, sin embargo, prevalece el objetivo implícito de todo medio masivo: la formación ideológica de los ciudadanos, efectuada a través de la transmisión de *noticias, crónicas o entrevistas*.

✕ ACTIVIDAD

12 - ¿Qué programas periodísticos conoce? ¿Sobre qué informan? ¿Le resulta importante la información que brindan? Comparta su opinión con el resto de sus compañeros.

+I MÁS INFORMACIÓN

Hubo un episodio curioso donde la función de informar propia del periodismo se confundió con la función de entretener vinculada a la creación ficcional. Sucedió en Estados Unidos, en 1938. El norteamericano Orson Welles quiso relatar por radio, a la manera de un programa informativo, los sucesos que se describen en la novela de ciencia-ficción *La guerra de los mundos*

(escrita por Herbert George Wells), donde la tierra es invadida por alienígenas. Durante la transmisión, muchos oyentes inadvertidos creyeron que el locutor estaba informando acerca de acontecimientos reales, por lo cual entraron en pánico y varios de ellos se suicidaron. Es necesario remarcar el contexto en el que ocurrió este episodio: por un lado, el comienzo de la Segunda Guerra Mundial incitada por la Alemania nazi era inminente y la tensión que esto provocaba se trasladaba constantemente a los medios masivos de comunicación; por el otro, los avances tecnológicos aeroespaciales de instituciones tales como la NASA estadounidense (Administración Nacional de la Aeronáutica y el Espacio, en inglés: National Aeronautics and Space Administration), hacían pensar que el contacto con seres extraterrestres era posible. Ambos factores fueron determinantes en la interpretación del relato que se transmitió en vivo por la radio esa víspera de Halloween:

«Señoras y señores, interrumpimos nuestro programa de baile para comunicarles una noticia de último minuto procedente de la agencia Intercontinental Radio. El profesor Farrel del Observatorio de Mount Jennings de Chicago reporta que se ha observado en el planeta Marte algunas explosiones que se dirigen a la Tierra con enorme rapidez... Continuaremos informando».

Tras el primer corte y para darle aún mayor veracidad a la noticia, Welles retomaba la supuesta emisión de una orquesta desde el Hotel Meridian Plaza para volver a parar a medida que la ficticia invasión extraterrestre se iba desarrollando,

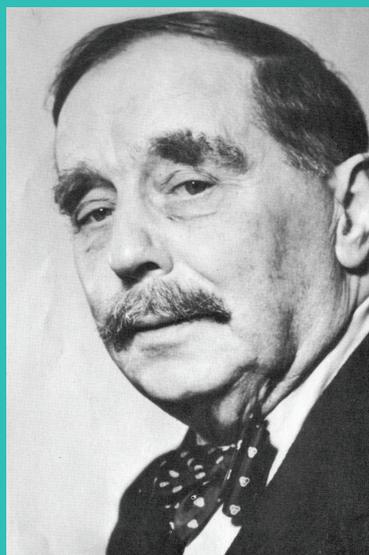
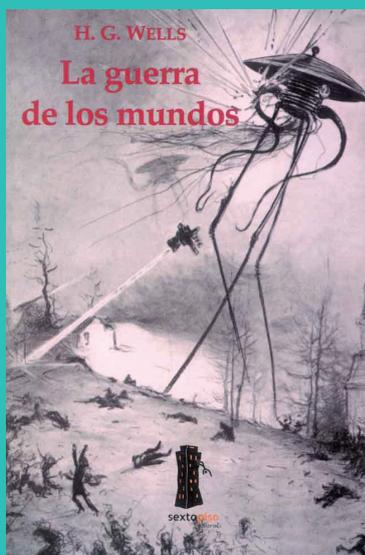
«damas y caballeros, tengo que anunciarles una grave noticia. Por increíble que parezca, tanto las observaciones científicas como la más palpable realidad nos obligan a creer que los extraños seres que han aterrizado esta noche en una zona rural de Jersey son la vanguardia de un ejército invasor procedente del planeta Marte...»

Las interrupciones eran cada vez más frecuentes y con un mayor tono de alarmismo, como prueba la secuencia del personaje Carl Philips desde Grovers Mill, en el Estado de Nueva Jersey, donde supuestamente se estaba sucediendo el aterrizaje:



«Señoras y señores, esto es lo más terrorífico que nunca he presenciado... ¡Espera un minuto! Alguien está avanzando desde el fondo del hoyo. Alguien... o algo. Puedo ver escudriñando desde ese hoyo negro dos discos luminosos... ¿Son ojos? Puede que sean una cara. Puede que sea...»

Fragmentos de la transcripción de la emisión tomados de:
<http://www.abc.es/cultura/20131030/abci-aniversario-orson-welles-guerra-201310300614.html>



La guerra de los mundos, de H. G. Wells, se publicó en 1897 y fue la base de varias películas de ciencia ficción en el siglo XX.

EL TEXTO INFORMATIVO

Una característica fundamental a tener en cuenta a la hora de analizar el discurso periodístico es que todo texto informativo construye una representación de la realidad que quiere transmitir. Esto significa que ninguna información es totalmente objetiva o neutra. La misma selección de *qué se quiere informar* es subjetiva, y el recorte o la ampliación de datos, y la forma en que se presentan estos datos durante la narración de los acontecimientos también responden a los intereses del periodista o de la institución para la que trabaja. Los medios masivos de comunicación, entonces, a través del periodismo *construyen* la

información y la transforman en un bien cultural para que sea consumido por el público. Si bien el discurso periodístico puede aparecer en la radio, en la televisión, en Internet o en la prensa gráfica, en todos estos medios los textos informativos conservan elementos comunes. Por ejemplo, toda información (sea oral o escrita) cuenta con un *texto* principal que es el relato de los acontecimientos, y distintos *paratextos* que pueden ser las imágenes, títulos, audios o videos que la acompañan. A su vez, los textos informativos escritos poseen un *estilo* de redacción característico, y ciertas *marcas tipográficas* que lo complementan.

LA NOTICIA

Existe una frase del escritor canadiense William Maxwell Aitken que sintetiza el ideal de aquello que debe ser considerado una *noticia*, y que guía a los periodistas en la construcción de las mismas: "Si un perro muerde a un hombre, no es noticia, pero si un hombre muerde a un perro, eso sí que es noticia". Entonces, podemos afirmar que una noticia es una información con carácter *excepcional*. Hay que agregar que "lo excepcional" es subjetivo, por lo tanto, serán los periodistas (de acuerdo al público al que quieran dirigirse) los que decidan qué noticia es lo suficientemente excepcional como para ser publicada. A su vez, esta

decisión tendrá un carácter político, ya que algo puede ser considerado *excepcional* según los intereses económicos y sociales que tenga el periodista o la institución para la que trabaja. No informar sobre cierto acto público, sobre cierto logro del Estado, puede ser una manera de volver invisible la acción de los gobernantes para los gobernados, y de desprestigiar su gestión por diferencias ideológicas.

A propósito de la frase de Aitken, leamos la siguiente noticia:

UN HOMBRE MUERDE A UN PERRO HASTA MATARLO

Un campesino chino salió en defensa de su cachorro, que estaba siendo atacado por un can peligroso.

Si un perro muerde a un hombre no es noticia. Ahora bien, si es un hombre el que muerde a un perro, la cosa cambia. Esta disparatada máxima suele plantearse en las facultades de periodismo como ejemplo de algo noticioso. Por fin, el disparate se ha hecho realidad, porque un granjero chino mordió hasta la muerte a un fiero perro que estaba atacando a su querido cachorro.

Despertado por los aullidos

del perrito, un aldeano llamado Geng primero intentó ahuyentar al perro lanzándole sandías, según un periódico local.

Pero al no lograrlo, el granjero se lanzó sobre el perro, clavándole los dientes en el cuello y matándole finalmente. "Estuvieron rodando por el suelo y luchando unos 10 minutos", explica el Yanzhao Cosmopolitan News.

Geng sufrió profundas heridas en los brazos y tuvo que recibir atención médica en el hospital, pero quedó satisfecho porque su cachorro sobrevivió.

El País de España,
4 de julio de 2007

✕ ACTIVIDAD

13 - ¿Qué información brinda esta *noticia*? ¿Le resulta interesante conocer este hecho? ¿Por qué? ¿A qué fuentes hace referencia el redactor de *El País*, teniendo en cuenta que el hecho ocurrió en China y no en España?

Una noticia es, entonces, el relato periodístico de un hecho novedoso o atípico (poco común) que ocurre en una sociedad. Este relato elabora un recorte de la realidad que será transmitido a través de un medio masivo de comunicación. En

la teoría, los recortes responden a un criterio de relevancia social, es decir que la noticia debería ser interesante para el público al que se dirige, y por eso se transmite.

+I MÁS INFORMACIÓN

Todos aquellos “lugares” de los que el discurso periodístico obtiene información son conocidos como “fuentes”. Así, cualquier persona, documento, institución, testimonio (escrito u oral) puede aparecer vinculado con un hecho y ser considerado una fuente de información para elaborar una noticia. La tarea del periodista consiste en determinar cuál es la fuente más confiable en cada ocasión. Por su parte, los lectores de los textos periodísticos pueden observar detenidamente cuáles son las fuentes que se utilizaron en la noticia para dimensionar su grado de certeza. Por ejemplo, frente a la internación de un personaje público, no es lo mismo informar sobre su estado de salud según el parte médico oficial, que citar “fuentes cercanas” de las que no se ofrezca ningún dato concreto. En estos casos, podría ocurrir que algún periodista invente una “fuente cercana” para adjudicarle el origen de un dato que él quiere transmitir por motivos políticos.

✕ ACTIVIDAD

14 - Lea el fragmento que se presenta en la siguiente página de la noticia publicada digitalmente en *Infobae* (www.infobae.com).

Científicos argentinos descubren avances en la lucha contra el cáncer

Daniela Blanco

Investigadores argentinos identifican un mecanismo que permite tratar algunos tumores que hasta ahora eran resistentes a las terapias convencionales. El trabajo fue tapa de la prestigiosa revista especializada Cell. Cambia el paradigma de los tratamientos contra el cáncer.

La ciencia argentina dio muestras de su vigencia con la presentación en sociedad de un avance trascendente conseguido por investigadores locales en la lucha contra el cáncer. Las razones para destacar son varias, pero podemos precisar tres para empezar a desagregar el tema.

Primero, se trata de una "línea de investigación criolla", como definió el propio ministro de Ciencia, Tecnología e Innovación Productiva, Lino Barañao: "No se trata de un mero aporte a una línea de investigación internacional ya desarrollada".

Segundo, fue desarrollada por un grupo interdisciplinario de investigadores y becarios jóvenes, todos argentinos, en una "casa" muy querida para la ciencia argentina como es el Instituto de Biología y Medicina Experimental (IBYME), dependiente del CONICET y por donde pasaron, entre otros notables, el Premio Nobel argentino Bernardo Houssay y el mismo ministro Barañao como investigador.

Y la tercera razón y frutilla del postre es que la más prestigiosa revista de biología molecular, Cell, amplificó el logro científico brindándole la tapa y otorgándole jerarquía y reconocimiento internacional al estudio. Existe una cuarta que tiene relevancia propia: la financiación del estudio fue netamente con fondos nacionales y plantea un cambio respecto de las investigaciones hasta ahora publicadas.

El ministro Barañao dijo sobre el hallazgo: "Se trata de un aporte excepcional al conocimiento universal. Este trabajo abona la idea de que también en la ciencia argentina se puede ser eficaz, ya que la tradición científica argentina en general ha sido eficiente con pocos recursos. Y además, que la comunidad científica internacional, en este caso la publicación más prestigiosa de biología molecular, lo reconozca. Esto ubica a la ciencia argentina en otro lado".

La investigación estuvo a cargo de científicos argentinos jóve-



nes, en su mayoría becarios, conducidos por el prolífico científico argentino doctor Gabriel Rabinovich, quien además de investigador principal del CONICET es director del laboratorio de Inmunopatología del IBYME y director del grupo de trabajo de esta investigación. Rabinovich cuenta con ocho patentes científicas derivadas de sus medulares investigaciones.

Esta investigación en particular promete cambiar el paradigma de los tratamientos contra el cáncer y, sobre todo, contribuir con la comunidad científica internacional a ofrecer a los pacientes mejores tratamientos contra esa enfermedad. [...]

Infobae, Jueves 13 de febrero de 2014.



ACTIVIDAD

15 - Resuma la información principal que brinda esta noticia. ¿Considera que tiene mayor relevancia social que la anterior sobre el granjero chino? ¿Cuáles son los tres aspectos que destaca la periodista para sintetizar el carácter excepcional del hecho?

LA CRÓNICA

La *crónica* es, como la noticia, el relato periodístico de un hecho. Sin embargo, participa a la vez de los rasgos de los textos informativos y de los interpretativos, con un predominio de los primeros sobre los segundos. Así, una crónica periodística no solo brinda la información que considera importante mediante el relato ordenado de los acontecimientos de la realidad, sino que cuida la *forma* en que desarrolla este relato al *describir* minuciosamente los pormenores del acontecimiento. Los cronistas transmiten una historia completa y proponen una interpretación

de la misma. Generalmente presenciaron los hechos narrados, o realizaron una investigación desde el lugar donde se produjeron para acercarse a la crónica a la realidad. A veces, *dramatizan* los acontecimientos a tal punto que llegan a construir de manera casi literaria a los personajes que los padecen o que los llevan a cabo, para acentuar el carácter vivencial del texto. Esto último lo logran describiendo la forma de ser de la persona, intercalando posibles pensamientos o sentimientos que haya tenido en ese momento, etc.



ACTIVIDAD

16 - Lea los siguientes fragmentos seleccionados de la crónica "Bienvenido", del escritor uruguayo Eduardo Galeano, publicada en el diario *El País* el día 18 de enero de 1988:

Hoy, lunes, el poeta Juan Gelman vuelve a Argentina. Un juez, que había sido nombrado por la dictadura militar, quiso obligarle a pagar para volver. Entre otras condiciones, el juez pretendió imponerle una caución equivalente a 20.000 dólares [...]. Juan se negó a humillarse y finalmente la Cámara Federal tuvo el "buen gusto" de acabar con una situación que era casi tan infame como ridícula. [...]

Ahora, la ciudad de Buenos Aires recupera, entero, a su poeta. No falta ni un solo pedazo de él. En estos tiempos de infamia, mientras tantos oportunistas se dedican a borrar sus propias huellas, este cabeza dura sigue diciendo lo que piensa y no lo que le conviene. [...]

La dictadura militar, cuyas atrocidades hubieran provocado en Hitler un incurable complejo de inferioridad, le había pegado donde más duele: en 1976, los verdugos le secuestraron a sus hijos. Se los llevaron en lugar de a él. A la hija, Nora, la torturaron y la soltaron. Al hijo, Marcelo, y a su compañera, María Claudia, los asesinaron y los desaparecieron. Se sabe que ella había dado a luz en un campo clandestino de concentración. En lugar de a él se llevaron a los hijos porque él no estaba. ¿Cómo se hace para sobrevivir a una tragedia así?

Digo: para sobrevivir sin que se te apague el alma. Muchas veces me lo he preguntado en estos años. Muchas veces me he imaginado esa horrible sensación de vida usurpada, esa pesadilla del padre que siente que roba al hijo el aire que respira. Y me he preguntado: si Dios existe, ¿Por qué pasa de largo? ¿No será ateo Dios? [...]

Juan no tiene el regreso silencioso que él hubiera querido. Me consta que nunca fue picado por la mosca azul de la fama; jamás esa fiebre le ha encendido la cabeza. Las vacilaciones y las claudicaciones de la democracia ante la prepotencia militar hicieron que su caso se convirtiera en un escándalo internacional. Pero que nadie se confunda: Juan es el tipo menos espectacular que conozco y el más ajeno a la autopromoción, en esta época en que los escritores suelen convertirse en jefes de publicidad de sí mismos. [...]

Es seguro que habrán más penas y olvido. Bastante mandan, todavía, con democracia y todo, los que tanto mandaron. Pero quizá este



reencuentro de la ciudad y su poeta sirva de augurio al año que nace. Quizá anuncie buenas cosas para la dignidad humana y la afirmación democrática; quizá anuncie que, más temprano que tarde, los asesinos caerán como un resto de barro pegado a la suela de los zapatos.

a - Responda en base a lo leído: ¿Qué diferencias encuentra entre esta crónica y la noticia sobre los científicos argentinos, con respecto a la forma en que está escrita cada una? ¿Cuál es el hecho que se quiere informar en la crónica? ¿Encuentra algún ejemplo de construcción "literaria" de un personaje? ¿Qué valoración hace el cronista sobre lo sucedido? Justifique su respuesta.

b - Dé un ejemplo donde se describan minuciosamente los acontecimientos. ¿En qué momento el autor da cuenta de su cercanía respecto al hecho narrado?

LA ENTREVISTA

La entrevista es una técnica propia del discurso periodístico que se utiliza para obtener y divulgar cierta información que posee otra persona. Esta técnica consiste en un diálogo entre el entrevistador (el periodista) y el entrevistado (el que posee la información), donde el primero realiza una serie de preguntas planificadas previamente

y el segundo, también enterado del encuentro, premedita las respuestas que va a dar. Tanto uno como otro pueden ser más de una persona, por ejemplo, cuando se entrevista a una banda de músicos o cuando un equipo periodístico entrevista a una sola persona.

+I

MÁS INFORMACIÓN

Cuando un periodista realiza una serie de preguntas no planificadas a una persona que no estaba enterada del encuentro, se dice que le hizo un reportaje, y no una entrevista. Los reportajes tienen por característica principal ser espontáneos y breves, y apuntan a sacar información rápidamente más que a proponer el diálogo con la persona interrogada.

Según el tipo de preguntas una entrevista puede ser:

· Abierta

Cuando se interroga acerca de temas generales o que esperan que el entrevistado relate un episodio, por ejemplo: *¿Cómo fue su infancia en el pueblo? ¿Qué opina usted de la política?* En estas entrevistas, generalmente, el objetivo es presentarle al público el “retrato” de una persona, es decir, su perfil. Por eso se centran en las cualidades y datos biográficos del entrevistado. Este tipo de entrevista admite una mayor libertad formal.

· Mixta

Cuando se combinan preguntas de uno y otro tipo, dando lugar a una entrevista que obtiene declaraciones a la vez que esboza un retrato de la persona entrevistada.

· Cerrada

Cuando se interroga acerca de temas específicos o que esperan que el entrevistado diga un dato puntual, por ejemplo: *¿En qué consiste su descubrimiento científico? ¿A qué edad terminó sus estudios?* En estas entrevistas, generalmente, el objetivo es informar al público sobre lo que una persona experta en una determinada rama del saber opina sobre un tema. Por eso se asocian con eventos actuales de los que participa el entrevistado. Este tipo de entrevista admite una menor libertad formal.

En muchos casos, los periodistas escriben una breve introducción que describe la situación en la que transcurre la entrevista, para situar al

lector en tiempo y espacio. En esta introducción suelen expresar sus propias opiniones acerca de la persona con la que se van a encontrar.

✕ ACTIVIDAD

17 - Lea los siguientes fragmentos seleccionados de la entrevista realizada al músico argentino Charly García, con motivo del cierre de su gira "Rock al Parque 2012":

Bonachón, humilde, cachetón, de buenas maneras. No parece Charly. No puede ser el mismo que se lanzó de un noveno piso a una piscina del hotel Aconcagua en el 2000 -como dándole vida a su canción "Demoliendo hoteles"-, o el problemático incansable que regresaba al escenario con la cara hinchada tras armar una gresca entre el público. No. Charly García, la máxima estrella del rock argentino, y posiblemente latinoamericano, ya no quiere causar peleas y está feliz de volver. [...] Sus fanáticos, fieles desde Sui Generis, han celebrado su retorno, pero muchos todavía recuerdan sus desmanes en vivo. [...]

-¿Cómo se mueve usted en el rock de hoy?

-Creo que la realidad siempre está en mi obra. En la época de la dictadura, mis bandas y yo éramos un foco de la resistencia y teníamos que utilizar las metáforas y el surrealismo para decir lo que queríamos porque, si no, hubiéramos sido censurados. Ahora es distinto, no hay un enemigo identificable, sino que todas esas cosas malas del ser humano las veo más dispersas. La música de hoy es una cosa hecha con maquinillas donde no hay mucho cerebro. Se ha prostituido. Ojalá vuelva a su lugar.

-¿Qué le ha faltado al rock argentino en los últimos 15 años?

-Originalidad. Creo que ha seguido muy influenciado por Luis Alberto Spinetta, por mí, por (Gustavo) Cerati... No han surgido bandas con algo nuevo que decir, aunque algunas pocas son buenas. El efecto de la globalización le ha quitado personalidad, no solo al rock argentino, sino al mundial. Se ha perdido eso de 'repite tu aldea y serás global'; la universalidad a través del mundo virtual ha hecho que todo se parezca a todo, y por eso lo veo como un "impasse". [...]

-Se siente como si las grandes 'rockstars' que pasaron por las duras y las maduras se estuvieran yendo...

-Yo creo que lo que pasé lo tenía que pasar, y, por suerte, me pude rehabilitar con un gran esfuerzo, es cierto. Alguna gente no tiene esa decisión como para decir 'bueno, ya basta'. Yo sí. Y tuve grandes amigos que me apoyaron e hicieron más fácil la transición, y estoy muy orgulloso de haberlo hecho (...). Evidentemente, hay cosas que son dañinas, pero el tabaco también lo es, y el alcohol y la incomprensión y muchas cosas más. Creo que



puedo hablar de lo que te digo porque ya lo pasé y hoy no me arrepiento de haberlo vivido. [...]

-Va a tocar hasta que... [...]

Cada vez tengo más entusiasmo, quizá por haber pasado todas esas experiencias o por no haber traicionado nunca la música. Jamás la usé como un medio para lograr fama o dinero, eso vino como consecuencia. [...]

Entrevista realizada por Carlos Sonao para Vive.in, Bogotá, 27 de mayo de 2012. Disponible en: http://bogota.vive.in/musica/bogota/articulos-musica/mayo2012/ARTICULO-WEB-NOTA_INTERIOR_VIVEIN-11888003.html

a - ¿Qué impresión le genera la introducción que presenta la entrevista?

¿Es un invitado deseado o indeseado por el periodista? ¿Por qué?

b - ¿Es una entrevista abierta o cerrada? Justifique su respuesta.

c - ¿Cómo define Charly García a las bandas de su época, en relación al contexto económico-político? ¿Y a las de ahora?

LOS PARATEXTOS

El término “paratexto” designa a cada uno de los elementos que acompañan un texto de cualquier tipo (sea literario o no literario). Por ejemplo: los títulos, subtítulos y números de capítulos son los *paratextos* de una novela. Ahora bien, en los textos informativos estos elementos funcionan como el marco en el que se presenta la información que se quiere comunicar. Lo importante es que el paratexto funciona con el texto, porque anticipa o brinda información adicional al lector y lo orienta en la construcción del sentido final del texto. En la prensa gráfica (publicada en papel o

digitalmente), los titulares con sus respectivas imágenes le adelantan al lector el tema de la noticia antes de leer el texto principal. Por ejemplo, una fotografía de un estadio de fútbol vacío o de un jugador con ropa de entrenamiento anticipan un partido que está por jugarse, mientras que una fotografía de la tribuna enardecida o una de un jugador festejando el gol anticipan que la noticia informa sobre un partido que ya se disputó. Los paratextos se clasifican según sean *gráficos, verbales, sonoros* o *audiovisuales*.

• Paratextos gráficos

Se componen de ilustraciones, fotografías, esquemas o cuadros sinópticos.

• Paratextos verbales

Se componen de títulos, subtítulos, epígrafes de fotografías, fecha y hora de la publicación y todo dato que aparezca por escrito junto con el texto principal.

• Paratextos sonoros

Se componen de canciones de fondo o sonidos grabados que se transmiten a la par que se informa.

• Paratextos audiovisuales

Se componen de videos que el público elige ver para ampliar el tema expuesto. Son utilizados en las publicaciones on-line de las páginas de Internet.



ACTIVIDAD

18 - Describa qué tipo de información podrían anticipar o brindar los paratextos señalados en las siguientes situaciones periodísticas:

a - Un programa de radio informativo anuncia un segmento con música clásica de fondo: ¿Qué noticias dará?

b - Una página de Internet contiene el video on-line de un recital de rock de Soda Stereo: ¿De qué tema podría tratar ese sitio web?

c - Un diario presenta una sección de noticias con el título "Barrios populares": ¿Qué relatos podrían aparecer allí?

Proponga otros paratextos posibles para cada una de las anteriores situaciones periodísticas.

d - Un programa de televisión proyecta la siguiente imagen: ¿Qué información transmitirá?



Combate de caballería en la época de Rosas, de Carlos Morel (ca. 1894), Buenos Aires, Museo Histórico Nacional.

MARCAS TIPOGRÁFICAS

Las marcas tipográficas son elementos que se utilizan en los textos para ordenar y guiar la atención del lector hacia lugares específicos. Entre las más comunes encontramos las comillas, el guión, y los signos de interrogación y exclamación.

Las comillas (“”)

Se colocan al principio y al final de las frases o palabras escritas que se quieren destacar.

Usos frecuentes

Para citar textualmente algo:

William Maxwell Aitken dijo: “Si un perro muerde a un hombre, no es noticia, pero si un hombre muerde a un perro, eso sí que es noticia”.

Para presentar el sentido de una palabra o expresión: *Hay que agregar que “lo excepcional” es subjetivo.*

Para referirse al título de una obra artística: *como dándole vida a su canción “Demoliendo hoteles”.*

Para indicar la intención irónica o sarcástica del empleo de una palabra o frase: *Juan se negó a humillarse y finalmente la Cámara Federal tuvo el “buen gusto” de acabar con una situación [...]*

Para destacar que una palabra o expresión es extranjera: *[...] la universalidad a través del mundo virtual ha hecho que todo se parezca a todo, y por eso lo veo como un “impasse”.*

El guión (-)

Se utiliza al comienzo de un enunciado que pertenece a un diálogo, o al principio y al final de una reflexión personal que añade información al texto principal.

Usos frecuentes

Para introducir la palabra de otro en una entrevista: *-Creo que la realidad siempre está en mi obra.*

Para agregar un dato desde una perspectiva personal: *-como dándole vida a su canción “Demoliendo hoteles”-*

Los signos de interrogación y exclamación

Los **signos de interrogación** (¿?) son signos de puntuación que introducen una pregunta en el texto. Proviene del latín, donde la “cuestión” o “pregunta” se enunciaba “quaestio”, y su abreviatura era “Qo”. De esta abreviatura nació el signo que utilizamos hoy en día.

Se utiliza un signo al comienzo para “abrir” la pregunta (¿), y otro al final para “cerrarla” (?). La

influencia del inglés, que utiliza un solo signo al final, está transformando esta regla ortográfica, ya que en los programas de *chat* se usa un único signo para preguntar porque ahorra tiempo de tipeo.

Si las preguntas buscan obtener información de la persona interrogada, son preguntas en el sentido común del término (*¿Qué le ha faltado al rock argentino en los últimos 15 años?*); pero también se pueden realizar preguntas retóricas en los textos, es decir, preguntas que no requieren una respuesta de nadie sino que refuerzan el punto de vista del escritor (*¿Cómo se hace para sobrevivir a una tragedia así?*).

Los **signos de exclamación** son signos de puntuación que enfatizan una palabra o frase. Se escriben al comienzo (¡) y al final de la oración exclamativa (!). Las nuevas tecnologías, al igual que sucede con los signos de interrogación, están haciendo menos habitual la presencia del signo de apertura.

Un aspecto importante a tener en cuenta es que dentro de los signos de interrogación y exclamación siempre se tildan las palabras que introducen una pregunta o expresión enfática:

¿Qué? ¡Qué! / ¿Quién? ¡Quién! / ¿Cómo? ¡Cómo! / ¿Cuándo? ¡Cuándo! / ¿Cuál? ¡Cuál! / ¿Dónde? ¡Dónde! / ¿Por qué? ¡Por qué! (Cuando se responde a la pregunta se escribe de corrido: "porque")

+I MÁS INFORMACIÓN

Los procesadores de texto tienen marcas tipográficas estandarizadas que se utilizan frecuentemente a la hora de editar. Son la **negrita**, la *cursiva* y el subrayado. Estas tres marcas tienen la misma función: resaltar un fragmento de la información que se está transmitiendo. En el caso de la **negrita**, generalmente se usa para darle mayor relevancia a un concepto o idea; la *cursiva* destaca una frase; y el subrayado indica un título.

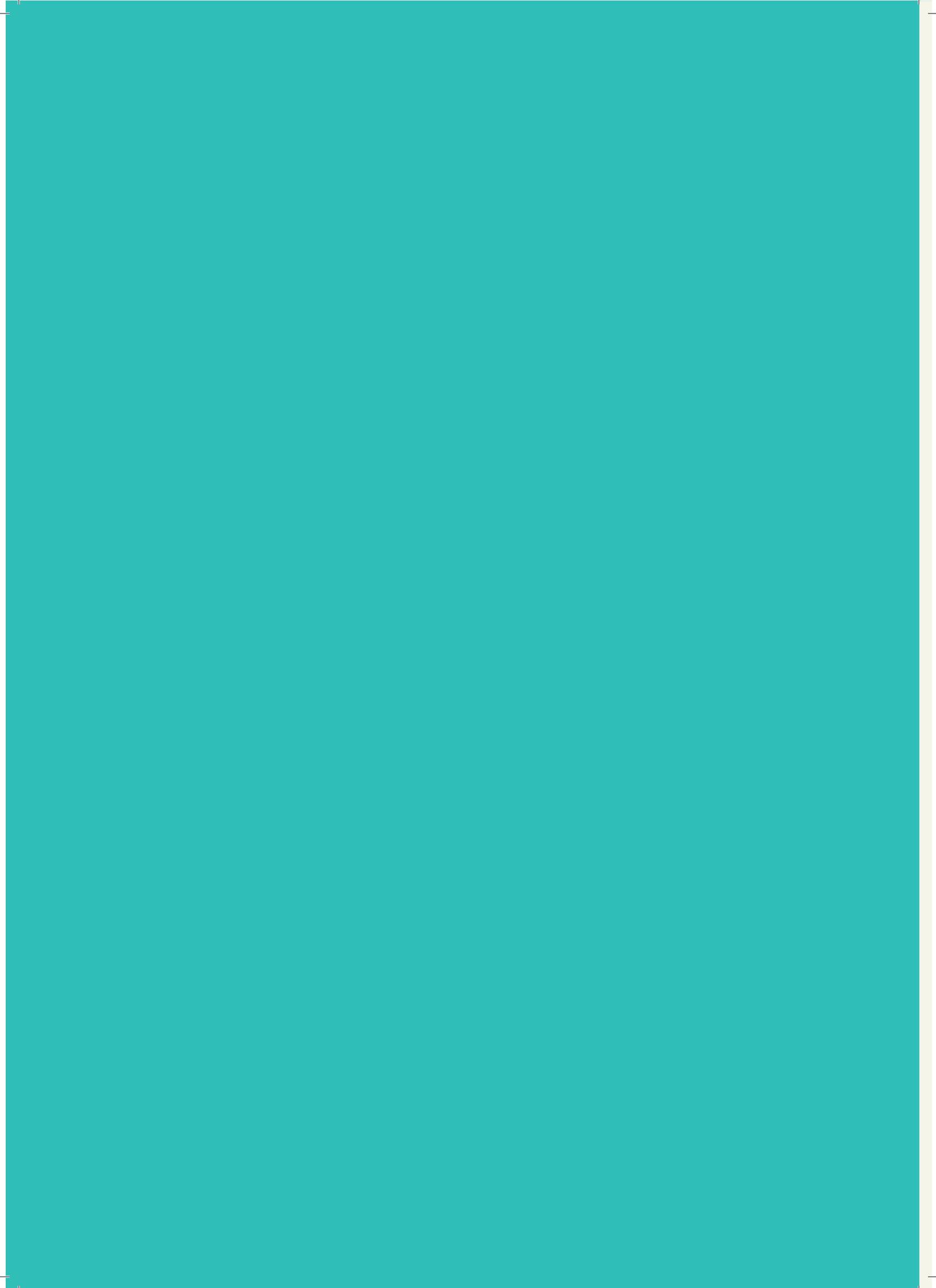
ACTIVIDAD

INTEGRADORA

1- Escriba una noticia acerca de un hecho interesante. Piense en quién podría ser el lector de ese texto. Integre las marcas tipográficas estudiadas y use, al menos, una fuente.

2- Redacte una crónica de un acontecimiento que haya presenciado. Destaque las descripciones y los detalles del evento, e introduzca su propia opinión en la *forma* del relato.

3- Realice una entrevista a algún compañero o conocido, seleccione las preguntas y piense qué información le puede brindar.





UNIDAD IV



LAS ARGUMENTACIONES

LOS ARGUMENTOS

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

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

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

✕ ACTIVIDAD 19

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

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

LA ARGUMENTACIÓN

Enumerar argumentos es una parte fundamental en la búsqueda por llegar a un acuerdo. Pero no alcanza con eso. Es necesario que esos argumentos estén enmarcados en un tipo de texto determinado: la *argumentación*, que se caracteriza fundamentalmente por su función de buscar convencer al otro. En una argumentación, todo lo que se diga o escriba debe estar pensado en función de ese objetivo. Para eso, en algunos casos es necesario apelar a los razonamientos lógicos, pero también es muy importante el papel

que las emociones y las pasiones pueden cumplir. Así, puede ocurrir que haya muchas razones lógicas que demuestren que “fumar es perjudicial para la salud”, pero eso no alcanza para evitar que muchas personas sigan fumando. O puede ocurrir que un político exponga una serie de argumentos lógicos para buscar el apoyo de la sociedad, pero que no logre generar adhesión porque sus discursos no generan emociones ni pasiones en el auditorio.

LA ESTRUCTURA DE LA ARGUMENTACIÓN

El “esqueleto” habitual de las argumentaciones tiene distintas instancias. En primer lugar, hay un *punto de partida* que origina el texto; este puede o no estar explicitado (puede ser, por ejemplo, que la restitución de la identidad de una persona apropiada durante la Dictadura cívico-militar de 1976-1983 genere argumentaciones sobre el rol de los organismos de Derechos Humanos o sobre el rol de la ciencia -por los análisis genéticos de ADN-; o que un caso de violencia en una escuela genere argumentaciones sobre el rol de los medios de comunicación, y que esa restitución o ese hecho de violencia no aparezcan mencionados en la argumentación). Lo que no puede estar ausente, en cambio, es alguna frase que deje en

claro la posición que se toma respecto del tema en cuestión; eso es lo que se conoce como la *tesis*. Luego de la tesis, viene el cuerpo principal del texto: los *argumentos*, que son los que justifican la posición asumida en la tesis. Una vez desarrollados los argumentos, la argumentación finaliza con una *conclusión* que, habitualmente, retoma la tesis y la hace aparecer fortalecida por los argumentos empleados. Un ejemplo que evidencia estas cuestiones fue el discurso que pronunció en las puertas de la Ex ESMA (Escuela de Mecánica de la Armada) el entonces Presidente de la Nación Argentina, Dr. Néstor Kirchner, luego de firmar el convenio de la creación del Museo de la Memoria el 24 de marzo de 2004:

Queridos Abuelas, Madres, Hijos: cuando recién veía las manos, cuando cantaban el himno, veía los brazos de mis compañeros, de la generación que creyó y que sigue creyendo en los que quedamos que este país se puede cambiar.

Fueron muchas ilusiones, sueños; creímos en serio que se podía construir una Patria diferente y también cuando escuchaba a H.I.J.O.S. recién, vimos la claudicación a la vuelta de la esquina. Es difícil, porque muchos espe-





culan, porque muchos están agazapados y muchos esperan que todo fracase para que vuelva la oscuridad sobre la Argentina y está en ustedes que nunca más la oscuridad y el oscurantismo vuelvan a reinar en la Patria.

Las cosas hay que llamarlas por su nombre y acá, si ustedes me permiten, ya no como compañero y hermano de tantos compañeros y hermanos que compartimos aquel tiempo, sino como Presidente de la Nación Argentina vengo a pedir perdón del Estado nacional por la vergüenza de haber callado durante 20 años de democracia por tantas atrocidades.

Hablemos claro: no es rencor ni odio lo que nos guía y me guía, es justicia y lucha contra la impunidad. A los que hicieron este hecho tenebroso y macabro de tantos campos de concentración, como fue la ESMA, tienen un solo nombre: son asesinos repudiados por el pueblo argentino.

Por eso Abuelas, Madres, hijos de detenidos desaparecidos, compañeros y compañeras que no están pero sé que están en cada mano que se levanta aquí y en tantos lugares de la Argentina, esto no puede ser un tira y afloje entre quién peleó más o peleó menos o algunos que hoy quieren volver a la superficie después de estar agachados durante años que no fueron capaces de reivindicar lo que tenían que reivindicar.

Yo no vengo en nombre de ningún partido, vengo como compañero y también como Presidente de la Nación Argentina y de todos los argentinos. Este paso que estamos dando hoy, no es un paso que deba ser llevado adelante por las corporaciones tradicionales que por allí vienen especulando mucho más en el resultado electoral o en el qué dirán que en defender la conciencia y lo que pensaban o deberían haber pensado.

Por eso, sé que desde el cielo, de algún lado, nos están viendo y mirando; sé que se acordarán de aquellos tiempos; sé que por ahí no estuvimos a la altura de la historia, pero seguimos luchando como podemos, con las armas que tenemos, soportando los apretujones y los aprietes que nos puedan hacer. Pero no nos van a quebrar, compañeros y compañeras.

Aquella bandera y aquel corazón que alumbramos de una Argentina con todos y para todos, va a ser nuestra guía y también la bandera de la justicia y de la lucha contra la impunidad. Dejaremos todo para lograr un país más equitativo, con inclusión social, luchando contra la desocupación, la injusticia y todo lo que nos dejó en su última etapa esta lamentable década del '90 como epílogo de las cosas que nos tocaron vivir.

Por eso, hermanas y hermanos presentes, compañeras y compañeros que están presentes por más que no estén aquí, Madres, Abuelas, chicos: gracias por el ejemplo de lucha. Defendamos con fe, con capacidad de amar, que no nos llenen el espíritu de odio porque no tenemos odio, pero tampoco queremos la impunidad. Queremos que haya justicia, queremos que realmente haya una recuperación fortísima de la memoria y que en esta Argentina se vuelvan a recordar, recuperar y tomar como ejemplo a aquellos que son capaces de dar



todo por los valores que tienen y una generación en la Argentina que fue capaz de hacer eso, que ha dejado un ejemplo, que ha dejado un sendero, que ha dejado su vida, que ha dejado sus madres, que ha dejado sus abuelas y que ha dejado sus hijos. Hoy están presentes en las manos de ustedes. Muchísimas gracias y abracémonos fuertemente por un país distinto. Muchas gracias.

Nestor Kirchner, Presidente de la República Argentina (2004).

Las palabras del Presidente Kirchner tenían un *punto de partida* que no se explicitó: la inauguración de la ESMA como Museo de la Memoria en el marco de la conmemoración de un aniversario del último Golpe de Estado de 1976. Ese fue el hecho que permitió el discurso. Uno de sus objetivos parece haber sido convencer a los receptores de la importancia de su participación para evitar que vuelva a ocurrir lo que sucedió durante el Terrorismo de Estado. Para buscar ese objetivo, deja en claro su posición al respecto en la tesis: “*que Nunca Más la oscuridad y el oscurantismo vuelvan a reinar en la Patria*”.

Luego vienen los *argumentos*:

- “los que hicieron este hecho tenebroso tienen un solo nombre: son asesinos”

- “esto no puede ser un tira y afloje entre quién peleó más o quién peleó menos”

- “Aquella bandera y aquel corazón que alumbramos de una Argentina con todos y para todos, va a ser nuestra guía y también la bandera de la justicia y la lucha contra la impunidad”

Y, por último, la *conclusión*: “queremos que realmente haya una recuperación fortísima de la memoria”.



Néstor Kirchner y Cristina Fernandez de Kirchner en la Ex ESMA, 24 de Marzo de 2004.

Para enmarcar todo esto, se busca la atención de los receptores. Néstor Kirchner se dirige varias veces a su auditorio: *“Queridos Abuelas, Madres, Hijos”; “Abuelas, Madres, hijos de detenidos desaparecidos, compañeros y compañeras que no están pero sé que están en cada mano que se levanta aquí y en tantos lugares de la Argentina”; “hermanas y hermanos presentes, compañeras y compañeros que están presentes por más que no estén aquí, Madres,*

Abuelas, chicos”. Más allá de la atención, lo que se busca es generar una identificación con el público y por eso, la argumentación es más pasional que lógica. Dos veces se posiciona como “Presidente de la Nación Argentina”, pero no para marcar distancia sino todo lo contrario, y para dejar en claro que el papel del Estado puede ser distinto al que desempeñó durante el Terrorismo de Estado.



ACTIVIDAD

20 - Elija uno de los siguientes hechos y tómelo como punto de partida para una argumentación. Usted debe definir la tesis, los argumentos, la conclusión y a quién estará dirigida.

- a - Un estudio revela que los jóvenes argentinos van poco al cine y, cuando lo hacen, ven mayoritariamente películas extranjeras.
- b - Dos personas del mismo sexo deciden casarse y son discriminadas por algunos de sus familiares.
- c - Un estudio revela que miles de argentinos y argentinas mueren al año a causa de enfermedades vinculadas con el consumo de tabaco.



MÁS INFORMACIÓN

Para formular argumentaciones se puede recurrir a ciertos conectores que actúan a modo de guía relacionando las distintas instancias que forman el texto. Algunos de estos son:

- Para comenzar puede explicitarse el punto de partida: “a partir de tal hecho, se generaron diversas opiniones que...”, “tal hecho permite pensar que...”
- Para manifestar la tesis puede decirse: “mi postura es que...”, “lo mejor es...”
- El primer argumento puede estar encabezado por: “en primer lugar”, “para comenzar”
- Los argumentos siguientes pueden comenzar con: “en segundo lugar”, “además”, “por otra parte”
- El último argumento puede estar precedido por “finalmente”, “por último”, “para terminar”
- La conclusión puede anunciarse con: “por lo tanto”, “en conclusión”, “de lo dicho se concluye que...”

LOS RECURSOS DE LA ARGUMENTACIÓN

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

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

· Cita de autoridad

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

· Datos y estadísticas

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

· Ejemplo

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

· Concesión

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

· Pregunta retórica

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

✕ ACTIVIDAD

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

+I MÁS INFORMACIÓN

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

LAS FALACIAS

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

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

· Falacia de generalización apresurada

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

· Falacia ad hominem

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

· Falacia de autoridad

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

· Falacia ad populum

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

ACTIVIDAD

INTEGRADORA

1- En el siguiente editorial, identifique la tesis, los argumentos y la conclusión. Además, reconozca qué recursos argumentativos aparecen, si aparece alguna falacia y señale subjetivemas.

Algunas zonceras sobre la inseguridad

Se construyen “verdades” que se instalan en la opinión pública. Son respuestas superficiales que apelan a una causalidad mágica para resolver un problema complejo.

El miedo vende. Vende diarios, aumenta los puntos de rating y genera un gran negocio en torno a la inseguridad. En ese marco se construyen una serie de “verdades” que se instalan y reproducen en la opinión pública. Son respuestas lineales y superficiales que apelan a una causalidad mágica para resolver un problema complejo. Inspirado en el modelo del pensador y escritor Arturo Jauretche, desagregaré algunas de ellas para fortalecer una mirada crítica a la “criminología mediática” y sus zonceras.

“El que mata, tiene que morir”, Susana Giménez - Diario Perfil 27/02/2009

Según Irene Khan, secretaria general de Amnistía Internacional “la pena capital no tiene, en realidad, utilidad alguna en la lucha contra el crimen. En muchas sociedades, la imposición de la pena de muerte desvía la atención de las acciones que pueden ser cruciales para reducir la violencia.” A modo de ejemplo, en Canadá, en 2003, 27 años después de la abolición de la pena de muerte, el índice de asesinatos había caído un 44% desde los niveles de 1975. Paralelamente, en Estados Unidos, según un estudio de The New York Times que analiza la evolución de los homicidios en el transcurso de 20 años, los estados en los cuales no se aplica la pena capital tienen tasas de homicidio más bajas que el promedio nacional.

“Que se pudra en la cárcel”, Nazarena Vélez - diario Show 29/8/12

La Constitución Nacional en su artículo 18 dice expresamente que la cárcel no será para castigo, sino para seguridad de los reos. En ese sentido la Ley Nacional 24.660 establece que el trabajo, la asistencia espiritual, la salud, la educación y la relación con su familia y amigos son derechos de los detenidos. Claramente, si a una persona en un contexto de encierro se le vulneran sistemáticamente sus derechos, es más probable que, si reincide, lo haga en una forma más violenta.

En ese sentido, podemos tomar la experiencia que garantiza el derecho a la educación del Centro Universitario de Devoto. Según estadísticas de la UBA, la tasa de reincidencia normal de los internos que no estudian asciende a más del 30%. Sin embargo, para los presos que se gradúan en el Centro Universitario de Devoto el porcentaje de reincidencia es de apenas el 6%.

“Hay que meter presos a los chorros”, Patti 30/08/02 Infobae

Muchos reclaman como solución lineal el aumento de detenciones. Sin embargo, según el Sistema Nacional de Estadísticas sobre Ejecución de la Pena, en 1996 había 25.163

internos en la Argentina, mientras que en el 2010 llegamos a tener 59.227 detenidos. Es decir, las detenciones aumentaron un 135%. Por lo tanto, se cumplió la promesa de aumentar las detenciones, pero el miedo a la inseguridad no bajó. Sin embargo, este aumento de las detenciones no es gratuito para la sociedad. Contrariamente al supuesto inicial de que con más detenciones obtendremos más seguridad, la detención, y más aún cuando se da en condiciones precarias, termina reforzando el rol vinculado con el delito. La persona que sufrió el encierro es estigmatizada al salir en libertad y se le dificulta conseguir empleo, vincularse, estudiar; por lo tanto le costará más incluirse socialmente. Es decir, la prisionalización muchas veces genera más violencia que la que busca evitar.

"Carrió cree que es necesario bajar edad a 14 años"- diario El Día 25/01/11

En la investigación realizada por la Corte Suprema de Justicia, de los 129 imputados por homicidios durante 2011, sólo dos son chicos menores de 16. Según el doctor Raúl Zaffaroni, "ese porcentaje ínfimo invalida el reclamo de baja de la edad." Paralelamente, no existe una relación entre la baja de edad de imputabilidad y la reducción del delito. Según un estudio de la Organización Panamericana de la Salud, en El Salvador y en Brasil la edad de imputabilidad es a partir de los 12 años y la tasa de homicidios cada 100 mil habitantes es de 43,4 y 31 respectivamente. Mientras que en Argentina los chicos pueden ser condenados a partir de los 16 años y la tasa es del 6,8.

"Duhalde pide 'poner orden' en la Argentina" - Infobae 9/12/10

Hay una mirada dominante en la opinión pública que idealiza la búsqueda del "orden". Este punto de vista niega las raíces de los conflictos sociales y lleva como primera y casi única respuesta a la violencia.

Según el abogado penalista Alberto Binder "el 'orden' necesita que cada cosa esté en su lugar, el orden niega el conflicto, no existe ese 'orden' en la naturaleza, no es solamente una utopía sino que siempre lleva implícita alguna forma autoritaria. La democracia no se construye bajo el paradigma del orden, sino bajo el paradigma de la gestión de la conflictividad porque reconoce que muchos de esos conflictos traen los mejores valores". Esto se debe a que imponer el orden y acabar con los conflictos es imposible. Siempre habrá conflictos sociales, personales, grupales. Asimismo, la consolidación de derechos implica inevitablemente conflictos, el desafío es articular respuestas de forma no violenta. Por lo tanto, el objetivo no debe ser negarlos, sino articular necesidades e intereses en forma multidisciplinaria.

En síntesis, no hay soluciones mágicas. Son complejas y a mediano plazo. Requieren un Estado presente que siga achicando la brecha entre ricos y pobres. Necesita una política integral e interministerial, donde la Policía sea un instrumento más. Asimismo, precisa una sociedad sin el miedo paralizante, y que trabaje por el fortalecimiento del tejido social. Una sociedad con menos muros y más puentes.

Roberto Samar (Licenciado en Comunicación Social UNLZ; Docente de Comunicación social y seguridad ciudadana U.N.R.N.), *Tiempo Argentino*, 10 de Julio de 2013.

...the first of the ...

...the second of the ...

...the third of the ...

...the fourth of the ...

...the fifth of the ...

...the sixth of the ...

...the seventh of the ...

...the eighth of the ...

...the ninth of the ...

...the tenth of the ...

...the eleventh of the ...

...the twelfth of the ...

...the thirteenth of the ...

...the fourteenth of the ...

...the fifteenth of the ...

...the sixteenth of the ...

...the seventeenth of the ...

...the eighteenth of the ...

...the nineteenth of the ...

...the twentieth of the ...



UNIDAD V

El DISCURSO PUBLICITARIO

¿QUÉ ES UNA PUBLICIDAD?

ESTRATEGIAS DE VENTA

El siguiente texto fue encontrado en un papiro egipcio, en la ciudad de Tebas, y se lo considera el primer anuncio publicitario de la historia con una antigüedad de 3.000 años. Veamos qué dice:

“Habiendo huido el esclavo Shem de su patrono Hapu, el tejedor, éste invita a todos los buenos ciudadanos de Tebas a encontrarle. Es un hita,

de cinco pies de alto, de complexión robusta y ojos castaños. Se ofrece media pieza de oro a quien dé información acerca de su paradero; a quien lo devuelva a la tienda de Hapu, el tejedor, donde se tejen las más bellas telas al gusto de cada uno, se le entregará una pieza entera de oro”.

✕ ACTIVIDAD

22 - ¿Cuáles cree que son las palabras que utiliza Hapu, el tejedor, para hacer publicidad de su tienda? ¿Por qué?

23 - Este papiro se conserva hoy día en el Museo Británico de Londres. ¿Por qué, siendo una pieza arqueológica fundamental, se encuentra allí y no en Egipto donde fue descubierto?

24-¿Qué otros ejemplos de publicidades conoce?

Si bien este texto es, principalmente, un pedido de captura que responde al régimen esclavista que imperaba en Egipto hacia el año 1.000 a.C., no se puede perder de vista la exaltación que hace Hapu de la bondad de sus mercancías al escribir: *“la tienda de Hapu, el tejedor, donde se tejen las más bellas telas al gusto de cada uno”*. Esta simple frase encierra en sí misma la esencia del discurso publicitario: por un lado, ubica el producto propio por encima del resto de productos similares que

conforman la competencia; por el otro, dice atender a las necesidades de cada cliente en particular para brindarle un producto adecuado a su gusto personal. Tanto la exaltación del producto propio como la atención de las necesidades del cliente forman parte de las llamadas “estrategias de venta”, las cuales son estudiadas por los publicistas para buscar la mejor manera de sostener el ritmo de ventas de una empresa en un mercado determinado.

LA PUBLICIDAD Y LOS CONSUMIDORES

El discurso publicitario actúa de acuerdo al fin último que persigue. Este objetivo es, en un principio, hacer del producto que anuncia el mejor de todos para asegurar su venta. Si no puede hacerlo parecer el mejor, entonces opta por asegurar que es el más adecuado para un sector del mercado, y así mantiene, al menos, un grupo de clientes

estable. Estos vaivenes del discurso publicitario se deben a su adaptación e inserción en el mercado del que depende para seguir existiendo. Por ejemplo, a mediados del siglo XVII, en Francia, aparece en el periódico *La Gazette* el primer aviso pago (podríamos decir, la primera publicidad moderna) que ensalza las bondades del agua mineral:

“La sequía de la estación ha aumentado los efectos de las aguas minerales, entre las que se usa predominantemente la de Forges. Hace treinta años que Monsieur Martin, gran médico, la puso de moda; la admiración popular está con ella; en la actualidad Monsieur Bonnard, Primer Médico del Rey, la ha llevado al más alto grado de su reputación que su gran fidelidad, capacidad y experiencia puede dar a aquello que lo merece ante Su Majestad, que bebe de ella por precaución, ejemplo que imita toda la corte”.

× ACTIVIDAD

25 - ¿Qué es lo que se ofrece? ¿A quién o quiénes está dirigido el anuncio? ¿Cuál es la razón por la que un posible comprador debería optar por este producto y no por otro?

26 - Si quisiera adaptar esta publicidad al mercado actual, ¿A quién mencionararía o qué figura reconocida pondría en pantalla en el lugar de Su Majestad?

Como vemos, algo que resulta tan indispensable y natural como el agua potable fue, en un momento, un lujo de la corte. Pero... ¿Acaso no sigue siendo un lujo? ¿Cuántos países del mundo carecen del agua mineral necesaria para sus habitantes? Inclusive se habla de una posible guerra en el futuro por las pocas reservas de agua potable que quedan en el planeta. Pensemos, enton-

ces, que las publicidades de agua mineral sólo son efectivas en regiones en las que hay un público dispuesto a pagar por ella, compuesto por miles de potenciales consumidores. En el ejemplo anterior, esos consumidores serían los miembros adinerados de la sociedad que pueden hacerle frente a la sequía comprando agua.

✕ ACTIVIDAD

27 - Piense en un producto que esté a la venta en el mercado, junto con sus publicidades, y responda: ¿Quiénes son los potenciales consumidores que se tuvieron en cuenta a la hora de fabricarlo? ¿Qué elementos (palabras, imágenes o sonidos) encuentra en la publicidad que le hacen pensar eso?

LA PUBLICIDAD Y EL MERCADO

Detrás de cada producto comercializable hay una empresa que lo fabrica y cuyos intereses económicos apuntan a insertarlo en un mercado específico. La publicidad sirve, en definitiva, para que los compradores nunca se olviden de su existencia. Por eso, insisten en la repetición permanente de un mismo afiche o comercial. Ahora bien, cuando hablamos de mercado, nos estamos refiriendo a todos aquellos lugares donde compradores y vendedores se reúnen para intercambiar bienes y servicios, es decir, donde se interrelacionan la oferta y la demanda. Entonces, existen tantos mercados como relaciones de compra-venta hay en el mundo. Sin embargo, se habla del mercado en singular porque se lo considera parte de un procedimiento universal que realizan todos los seres humanos para subsistir; y esta manera de enunciar al mercado también nos da la idea de que, como no puede ubicárselo en ningún

lugar de manera específica, está en todos lados. Con esta lógica de la ubicuidad (el “estar en todos lados”) operan las grandes compañías multinacionales, las cuales, como su nombre lo indica, tienen sedes en diferentes países para vender masivamente sus productos (ya sean bienes o servicios). Frente a estas empresas que acumulan sumas multimillonarias de capital para poder reinvertirlo en el país que les ofrezca mayores beneficios, los emprendimientos nacionales intentan mantenerse en pie atendiendo las necesidades de un público más acotado. Cuando un Gobierno deja entrar libremente la inversión de capital de las empresas multinacionales, se dice que adhiere al liberalismo económico; mientras que, cuando protege a las empresas nacionales al disminuir el nivel de importaciones extranjeras, se dice que practica el proteccionismo económico.

ACTIVIDAD

28 - ¿Qué lugares considera como parte del mercado? ¿Cómo los identifica?

29 - Elabore una lista de marcas de productos elaborados por empresas multinacionales y otra de marcas de productos elaborados por empresas nacionales. Teniendo en cuenta ambas listas ¿qué aspectos considere relevantes de cada grupo de marcas?

LA PUBLICIDAD Y EL LENGUAJE

EL ESLOGAN

La publicidad utiliza el lenguaje de muchas maneras. La principal de todas ellas es la creación de un eslogan publicitario. Este tipo de enunciado generalmente es una frase breve y fácil de recordar que sintetiza la idea central del producto que se quiere vender (o de la empresa que lo fabrica). Un eslogan efectivo cumple con tres características básicas: condensación, originalidad e impacto. Su mayor logro es que los consumidores repitan la frase propuesta más allá de si la publicidad en la que aparece está presente o no, asegurándose así una llegada a un público más amplio.

Todo eslogan busca modificar la conducta de los compradores respondiendo a alguno de los postulados centrales del mercado:

- La creación de necesidades: una empresa debe aspirar a crear en el consumidor una necesidad nueva más allá de las básicas que permiten su subsistencia (alimentación, vivienda, salud y vestido). Para lograrlo, apuntan a colmar el tiempo libre de las personas (por más escaso que sea) con nuevas actividades dedicadas al consumo de los bienes o servicios que proponen. Por ejemplo, un comercial un conocido salón de videojuegos presenta a un oficinista aburrido en su trabajo que agarra una abrochadora y descubre que puede utilizarla como un arma virtual. De repente, todos en la oficina comienzan a actuar como si se estuvieran disparando en un juego de guerra. La diver-

sión termina cuando la supervisora los mira fijo y ellos vuelven a sus lugares. La publicidad tiene como eslogan: "Te está faltando Sacoa". El análisis de la frase nos revela el propósito de la empresa: al principio figura el destinatario como objeto indirecto en un registro informal ("Te" está faltando a vos); luego, el gerundio indica continuidad en el tiempo, es decir, una necesidad constante (siempre te está "faltando" eso); por último, ese algo que está faltando es el sujeto de la oración. Es decir el nombre de la marca de videojuegos.

- La obsolescencia programada: las empresas deben buscar que sus productos no sean eternos, es decir, que no duren en el tiempo más que una breve temporada. Esto se ve claramente en el mundo de la moda, donde la vestimenta sirve para el verano o invierno de tal o cual año, y de la tecnología, donde los productos sirven hasta que rápidamente aparece otro que lo vuelve "obsoleto", que lo desactualiza.

- La conformación de un "estilo de vida": la empresa debe fabricar un producto tal que, además de poseer una utilidad material o espiritual, sostenga un "estilo de vida" con el que el consumidor pueda identificarse. Así, las marcas caen frecuentemente en la alusión a estereotipos sociales (como "el oficinista", "la ama de casa", "la fanática de la moda", etc.) para lograr una identificación más rápida con el público al que está dirigido el producto.



ACTIVIDAD

30 - Piense al menos dos eslóganes de publicidades de marcas conocidas y analice a qué postulado del mercado responden (a la creación de necesidades, a la obsolescencia programada o a la conformación de un "estilo de vida").

RETÓRICA Y PUBLICIDAD

Los mensajes del discurso publicitario se emiten para persuadir al público y convencerlo de que consuma el producto que se ofrece. Para lograr esto, los anuncios utilizan tanto el lenguaje denotativo como el connotativo. El lenguaje denotativo es, principalmente, objetivo, porque brinda los datos concretos necesarios para ubicar y acceder al lugar donde se vende un producto. Así, siempre que aparece una dirección o un teléfono, está en uso el lenguaje denotativo. Por ejemplo, los “datos de contacto” que figuran en los folletos de casas de comida o en las tarjetas personales de algunos profesionales. El lenguaje connotativo es, en cambio, esencialmente subjetivo, porque le

presenta al público elementos que lo convencen a través de la estimulación del deseo. Por ejemplo, cuando leemos el eslogan de un conocido shopping que dice “pasión de mujeres”, es fácil entender que se están dirigiendo a un público femenino (que tiene el poder adquisitivo suficiente para comprar allí) para que identifique su deseo (su “pasión”) con la compra de indumentaria y productos cosméticos. La rama de la lingüística que estudia los mecanismos connotativos que logran la persuasión del receptor se llama “retórica”, y los recursos de este arte se manifiestan tanto a través del lenguaje verbal (las palabras) como del no verbal (las imágenes).

RECURSOS RETÓRICOS

La retórica es, fundamentalmente, el arte de persuadir al otro. Como todo arte, tiene sus recursos para desarrollarse. Estos recursos son conocidos con el nombre de “figuras del lenguaje”, que consisten en palabras, frases o imágenes que connotan un significado, esto es, que “dicen” más

de lo que parecen decir a simple vista. Toda publicidad es retórica, porque toda publicidad connota un significado extra que busca persuadir al receptor. Veamos algunos ejemplos de recursos retóricos aplicados al discurso publicitario:

• Hipérbaton

Consiste en alterar el orden regular de las palabras. La regularidad del orden está dada por la sintaxis, y ésta a su vez se ordena según cómo se manifiesta el lenguaje oral. El orden regular del español es “sujeto + predicado”.

En la publicidad del salón de videojuegos analizada anteriormente, el sujeto está al final de la oración y el predicado al inicio, lo que constituye un hipérbaton. Si reordenáramos en enunciado, el resultado sería: “Sacoa te está faltando”. Fíjese que esta forma produce la sensación contraria a la pretendida por la publicidad, porque pareciera que la empresa, está en falta con el consumidor, y no que al consumidor le falta entretenimiento de videojuegos.

· Comparación

Consiste en comparar una cosa con otra para resaltar las propiedades que tienen en común. Es uno de los recursos más utilizados en el discurso publicitario, y la mayor parte de las veces apelan a la ambigüedad.

Una famosa empresa de gaseosas cuenta con dos productos que tienen por slogan "La vida es como te la tomás" y "Las cosas como son". Si uno se preguntara "¿Cómo es la vida?" o "¿Cómo son las cosas?", habría que buscar la respuesta en el producto mismo que se ofrece. Así, si "la vida" fuera "como me la tomo", y tomo esa bebida, la vida sería como esa bebida, pero... ¿Cómo es esa bebida? ¿Es como "la vida"? ¿Y la vida cómo es?

· Hipálage

Consiste en referir un adjetivo a una palabra distinta de la que le corresponde. Es utilizado cuando los publicistas le confieren a los productos propiedades humanas que, supuestamente, los consumidores podrían adquirir también si lo compraran. Funcionan según la lógica del enunciado: "este ingenioso objeto". Un objeto nunca puede ser ingenioso, sino el sujeto que lo posee y sabe usarlo.

En la actualidad, es sugerente el nombre que reciben ciertos productos electrónicos como el Smart Phone o el Smart TV ("Teléfono inteligente" y "Televisión inteligente", respectivamente). Si nos preguntáramos "¿quién es inteligente?", nunca podríamos responder "el teléfono", porque este objeto siempre necesita de un usuario que lo haga funcionar. Esta persona, si tuviera un teléfono "inteligente", tendría que ser ella misma inteligente para saber manejarlo. Y ahí caemos en la trampa de la hipálage.

✕ ACTIVIDAD

31 - ¿Conoce algún otro afiche o eslogan publicitario que responda a las mencionadas figuras retóricas? ¿Cuál? Intente recordar cómo está diseñado o redactado? ¿Qué papel cumple en la persuasión del receptor? ¿Cómo motiva su deseo?

PUBLICIDAD Y PROPAGANDA

Muchas veces, al hablar del discurso publicitario se utiliza el término “propaganda” para referirse a los comerciales o afiches que promocionan un producto. Sin embargo, la propaganda se diferencia de la publicidad por su objetivo, si bien comparte con ella los medios retóricos que le permiten alcanzarlo.

El objetivo de una publicidad es, como vimos, económico, porque busca estimular la venta de un producto. El objetivo de la propaganda es, en cambio, político, porque busca infundir ciertas ideas, doctrinas, opiniones o creencias entre la población. Ahora bien, como también vimos, algunas publicidades responden a los intereses de grupos empresariales que asocian a su producto un “estilo de vida” que lo acompaña. Entonces, muchas publicidades propagan una idea política. A su vez, hay partidos políticos que llevan a cabo sus campañas electorales con el fin de beneficiar económicamente a los sectores de la sociedad que los favorecen, o a los grupos empresariales que pueden favorecerlos en el futuro. Entonces,

muchas propagandas publicitan una campaña para obtener un rédito económico. En conclusión, como la barrera que define ambos términos es difusa, se acepta el equívoco de mencionar una publicidad por propaganda, y viceversa. De todas maneras, es necesario entender que el término “publicidad” se restringe al ámbito de la comercialización de productos, y la propaganda al ámbito de la difusión de ideologías políticas.

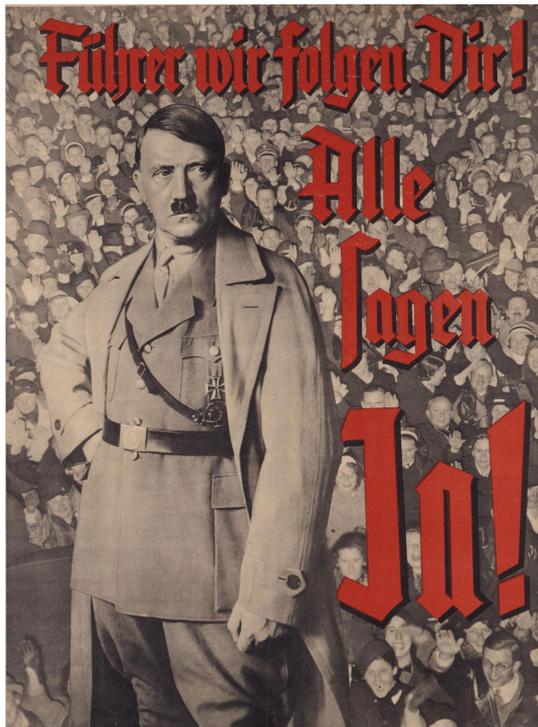
Una de las propagandas políticas que tuvo mayor eficacia sobre la población, fue la desarrollada por el aparato de promoción del régimen nazi en Alemania. El totalitarismo como método de gobierno tuvo tres pilares fundamentales: el racismo (entendido como el odio hacia un sector de la población), la guerra (un aparato militar destinado a la constante producción de armamento para conquistar nuevos países), y la figura de un líder (capaz de controlar y encauzar a favor del partido la voluntad de las masas). Estas premisas tuvieron su correlato propagandístico en tres tipos de afiche.



• Afiche negativo

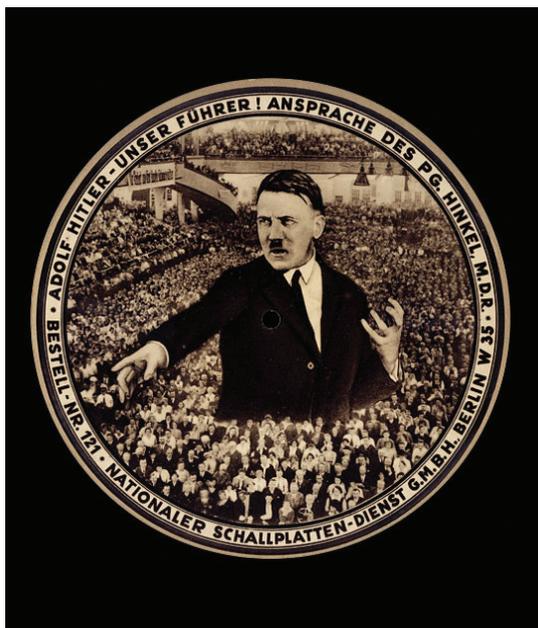
Fomenta el rechazo y la necesidad de suprimir lo que se presenta. Por ejemplo, la imagen de una persona de origen judío, opulenta, con las banderas de los estados enemigos.

(La promoción del régimen nazi se llevó a cabo no solo a través de afiches de propaganda, sino también mediante películas, programas de radio y productos comerciales.)



· Afiche positivo

Fomenta una opinión favorable acerca de un grupo social o una acción específica. Por ejemplo, esta imagen donde Hitler conduce al pueblo hacia la guerra, a la manera de una estampa religiosa.



· Afiche de control

Fomenta la idea de omnipresencia de una persona o grupo de personas en la sociedad. Por ejemplo, esta sencilla imagen donde solo aparece el rostro del líder con su nombre, como si estuviera presente allí donde se pegara el cartel.

+I MÁS INFORMACIÓN

La Real Academia Española define al término “ideología” como “el conjunto de ideas fundamentales que caracteriza el pensamiento de una persona, colectividad o época, de un movimiento cultural, religioso o político, etc.”

✕ ACTIVIDAD

32 - ¿Qué afiche de propaganda política conoce? ¿Qué ideología quiere infundir en la población? ¿Contiene algún eslogan? Análcelo teniendo en cuenta los recursos retóricos y los mecanismos de identificación propios del lenguaje connotativo.

LA RETÓRICA Y LA ÉTICA

El alcance ético de la retórica fue uno de los problemas centrales para la filosofía a lo largo de la historia. Por alcance ético se entiende el problema de determinar si lo que uno quiere transmitir es “bueno” o “malo”, “justo” o “injusto”. Toda persuasión lograda mediante el lenguaje connotativo importa una serie de valores que se transmiten con el producto o la idea que se está promocionando. Así, ningún uso de la retórica es inocente, porque tanto la publicidad como la propaganda influyen en la forma de ver e interpretar la realidad que tienen las personas. Así, frente a cualquier afiche o comercial televisivo, es necesario preguntarse “¿Es bueno lo que me está transmi-

tiendo?”, porque la retórica utiliza argumentos verosímiles, no verdaderos, es decir, que pueden aparentar cierto grado de veracidad por lo efectivo de sus propuestas, pero que instalan subrepticiamente una serie de valores que perjudican a la sociedad en su conjunto, o a ciertos sectores de la misma. Por ejemplo, el “machismo” presente en múltiples comerciales de cerveza, desodorantes o hasta servidores de Internet, no hace más que perpetuar la degradación de la mujer. Los ideales de belleza y sensualidad, por otra parte, ponderan una “perfección” inalcanzable que deja aisladas a todas las personas que no cumplen con los requisitos para ser “modelo” de algo.

✕ ACTIVIDAD

33 - ¿Qué publicidad o propaganda recuerda como dañina para la sociedad? ¿Por qué?

ACTIVIDAD

INTEGRADORA

1- Diseñe la publicidad de un producto inventado por usted. Piense en las propiedades que puede llegar a tener, su utilidad para la sociedad y el público que quiere que lo consuma. Es importante que el eslogan sea convincente.

2- Diseñe la propaganda de un partido político (existente o creado por usted). Establezca la ideología que será transmitida, y piense cuál sería la mejor manera de persuadir al público para que crea que su partido es el más beneficioso para la comunidad.

...the first of these is the fact that the ...

...the second of these is the fact that the ...

...the third of these is the fact that the ...

...the fourth of these is the fact that the ...

...the fifth of these is the fact that the ...

...the sixth of these is the fact that the ...

...the seventh of these is the fact that the ...

...the eighth of these is the fact that the ...

...the ninth of these is the fact that the ...

...the tenth of these is the fact that the ...

...the eleventh of these is the fact that the ...

...the twelfth of these is the fact that the ...

...the thirteenth of these is the fact that the ...

...the fourteenth of these is the fact that the ...

...the fifteenth of these is the fact that the ...

...the sixteenth of these is the fact that the ...

...the seventeenth of these is the fact that the ...

...the eighteenth of these is the fact that the ...



UNIDAD VI

LA FICCIÓN FANTÁSTICA

LA FANTASÍA

Lea el siguiente cuento:

El doctor Alejo murió asesinado. Indudablemente murió estrangulado. Nadie había entrado en la casa, indudablemente nadie, y aunque el doctor dormía con el balcón abierto, por higiene, era tan alto su piso que no era de suponer que por allí hubiese entrado el asesino. La policía no encontraba la pista de aquel crimen, y ya iba a abandonar el asunto, cuando la esposa y la criada del muerto acudieron despavoridas a la Jefatura. Saltando de lo alto de un armario había caído sobre la mesa, las había mirado, las había visto, y después había huido por la habitación, una mano solitaria y viva como una araña. Allí la habían dejado encerrada con llave en el cuarto. Llena de terror, acudió la policía y el juez. Era su deber. Trabajo les costó cazar la mano, pero la cazaron y todos le agarraron un dedo, porque era vigorosa como si en ella radicase junta toda la fuerza de un hombre fuerte. ¿Qué hacer con ella? ¿Qué luz iba a arrojar sobre el suceso? ¿Cómo sentenciarla? ¿De quién era aquella mano? Después de una larga pausa, al juez se le ocurrió darle la pluma para que declarase por escrito. La mano entonces escribió: «Soy la mano de Ramiro Ruiz, asesinado vilmente por el doctor en el hospital y destrozado con ensañamiento en la sala de disección. He hecho justicia».

La Mano, de Ramón Gómez de la Serna (1925).

A primera vista, este texto parecería ser un relato policial. Así lo muestra, por lo menos, la situación inicial planteada por el narrador donde aparecen un homicidio (la muerte del doctor Alejo) y un enigma (¿Quién lo había asesinado, si *indudablemente* nadie había entrado en la casa?). Sin embargo, este texto es un relato fantástico. El término "fantasía" proviene del griego "phantasia" que significa "aparición". Su raíz es el verbo "phaíno" que se traduce por "aparecer o manifestarse". Es decir que la fantasía es aquello que se nos aparece en nuestra imaginación y que se nos

manifiesta como real sin serlo. De esta manera, podemos ver en el cuento anterior cómo la aparición de la mano se condice con la manifestación del elemento fantástico, porque justamente una mano que se mueve sola es algo propio de la fantasía, y es lo que convierte al texto en un relato de ficción fantástica (en contraposición a un relato de ficción realista como el policial, que intenta emular las reglas del mundo real en sus narraciones).



MÁS INFORMACIÓN

En el cine muchas veces se utilizan argumentos fantásticos. Por ejemplo, la temática del laberinto (muy recurrente en la literatura también) aparece en películas como “Laberinto”, de 1986, protagonizada por el cantante inglés David Bowie, donde una adolescente debe atravesar, en mitad de la noche, múltiples pruebas en un mundo fantástico para rescatar a su pequeño hermano, secuestrado por el Rey de los Duendes. Al final de la película, no se sabe si el laberinto y sus seres extraños fueron parte de la realidad, o tan solo fruto de la imaginación de la adolescente que justamente leía una novela llamada “Laberinto”. Otro caso, más vinculado con un contexto socio-político específico, es “El laberinto del fauno”, de 2006, donde el laberinto irrumpe en la vida de una niña que descubre poco a poco los horrores de la Guerra Civil Española a través de su propia fantasía.



ACTIVIDAD

34 - ¿Qué historias conoce que pueda definir como “fantásticas”? ¿Por qué?
¿Cuáles son los elementos que las convierten en un relato fantástico?

UNA DEFINICIÓN DE LA LITERATURA FANTÁSTICA

Existen diversos intentos de definir qué es y qué no es el género literario de ficción fantástica. Lo cierto es que, como todo lo perteneciente al mundo del lenguaje, los límites y alcances de un género están en constante movimiento. Entonces, toda definición intentará ser lo más estable posible, pero no será nunca una verdad absoluta.

Pensemos, como analogía, en las fronteras de un país. Como se ve en la imagen, “la frontera” - si bien está trazada rígidamente en un mapa - en la realidad es un límite que se marca en el territorio a través de hitos y le relegan a la cartografía los límites estáticos.



Límite fronterizo entre Brasil y Venezuela.

Uno de los intentos de definición de las obras fantásticas lo llevó a cabo la crítica literaria argentina Ana María Barrenechea:

Llamo obras fantásticas a aquellas que ofrecen simultáneamente acontecimientos que se adjudican: unos al campo de lo normal y otros al de lo anormal [...]. Pero no basta con tener en cuenta lo narrado, hay que contar con el modo de presentarlo. El relato puede presentar esa convivencia de hechos normales y anormales como problemática o como no problemáti-

ca: en el primer caso tendremos la literatura fantástica, en el segundo algunas formas de lo maravilloso; por ejemplo, los cuentos de hadas [...]. Por problemática entiendo suscitadora de problemas, conflictiva para el lector (y a veces también para los personajes); de ninguna manera quiero decir dudosa o insegura en cuanto al juicio sobre la naturaleza de los hechos.

Fragmento de "Ensayo de una tipología de la literatura fantástica",
de Ana María Barrenechea (1978).

En primer lugar, tenemos una definición positiva que establece que las obras fantásticas son las que narran de manera problemática hechos normales y anormales simultáneamente. Luego, aparece una definición negativa que dice que la literatura fantástica no es un relato maravilloso.

✕ ACTIVIDAD

35 - Lea y compare los siguientes textos. ¿Qué diferencias encuentra entre uno y otro texto? ¿Cuál le parece que son los acontecimientos anormales de cada narración? ¿Cuál de las narraciones los relata de manera problemática para el lector y para los personajes?

Un día la mariposa iba en busca de novia, y, naturalmente, pensaba en una linda florcita. Las estuvo examinando. Todas permanecían calladas y discretas en su tallo, como es propio de las doncellas no prometidas. Pero había tantas, que la elección resultaba difícil, y no sabiendo la mariposa qué partido tomar, voló hacia la margarita. Los franceses han descubierto que esta flor posee el don de profecía; por eso la consultan los novios, arrancándole hoja tras hoja y dirigiéndole cada vez una pregunta relativa a la persona amada: «¿De corazón?», «¿Por encima de todo?», «¿Un poquito?», «¿Nada en absoluto?», etc. Cada cual pregunta en su lengua, y la mariposa acudió a interrogar a su vez, pero en vez de arrancar las hojas las besaba, creyendo que como se llega más lejos es con el empleo de buenos modales.

-¡Dulce Margarita! -dijo- Es usted la señora más inteligente de todas las flores, y puede predecirme lo por venir. Dígame, por favor, ¿Cuál será mi

novia? ¿Cuál me querrá? Cuando lo sepa, podré volar directamente a ella y solicitarla.

Pero Margarita no respondió. Se había molestado al oírse tratar de «señora», cuando era una joven doncella, y entonces no se es señora. La mariposa repitió su pregunta por segunda y tercera vez, pero viendo que obtenía la callada por respuesta, emprendió el vuelo, resuelta a buscar novia por su cuenta.

La primavera se hallaba en sus comienzos; en gran profusión florecían las campanillas blancas y los azafranes. «Son muy lindas -dijo la mariposa-



-, unas pequeñas preciosas, pero demasiado añidadas». Se había fijado en que los mozos las preferían mayores.

Voló entonces a las anémonas, pero las encontró un tanto secas, y luego a las violetas, que le resultaron demasiado románticas. Los tulipanes eran orgullosos; los narcisos, plebeyos; las flores del tilo, demasiado pequeñas y con excesiva parentela. Las del manzano, si bien es cierto que parecían rosas, florecían hoy y se caían mañana, según soplara el viento; sería un matrimonio muy breve, pensó. La flor del guisante fue la que estimó más apropiada; era roja y blanca, fina y delicada, y pertenecía a la clase de las doncellas caseras, que son guapetonas y, al mismo tiempo, saben desenvolverse en la cocina. Iba ya a declarársele, cuando de pronto vio a su lado una vaina con una flor marchita en la punta.

-¿Quién es esa? -preguntó.

-Es mi hermana -respondió la flor de guisante.

-¡Caramba, así es como será usted más tarde!

La mariposa se asustó y siguió volando.

La madreselva florida colgaba sobre la valla. Eran muchas señoritas de caras largas y piel amarilla; no le gustó la especie. ¿Qué le gustaba, pues? Pregúntaselo a ella.

Pasó la primavera, pasó el verano y vino el otoño, y la mariposa seguía sin decidirse.

Las flores llevaban entonces magníficos ropajes; pero, ¿Qué se sacaba con eso? Les faltaba el espíritu juvenil, fresco y fragante. El corazón, cuando envejece, quiere aroma, y éste no se encuentra precisamente en las dalias y las alteas. Por eso la mariposa se dirigió a la menta crespa.

-Verdad es que no tiene flores, pero en realidad toda ella es una flor, huele de pies a cabeza, hay fragancia en cada una de sus hojas. ¡Me quedaré con ella!

Y, finalmente, la solicitó.

Pero la menta permanecía tiesa y callada, hasta que, al fin, dijo: - Amigos, bueno, pero nada más. Yo soy vieja, y usted también; podemos perfectamente vivir el uno para el otro, pero casarnos, de ningún modo. No cometamos sandeces a nuestra edad.

Y así fue cómo la mariposa se quedó sin mujer. Se había pasado demasiado tiempo buscando, y esto no debe hacerse. Terminó siendo una mariposa solterona, solterón. [...]

Fragmento de "La mariposa", de Christian Andersen (1838).

El doctor Michaelson estaba enseñando a su mujer, cuyo nombre era señora Michaelson, su combinación de laboratorio e invernadero. Era la primera vez que ella iba allí en muchos meses y se había añadido un poco más de equipamiento.

- ¿Entonces hablabas en serio, John, - le preguntó ella finalmente, - cuando me dijiste que estabas experimentando en la comunicación con rosas? Creí que estabas bromeando.

- No del todo - dijo el doctor Michaelson. - Al contrario de lo que cree la gente, las rosas tienen un cierto grado de inteligencia.

- ¡Pero seguramente no pueden hablar!

- No como hablamos nosotros. Pero contrariamente a lo que la gente piensa, se comunican. Telepáticamente, eso sí, y en imágenes pensadas más que las palabras.

- Entre ellas quizás, pero seguramente...

- Contrariamente a lo que la gente piensa, querida, incluso la comunicación humano-floral es posible, aunque hasta ahora sólo he podido establecer comunicación en una dirección. Es decir, puedo captar sus pensamientos, pero no enviarles mensajes desde mi mente a la suya.

- Pero... ¿Cómo funciona, John?

- Contrariamente a lo que la gente piensa, - dijo su marido, - los pensamientos, tanto humanos como florales, son ondas electromagnéticas que pueden ser... Espera, será más fácil si te lo muestro, cariño.

Llamó a su ayudante que estaba trabajando al otro lado de la habitación:

- Señorita Wilson, ¿Podría traer el comunicador?

La señorita Wilson trajo el comunicador. Era una cinta para la cabeza de la que salía un cable que llegaba a una barra delgada con un asa aislada. El doctor

Michaelson puso la cinta alrededor de la cabeza de su esposa y la barra en su mano.

- Es muy simple de usar, - le dijo. - Sujeta la barra cerca de la rosa y actuará como una antena que recogerá sus pensamientos. Y así veras, que contrariamente a lo que la gente piensa...

Pero la señora Michaelson no estaba escuchando a su marido. Estaba sujetando la barra cerca de un macizo de margaritas en el alféizar. Después de un momento soltó la barra y cogió un pequeño revolver de su bolso. Disparó primero a su marido y después a su ayudante, la señorita Willson.

"Contrariamente a lo que la gente piensa, las margaritas hablan".



"Margaritas", de Fredric Brown (1954).

Si bien en ambos cuentos hay elementos comunes como las flores y el tema de las relaciones de pareja, la *forma* en que se narran los acontecimientos son muy diferentes entre sí.

El primer cuento...

- Se desarrolla en un mundo irreal desde el comienzo (*Un día la mariposa iba en busca de novia*)
- Expone las razones por las que la mariposa rechaza cada posible novia (*Iba ya a declarársele, cuando de pronto vio a su lado una vaina con una flor marchita en la punta*).

El segundo cuento...

- Presenta un entorno real hasta el momento en

que la margarita se comunica con la señora (*El doctor Michaelson estaba enseñando a su mujer, cuyo nombre era señora Michaelson, su combinación de laboratorio e invernadero*).

- Escatima las palabras que dice la flor, y que son claves para entender por qué la mujer mata luego a su marido (*Pero la señora Michaelson no estaba escuchando a su marido. Estaba sujetando la barra cerca de un macizo de margaritas en el alféizar*).

Estas características en la *forma* de narrar los acontecimientos son las que distinguen al relato maravilloso del fantástico.

LO MARAVILLOSO

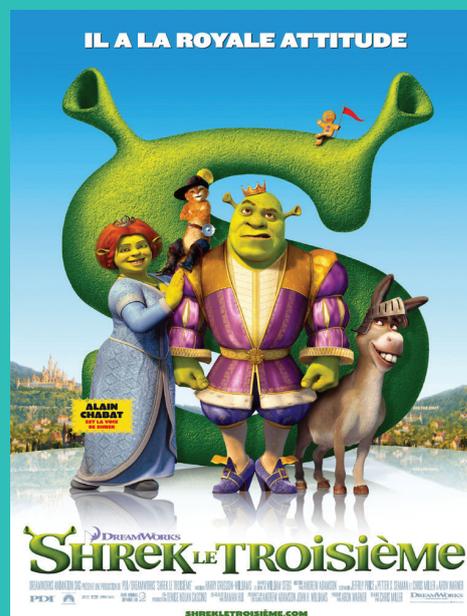
Si adaptáramos la definición de Barrenechea a la literatura maravillosa, podríamos afirmar que un relato maravilloso es aquel que narra de manera no problemática hechos normales y anormales simultáneamente. Este tipo de relatos preparaban antiguamente a los miembros de una comunidad para enfrentar una nueva etapa de la vida, es decir que tenían una intención moralizante como las fábulas. Los famosos “cuentos de hadas”, muchos de los cuales fueron llevados al cine por la empresa de dibujos animados *Disney*, tienen todos ellos una serie de preceptos morales que hay que respetar para superar un obstáculo o no recibir un castigo. Por ejemplo, el cuento “Hansel y Gretel” de los hermanos Grimm, en el cual dos hermanos desobedecen a sus padres y se internan en un bosque donde vive una bruja.

Este relato contiene el precepto moral de obedecer siempre la autoridad paterna para no sufrir las consecuencias, en este caso, la posible muerte de ambos hermanos.

Entonces, los relatos maravillosos no plantean un conflicto imposible de resolver como los relatos fantásticos, sino que proponen soluciones o muestran qué caminos son adecuados y cuáles no. Lo que vuelve “maravilloso” al relato es la presencia de elementos sobrenaturales como seres mágicos (duendes, animales que hablan, etc.) o situaciones provocadas por la hechicería (cambios de formas corporales, sueños eternos, etc.). Muchos comienzan con el clásico “Había una vez, en un país muy lejano...”, porque buscan situar al relato en un tiempo-espacio imposible de localizar históricamente.

+I MÁS INFORMACIÓN

Las películas del ogro Shrek, de la compañía de animación Dreamworks, son una parodia de los “cuentos de hadas” tradicionales, esto es, una interpretación humorística de los temas que desarrollan. Por ejemplo, mientras que en todos los cuentos clásicos el ogro era el personaje malvado, en estas películas ocupa el lugar del héroe que resuelve los problemas que amenazan a la comunidad.



✕ ACTIVIDAD

36 - ¿Qué “cuentos tradicionales” conoce (ya sea en su versión de texto o película)? ¿Cuál era el mensaje moral que contenían? ¿Qué elementos “maravillosos” aparecían?

37 - En el cuento “La mariposa”, ¿Qué conducta se censura en los hombres respecto a la búsqueda de una novia?

LO FANTÁSTICO

El crítico literario búlgaro Tzvetan Todorov definió lo fantástico de la siguiente manera: “*Lo fantástico es la vacilación que experimenta un ser que sólo conoce las leyes naturales, ante un acontecimiento al parecer sobrenatural*”. (Introducción a la literatura fantástica, 2005). Es decir, la aparición del elemento fantástico supone un momento de duda, ya sea del personaje de ficción o del lector

del texto, porque subvierte el orden de la realidad. Esta duda nunca puede ser aclarada, porque los hechos irracionales del relato de ficción fantástica no tienen justificación lógica. No hay certeza sobre el *por qué* de lo que está ocurriendo, y esa incertidumbre permanece hasta el final del relato. Es, en definitiva, la transformación del *cosmos* (el mundo ordenado) en *caos* (el desorden irreversible).

✕ ACTIVIDAD

38 - Lea el siguiente relato y a continuación responda las preguntas:

Al caer la tarde, dos desconocidos se encuentran en los oscuros corredores de una galería de cuadros. Con un ligero escalofrío, uno de ellos dijo:

-Este lugar es siniestro. ¿Usted cree en fantasmas?

-Yo no -respondió el otro-. ¿Y usted?

-Yo sí -dijo el primero, y desapareció.

“Un creyente”, de George Loring Frost (1923).

- ¿Cuál es el elemento anormal que presenta la narración?
- ¿Ayuda al efecto sorpresa la descripción del espacio?
- ¿Por qué?
- ¿Con qué sensación quedó luego de leer el cuento?

Frente a lo fantástico y caótico, las opciones que quedan son, o bien aceptar la existencia de leyes sobrenaturales, de lo cual resultaría, como vimos, un relato maravilloso; o encontrar una explicación que se adecue a las leyes naturales, de

lo cual resultaría otro género narrativo: el relato extraño. La ficción fantástica se encuentra, entonces, entre medio de ambos extremos, y por eso se dice que es un género evanescente, porque se desvanece entre los límites de su propia definición.

LO EXTRAÑO

Como vimos, el relato extraño es aquel que encuentra una razón para los hechos sobrenatu-

rales que ocurren durante la narración. Un ejemplo de cuento extraño sería el siguiente:

El señor Ga había sido tan asiduo, tan dócil y prolongado paciente del doctor Terapéutica que ahora ya era sólo un pie. Extirpados sucesivamente los dientes, las amígdalas, el estómago, un riñón, un pulmón, el bazo, el colon, ahora llegaba el valet del señor Ga a llamar al doctor Terapéutica para que atendiera el pie del señor Ga, que lo mandaba llamar.

El doctor Terapéutica examinó detenidamente el pie y "meneando con grave modo" la cabeza resolvió:

-Hay demasiado pie, con razón se siente mal: le trazaré el corte necesario, a un cirujano.

"Un paciente en disminución", de Macedonio Fernández (1929).

En este caso, la explicación "adecuada a leyes naturales" de que un pie pueda comunicarse y subsistir por sí mismo, es que ese pie sigue siendo víctima del afán de un cirujano excéntrico que busca amputar a su paciente a toda costa.

La relación con el médico lo obliga al señor Ga (cuyo nombre quizás también esté amputado) a permanecer con vida, como en un tratamiento prolongado.

ACTIVIDAD

INTEGRADORA

1- Lea el siguiente relato del escritor inglés I. A. Ireland (cuyo nombre y biografía se desconocen) y a continuación resuelva las consignas:

- ¡Que extraño! -dijo la muchacha avanzando cautelosamente-. ¡Qué puerta más pesada!

La tocó, al hablar, y se cerró de pronto, con un golpe.

- ¡Dios mío! -dijo el hombre-. Me parece que no tiene picaporte del lado de adentro. ¡Cómo, nos han encerrado a los dos!

- A los dos no. A uno sólo -dijo la muchacha.

Pasó a través de la puerta, y desapareció.

Fragmento de "Final para un cuento fantástico",
de I. A. Ireland (1919).

a. ¿Cuál es el hecho fantástico que irrumpe en la narración? ¿Por qué no condice con las "leyes naturales"? ¿En qué situación queda el personaje que acompaña a la muchacha?

b. Escriba un posible comienzo para este cuento. Considere cuál es la situación en la que se encuentran los personajes al final, para plantear un inicio adecuado.

+I

MÁS INFORMACIÓN

Es interesante conocer la historia del enigmático I. A. Ireland porque, al parecer, es un personaje inventado por los escritores argentinos Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares. El único relato que se conoce de Ireland es el citado anteriormente, y su primera aparición fue en el volumen de la Antología de la literatura fantástica, publicada justamente por Borges y Bioy Casares. La breve reseña biográfica que aparece en la Antología dice que el supuesto autor es descendiente de William H. Ireland, un escritor y coleccionista de libros que escandalizó el mundo literario de Inglaterra hacia fines del siglo XVIII con el supuesto descubrimiento de unos manuscritos del dramaturgo inglés William Shakespeare, que en realidad eran falsificaciones de su propia mano. Esta irónica mención a un antepasado falsificador nos podría hacer sospe-

char que Ireland es también una falsificación: que no existe, que se trata del seudónimo con el que Borges y Bioy Casares firman un microrelato escrito por ellos mismos. Esta hipótesis se sustenta en el hecho de que no aparecen más datos de este escritor ni en enciclopedias ni en Internet. Ireland es, entonces, una creación de la literatura fantástica y su texto, creado también por otros, es la fantasía de una fantasía.

2- Lea el cuento “La sogá”, de la escritora argentina Silvina Ocampo, y a continuación responda las preguntas:

A Antoñito López le gustaban los juegos peligrosos: subir por la escalera de mano del tanque de agua, tirarse por el tragaluz del techo de la casa, encender papeles en la chimenea. Esos juegos lo entretuvieron hasta que descubrió la sogá, la sogá vieja que servía otrora para atar los baúles, para subir los baldes del fondo del aljibe y, en definitiva, para cualquier cosa; sí, los juegos lo entretuvieron hasta que la sogá cayó en sus manos. Todo un año, de su vida de siete años, Antoñito había esperado que le dieran la sogá; ahora podía hacer con ella lo que quisiera. Primeramente hizo una hamaca colgada de un árbol, después un arnés para el caballo, después una liana para bajar de los árboles, después un salvavidas, después una horca para los reos, después un pasamano, finalmente una serpiente. Tirándola con fuerza hacia delante, la sogá se retorció y se volvía con la cabeza hacia atrás, con ímpetu, como dispuesta a morder. A veces subía detrás de Toñito las escaleras, trepaba a los árboles, se acurrucaba en los bancos. Toñito siempre tenía cuidado de evitar que la sogá lo tocara; era parte del juego. Yo lo vi llamar a la sogá, como quien llama a un perro, y la sogá se le acercaba, a regañadientes, al principio, luego, poco a poco, obedientemente. Con tanta maestría Antoñito lanzaba la sogá y le daba aquel movimiento de serpiente maligna y retorcida que los dos hubieran podido trabajar en un circo. Nadie le decía: “Toñito, no juegues con la sogá”. La sogá parecía tranquila cuando dormía sobre la mesa o en el suelo. Nadie la hubiera creído capaz de ahorcar a nadie. Con el tiempo se volvió más flexible y oscura, casi verde y, por último, un poco viscosa y desagradable, en mi opinión. El gato no se le acercaba y a veces, por las mañanas, entre sus nudos, se demoraban sapos extasiados. Habitualmente, Toñito la acariciaba antes de echarla al aire, como los discóbolos o lanzadores de jabalinas, ya

no necesitaba prestar atención a sus movimientos: sola, se hubiera dicho, la sogá saltaba de sus manos para lanzarse hacia delante, para retorcerse mejor. Si alguien le pedía: "Toñito, préstame la sogá". El muchacho invariablemente contestaba: "No". A la sogá ya le había salido una lengüita, en el sitio de la cabeza, que era algo aplastada, con barba; su cola, deshilachada, parecía de dragón. Toñito quiso ahorcar un gato con la sogá. La sogá se rehusó. Era buena. ¿Una sogá, de qué se alimenta? ¡Hay tantas en el mundo! En los barcos, en las casas, en las tiendas, en los museos, en todas partes... Toñito decidió que era herbívora; le dio pasto y le dio agua. La bautizó con el nombre Prímula. Cuando lanzaba la sogá, a cada movimiento, decía: "Prímula, vamos Prímula." Y Prímula obedecía. Toñito tomó la costumbre de dormir con Prímula en la cama, con la precaución de colocarle la cabecita sobre la almohada y la cola bien abajo, entre las cobijas. Una tarde de diciembre, el sol, como una bola de fuego, brillaba en el horizonte, de modo que todo el mundo lo miraba comparándolo con la luna, hasta el mismo Toñito, cuando lanzaba la sogá. Aquella vez la sogá volvió hacia atrás con la energía de siempre y Toñito no retrocedió. La cabeza de Prímula le golpeó el pecho y le clavó la lengua a través de la blusa. Así murió Toñito. Yo lo vi, tendido, con los ojos abiertos. La sogá, con el flequillo despeinado, enroscada junto a él, lo velaba.

"La sogá", de Silvina Ocampo (1970).

a - ¿Cuál es el hecho fantástico que irrumpe en la narración? Justifique su respuesta.

b - Describa el proceso de metamorfosis que sufre la sogá a lo largo del relato.

c - ¿Hay alguna posible explicación para lo ocurrido? ¿Cuál?

¿En qué otro género narrativo se transformaría el cuento?



UNIDAD VII



LA CIENCIA-FICCIÓN

¿LA CIENCIA AL SERVICIO DE LA LITERATURA, O LA LITERATURA AL SERVICIO DE LA CIENCIA?

Los textos de ciencia-ficción narran una historia ficcional basada en argumentos o descubrimientos científicos. Esta base racional justifica la posibilidad de que ocurran en la realidad los hechos narrados, los cuales de otra manera serían insólitos. La “garantía científica”, muchas veces distorsionada o exagerada, acerca la ciencia-ficción al terror, por los posibles efectos negativos del desarrollo de la ciencia. Ahora bien, ¿es únicamente la ciencia la que está al servicio de la literatura? Si bien los desarrollos científicos

despertaron la imaginación de muchos escritores y les permitieron llevar a cabo sus novelas o cuentos, a su vez, muchas veces la literatura incentivó la investigación del mundo de la ciencia al presentarle variables que quizás los científicos no habían imaginado antes.



ANTECEDENTES

Los antecedentes fundamentales de este género literario fueron las obras del francés Julio Verne (1828-1905) y del inglés Herbert George Wells (1866-1946). Ambos escritores desarrollaron, a principios del siglo XX, la temática del “viaje a la Luna”, y sentaron las bases de lo que después fueron los textos de ciencia-ficción.

La novela *De la Tierra a la Luna* de Verne (publicada en el *Journal des débats politiques et littéraires* desde el 14 de septiembre hasta el 14 de octubre

de 1865), narra el ambicioso proyecto de un grupo de norteamericanos (miembros del *Gun-Club*, el Club de las Armas) que quieren enviar un objeto a la Luna. Según ellos, un cañón gigantesco podría disparar un proyectil (devenido en nave espacial) para que llegara sano y salvo a la órbita lunar, y fuera luego atraído por la gravedad del satélite para que los tripulantes aterricen y cumplan así el “sueño” del hombre de atravesar el espacio. Leamos lo que ocurre hacia el final de la novela:

Aquella misma noche, la palpitante noticia esperada con tanta impaciencia, cayó como un rayo en los Estados de la Unión, y luego, atravesando el océano, circuló por todos los hilos telegráficos del globo. El proyectil había sido percibido gracias al gigantesco telescopio de Long's Peak. He aquí la nota redactada por el director del observatorio de Cambridge, la cual contiene la conclusión científica del gran experimento del Gun-Club. [...]

"El proyectil no ha llegado a su término. Ha pasado, sin embargo, bastante cerca de él para ser retenido por la atracción lunar.

Allí, su movimiento rectilíneo se ha convertido en un movimiento circular de una rapidez vertiginosa, y ha sido arrastrado siguiendo una órbita elíptica alrededor de la Luna, de la cual ha pasado a ser un verdadero satélite.

Los elementos de este nuevo astro no han podido aún determinarse. No se conoce su velocidad de traslación ni su velocidad de rotación. [...]

En la actualidad se pueden establecer dos hipótesis, y según cuál sea la que corresponde al hecho, modificar de distinta manera el estado de cosas. O la atracción de la Luna prevalecerá sobre todas las fuerzas, y arrastrará el proyectil, en cuyo caso los viajeros llegarán al término de su viaje. O, conservándose el proyectil en una órbita inmutable, gravitará alrededor del disco lunar hasta la consumación de los siglos.

He aquí lo que las observaciones nos dirán un día u otro, pero, por ahora, el único resultado de la tentativa del Gun-Club ha sido dotar a nuestro sistema solar de un astro nuevo".

¡Cuántas cuestiones suscitaba un desenlace tan inesperado! ¡Qué situación preñada de misterios reserva el porvenir a las investigaciones científicas! Gracias al valor y abnegación de tres hombres, una empresa tan fútil en apariencia, cual era la de enviar una bala a la Luna, acababa de tener un resultado inmenso, cuyas consecuencias eran incalculables. Los viajeros, encarcelados en un nuevo satélite, si bien es verdad que no habían alcanzado su objetivo, formaban al menos parte del mundo lunar; gravitaban alrededor del astro de la noche, y por primera vez podía la vista penetrar todos sus misterios. Los nombres de Nicholl, de Barbicane y de Michel Ardan deberán, pues, ser siempre célebres en el mundo de la astronomía, porque estos atrevidos exploradores, deseando ensanchar el círculo de los conocimientos humanos, atravesaron audazmente el espacio y se jugaron la vida en la más sorprendente tentativa de los tiempos modernos. [...]

Fragmento de *De la Tierra a la Luna*
de Julio Verne (1865).

✕ ACTIVIDAD

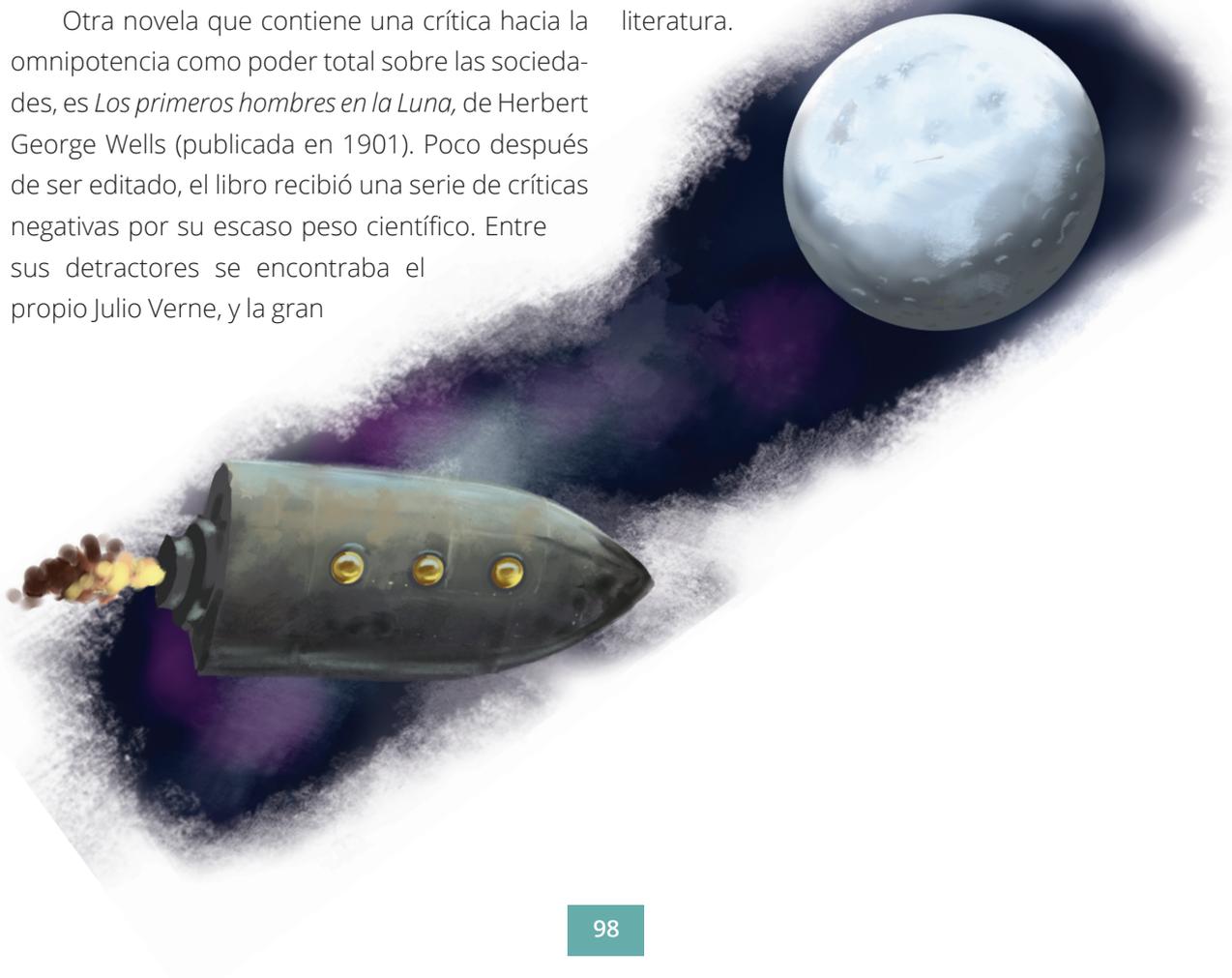
39 - Responda:

- a. ¿Cómo culmina el proyecto del viaje a la Luna? ¿Con qué deben conformarse los astronautas que formaron parte de la expedición?
- b. ¿Qué palabras o frases indican que el autor conoce los descubrimientos científicos sobre los que se basa la historia? ¿Por qué?
- c. ¿Cómo imagina que se leyó esta novela cuando se publicó? Piense que en 1865 recién comenzaba a plantearse la posibilidad de viajar al espacio. ¿Cómo se lee hoy, que existen tantos adelantos tecnológicos?

La novela de Verne culmina, entonces, de manera trágica, y el hombre debe contentarse con haber alcanzado "casi" la meta de llegar a aterrizar en la Luna. Esta obra contiene, como muchas otras de ciencia-ficción, una crítica social que es, en este caso, una sátira del estereotipo estadounidense de la época caracterizado por su afán imperialista y colonizador, que se cree inclusive capaz de conquistar la Luna.

Otra novela que contiene una crítica hacia la omnipotencia como poder total sobre las sociedades, es *Los primeros hombres en la Luna*, de Herbert George Wells (publicada en 1901). Poco después de ser editado, el libro recibió una serie de críticas negativas por su escaso peso científico. Entre sus detractores se encontraba el propio Julio Verne, y la gran

mayoría de los críticos mencionaban las ideas wellsianas sobre el espacio y el tiempo, sus alienígenas y sus vuelos interplanetarios, como propias de un escritor de cuentos infantiles. Sin embargo, la crítica literaria posterior rescata las obras de Wells como ampliamente significativas para el desarrollo de la ciencia-ficción, y muchos de sus escritos se convirtieron en clásicos de la literatura.



✕ ACTIVIDAD

40 - Lea la siguiente reseña acerca de la novela *Los primeros hombres en la Luna*, y a continuación responda las preguntas:

En su haber, encontramos la osadía de imaginar la amplia gama de especies que la evolución podría desarrollar no sólo en la Tierra, sino también en el resto del Universo. Se exponen también con habilidad las dos actitudes posibles ante el encuentro con una especie extraterrestre: el oportunista Bedford desea regresar a la Tierra, organizar una expedición mayor y volver a la Luna para conquistarla, colonizarla y explotar sus recursos; el idealista Cavor, por su parte, sólo está interesado en el conocimiento, su único objetivo es tratar de comunicarse con las criaturas. [...] El autor se burla del imperativo colonizador: "Debemos anexionarnos esta luna", exclama Bedford en un arranque de patriotismo inútil antes de que los selenitas se revelen como un modelo todavía superior de rígido estado imperialista. Incluso entonces, los habitantes de la Luna, por muy avanzados que estén, son representados como criaturas repulsivas. Para Wells, la elevación de la mente sobre el cuerpo tiene como consecuencia una especie de decadencia material: los tentáculos de los marcianos producen "disgusto y temor" y un "efecto parecido a la náusea". La clase intelectual selenita cuenta con cerebros hipertrofiados y cuerpos deformes, atendidos por obreros retrasados. El progreso significa decadencia, la mente se convierte en el cuerpo, el animal se humaniza.."

Reseña publicada en Un universo de ciencia ficción: [http://universodecienciaficcion.blogspot.com.ar/2011/03/1901- los-primeros-hombres-en-la-luna.html](http://universodecienciaficcion.blogspot.com.ar/2011/03/1901-los-primeros-hombres-en-la-luna.html)

a - Describa las dos formas de interactuar con el "otro" alienígena que plantea Wells según el redactor de la reseña. ¿Qué ejemplos conoce de oportunismo e idealismo en la actualidad?

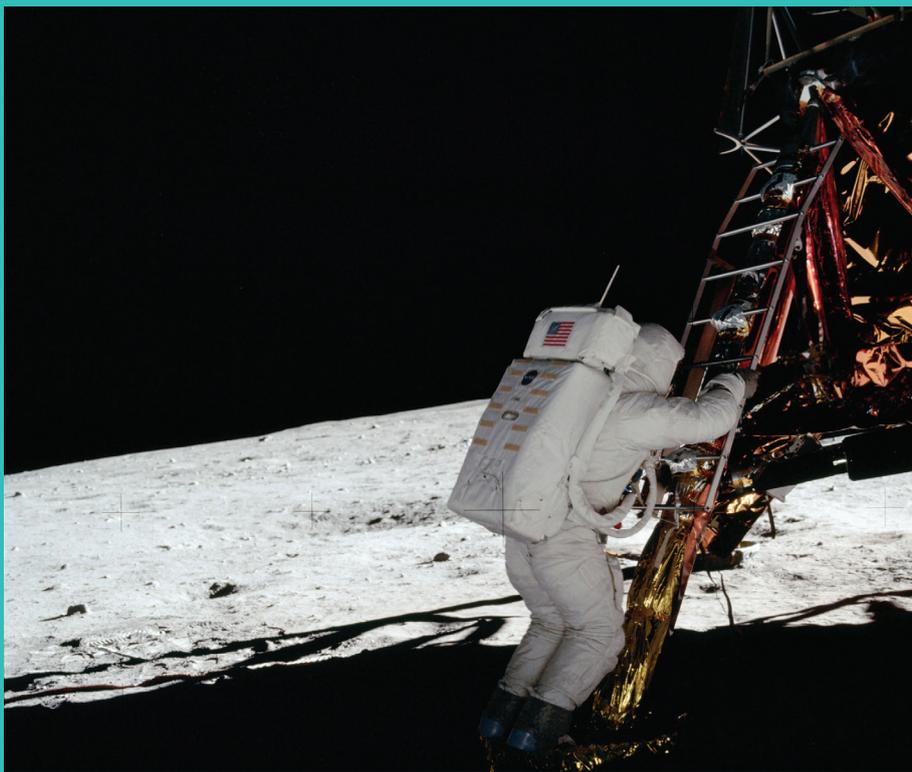
b - ¿Por qué los extraterrestres son representados como criaturas repulsivas? ¿Qué relación tiene la imagen externa del cuerpo con el estado interno de la mente en los personajes de Wells? ¿Conoce alguna otra forma de representar a los extraterrestres? ¿Cuál? ¿Qué características tiene? Piense en películas o libros vinculados al tema.



MÁS INFORMACIÓN

Tal como lo habían insinuado Julio Verne y H. G. Wells, “la llegada del hombre a la Luna” fue la culminación de una búsqueda ambiciosa de los Estados Unidos, que quiso superar a la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (U.R.S.S.) en el marco de la Guerra Fría. Este enfrentamiento ideológico entre capitalistas y comunistas, suscitado tras la Segunda Guerra Mundial, se manifestó también en el mundo de la ciencia con la llamada “carrera espacial”. La “carrera” fue, en esencia, un símbolo político. Se creía que, mientras más se avanzara en la conquista del Espacio, más eficaz parecería el sistema de gobierno a los ojos de la opinión pública. Repasemos los acontecimientos principales:

- El 4 de octubre de 1957, la U.R.S.S. lanzó con éxito el Sputnik, el primer satélite artificial lanzado por el ser humano. Ello suponía un triunfo para el bloque comunista.



- El trauma psicológico que dicho lanzamiento trajo consigo en Estados Unidos fue tremendo, por lo que en 1958 se fundó la N.A.S.A., con más de 8.000 científicos y con un doble objetivo: el uso militar del espacio y el reestablecimiento de la supremacía norteamericana con la llegada de un hombre a la Luna.

- En 1961 la sensación de temor y de fracaso estadounidense se acrecentó aún más cuando los soviéticos consiguieron llevar y hacer regresar al primer hombre al espacio (el militar Yuri Gagarin).

- Finalmente, tras ocho años de investigaciones, el 16 de Julio de 1969, a las 15 horas y 32 minutos, se lanzó la misión Apolo 11, cuyo destino era posarse por primera vez en la superficie lunar. El 20 de julio de 1969, el astronauta Neil Armstrong abrió la escotilla del módulo Eagle, descendió lentamente por la escalera y pisó por primera vez el suelo de la Luna.

Sin embargo, desde un primer momento se dudó de la veracidad de la expedición que llevara a los estadounidenses al satélite terrestre. Hoy en día, muchos blogs y páginas no oficiales difunden en Internet la idea de la fabricación de un “montaje”, es decir, una filmación fraudulenta en algún estudio de cine que les habría permitido mostrar imágenes falsas de la expedición y no fracasar ante los ojos del “mundo”. ¿Habrá sido ficción o ciencia? ¿O, quizás, ciencia-ficción?

EXTRATERRESTRES

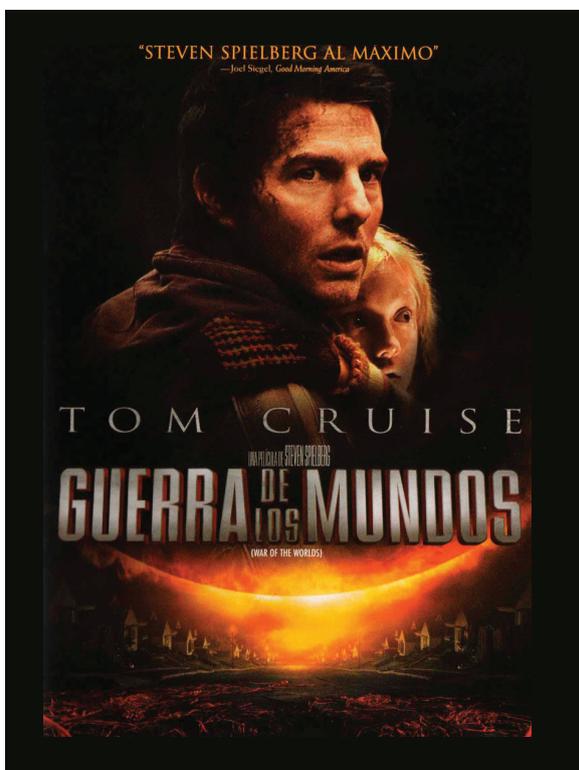
En los textos de ciencia-ficción, entonces, se subvierten los mecanismos de funcionamiento de la realidad conocida como en los relatos fantásticos. Esta irrupción de lo extraño, sin embargo, no se le adjudica a fuerzas sobrenaturales, sino que se explica argumentando causas científicas. Pero, ¿Qué tan “científica” es la existencia de seres extraterrestres? ¿Qué tan comprobada está la presencia de vida en otros planetas? Las explicaciones racionales que buscan los escritores para la ruptura del orden conocido, a veces, parecen también irracionales. Lo que hace de la ciencia-ficción un género literario distinto del fantástico es, entonces, la manera en la que los hechos extraños se presentan y explican mediante bases “científicas”, esto es, forzosamente científicas.

Una de las temáticas más utilizadas por la ciencia-ficción es la invasión alienígena a la Tierra, bajo la idea general de un mundo más avanzado

contra el que la humanidad debe resistir. En 1898, Wells escribe *La Guerra de los Mundos*, una obra donde los marcianos invaden nuestro planeta y los seres humanos se ven obligados a combatir unidos para expulsarlos. Tanto esta como otras obras con una temática similar, reflejaron (o anticiparon) la posibilidad de un mundo “globalizado” capaz de actuar sin divisiones internas frente a un enemigo común. Sin embargo, es interesante también que *La Guerra de los Mundos* contiene las premisas de una “Guerra Mundial”, en el sentido de un conflicto bélico en el que participen todos los países en pos del bien común de la humanidad. Nuevamente, la ciencia-ficción *habla* de la realidad, la critica y desarrolla sus conflictos con máscaras, por ejemplo, de invasores alienígenas.

En los últimos años del siglo diecinueve nadie habría creído que los asuntos humanos eran observados aguda y atentamente por inteligencias más desarrolladas que la del hombre y, sin embargo, tan mortales como él; que mientras los hombres se ocupaban de sus cosas eran estudiados quizá tan a fondo como el sabio estudia a través del microscopio las pasajeras criaturas que se agitan y multiplican en una gota de agua. Con infinita complacencia, la raza humana continuaba sus ocupaciones sobre este globo, abrigando la ilusión de su superioridad sobre la materia. Es muy posible que los infusorios que se hallan bajo el microscopio hagan lo mismo. Nadie supuso que los mundos más viejos del espacio fueran fuentes de peligro para nosotros, o si pensó en ellos, fue sólo para desechar como imposible o improbable la idea de que pudieran estar habitados. Resulta curioso recordar algunos de los hábitos mentales de aquellos días pasados. En caso de tener en cuenta algo así, lo más que suponíamos era que tal vez hubiera en Marte seres quizá inferiores a nosotros y que estarían dispuestos a recibir de buen grado una expedición enviada desde aquí. Empero, desde otro punto del espacio, intelectos fríos y calculadores y mentes que son en relación con las nuestras lo que éstas son para las de las bestias, observaban la Tierra con ojos envidiosos mientras formaban con lentitud sus planes contra nuestra raza. Y a comienzos del siglo veinte tuvimos la gran desilusión. [...]

Fragmento de *La guerra de los mundos*, de H. G. Wells (1898).



Entre otras versiones, "La Guerra de los Mundos" fue llevada al cine en 2005 bajo la dirección de S. Spielberg.

✕ ACTIVIDAD

41 - ¿Cuál es la sensación general que le queda al lector luego de leer el comienzo de la novela? ¿Por qué?

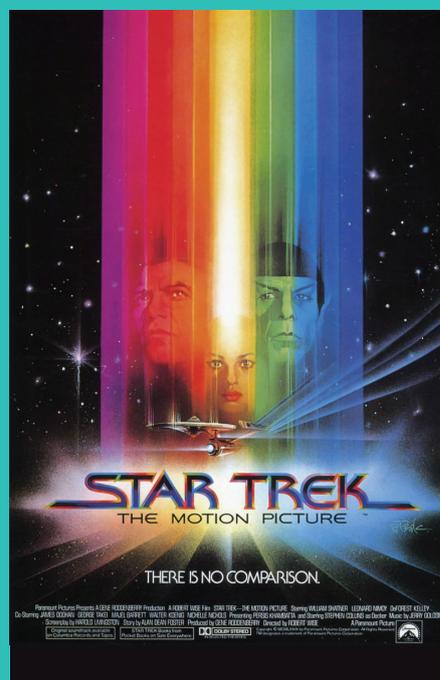
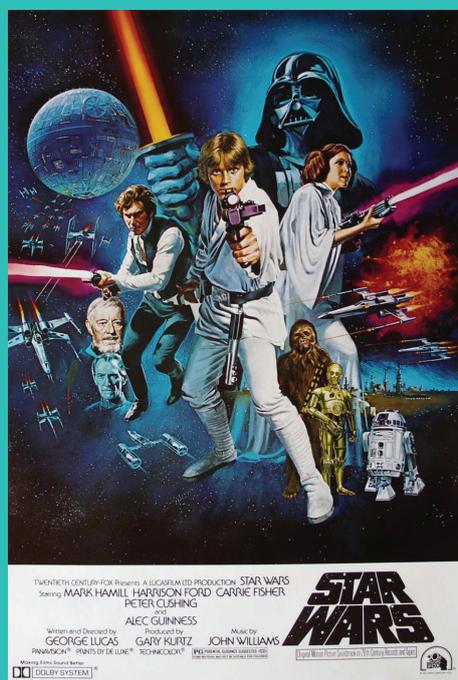
42 - ¿Cómo están representados los marcianos? ¿Qué actividades realizan sobre la Tierra?

43 - Escriba el comienzo de una novela de ciencia-ficción donde plantee la invasión de seres extraterrestres. ¿Cómo serían ellos? ¿Cómo los describiría desde la perspectiva de un humano? ¿Y cómo describirían los alienígenas a los humanos?



MÁS INFORMACIÓN

Los viajes cósmicos o interestelares también fueron la temática de muchas aventuras de ciencia-ficción (que quizás trascendieron más en la televisión y el cine que en la literatura). Estos viajes, al presentar muchos personajes extraños y sucesos espectaculares, muchas tecnologías novedosas y civilizaciones sorprendentes, fueron cooptados por los medios audiovisuales para su explotación comercial. Estas obras relegan la crítica de la realidad, y priorizan el entretenimiento del público. Los ejemplos más conocidos son la saga de *Viaje a las estrellas* (en inglés, *Star Trek*) y de *La guerra de las Galaxias* (en inglés, *Star Wars*).



ROBÓTICA

Como vimos, los textos de ciencia-ficción son el resultado de la siguiente ecuación: “avances científicos” + “imaginación del escritor”. Ahora bien, ¿Dónde y cuándo conviene ubicar los sucesos que *podrían* desencadenarse como consecuencia del desarrollo de la ciencia? La ubicación en espacio y tiempo de estos relatos está condicionada por el carácter *prospectivo* de la investigación científica,

es decir, por su necesidad de “avanzar” constantemente hacia la obtención de resultados en el futuro. Por eso, la gran mayoría de los textos de ciencia-ficción narran sucesos *futurísticos*, porque el futuro es el tiempo de la incertidumbre donde *podrían* suceder las cosas que imagina el escritor. En cambio, la decisión sobre el espacio geográfico de la narración está ligada a la intención de crear

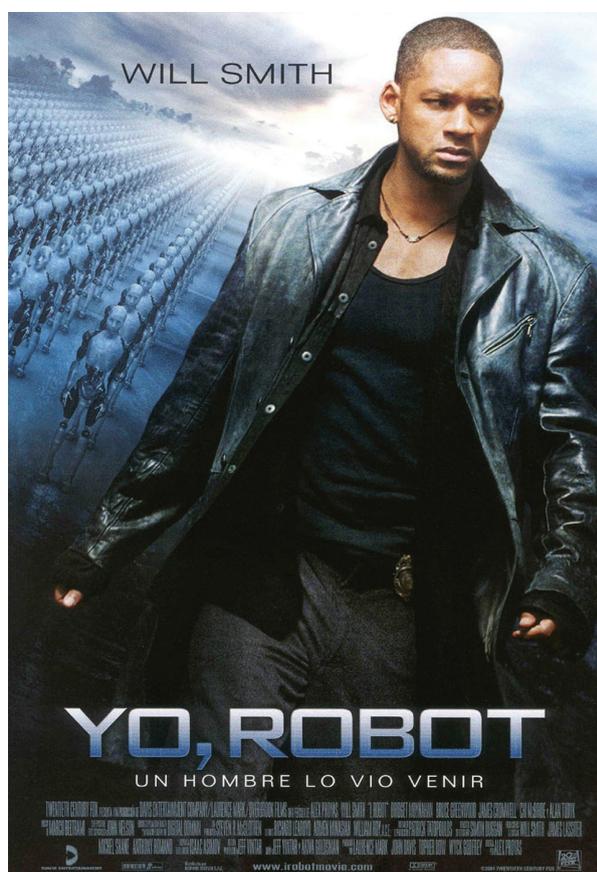
nuevos lugares (como planetas desconocidos de universos desconocidos), o de utilizar los lugares que le resultan comunes al público (como la Luna y la misma Tierra, espacios privilegiados de estos relatos). En cierta medida, la ciencia-ficción es una literatura, de especulación sobre los posibles efectos que puede tener la ciencia sobre la sociedad.

Una de las ramas de la investigación científica más utilizada para este tipo de creación literaria fue la robótica. La invención y producción masiva de máquinas capaces de copiar y reproducir los movimientos y procesos lógicos del ser humano produjo tanto fascinación como miedo. La utilidad de una computadora para facilitar las tareas administrativas, o la efectividad de un “músculo de acero” en las fábricas parecía incuestionable, pero... ¿Qué podía pasar si una máquina comenzaba a sentir y a pensar por sí misma? Y si llegaba a ser más inteligente que el hombre... ¿Se desharía de él? De estos y otros temas se encargó el escritor estadounidense Isaac Asimov, quien enunció las famosas “Tres leyes de la robótica”:

- 1) Ningún robot causará daño a un ser humano o permitirá, con su inacción, que un ser humano resulte dañado.
- 2) Todo robot obedecerá las órdenes recibidas de los seres humanos, excepto cuando esas órdenes puedan entrar en contradicción con la primera ley.
- 3) Todo robot debe proteger su propia existencia, siempre y cuando esta protección no entre en contradicción con la primera o la segunda ley.

Contradecir cualquiera de estas leyes implicaba que el robot había alcanzado inteligencia propia, es decir, capacidad de elegir entre distin-

tas opciones siguiendo sus propios intereses. Hoy en día, los científicos que trabajan en el campo de la *Inteligencia Artificial* siguen desarrollando máquinas cada vez más independientes que están programadas para reaccionar “como si fueran personas” ante distintos estímulos. El objetivo es que reaccionen por sí mismas, esto es, crear artificialmente la inteligencia de estas máquinas. La novela *Yo, robot*, de Asimov (llevada al cine en 2004) narra las posibles consecuencias de estos avances tecnológicos.



Yo, robot, del director Álex Proyas.

✕ ACTIVIDAD

44 - Lea el siguiente fragmento de un cuento de Asimov, y a continuación responda las preguntas:

- Querida, ¿Dónde está Jimmy? -preguntó el señor Anderson.
- Afuera, en el cráter -dijo la señora Anderson-. No te preocupes por él. Está con Robutt... ¿Ha llegado ya?
- Sí. Está pasando las pruebas en la estación de cohetes. Te juro que me ha costado mucho contenerme y no ir a verlo. No he visto ninguno desde que abandoné la Tierra hace ya quince años... dejando aparte los de las películas, claro.
- Jimmy nunca ha visto uno -dijo la señora Anderson.
- Porque nació en la Luna y no puede visitar la Tierra. Por eso hice traer uno aquí. Creo que es el primero que viene a la Luna.
- Sí, su precio lo demuestra -dijo la señora Anderson lanzando un suave suspiro.
- Mantener a Robutt tampoco resulta barato, querida -dijo el señor Anderson.

Jimmy estaba en el cráter, tal y como había dicho su madre. En la Tierra le habrían considerado delgado, pero estaba bastante alto para sus diez años de edad. Sus brazos y piernas eran largos y ágiles. El traje espacial que llevaba hacía que pareciese más robusto y pesado, pero Jimmy sabía arreglárselas en la débil gravedad lunar como ningún terrestre podía hacerlo nunca. Cuando Jimmy tensaba las piernas y daba su salto de canguro su padre siempre acababa quedándose atrás.

El lado exterior del cráter iba bajando en dirección sur y la Tierra -que se hallaba bastante baja en el cielo meridional, el lugar desde donde siempre podía ver desde Ciudad Lunar-, ya casi había entrado en la fase de llena, por lo que toda la ladera del cráter quedaba bañada por su claridad.

La pendiente no era muy empinada, y ni tan siquiera el peso del traje espacial podía impedir que Jimmy se moviera con gráciles saltos que le hacían flotar y creaban la impresión de que no había ninguna gravedad contra la que luchar.

- ¡Vamos, Robutt! -gritó Jimmy.

Robutt le oyó a través de la radio, ladró y echó a correr detrás de él. Jimmy era un experto, pero ni tan siquiera él podía competir con las cuatro patas y los tendones de Robutt, que además no necesitaba traje espacial. Robutt saltó por encima de la cabeza de Jimmy, dio una voltereta y terminó posándose casi debajo de sus pies. [...]

Fragmento de *El mejor amigo de un muchacho*, de Isaac Asimov (1975).



a - ¿Dónde y cuándo transcurren los hechos? Identifique fragmentos en el texto que hagan referencia a la ubicación en espacio y tiempo.

b - ¿Cuál imagina que es la sorpresa que quieren darle los padres a Jimmy?

45 - Escriba un posible desenlace para el cuento, considerando su respuesta anterior.

FICCIONES DISTÓPICAS

Los textos de ciencia-ficción, como ya hemos mencionado, en numerosas ocasiones utilizan como un pretexto el futuro para criticar la sociedad del presente. Una de las maneras de llevar a cabo esta crítica, es mediante la escritura de ficciones distópicas.

Una "distopía" es la construcción ficcional de una sociedad. Supone un deterioro para el

hombre que vive en ella, es decir, degrada su condición humana y lo transforma en un objeto. El extremo contrario serían las sociedades de las ficciones utópicas, donde un Estado ideal asegura la felicidad absoluta de todas las personas. La literatura de ciencia-ficción cuenta con numerosos ejemplos de ficciones distópicas, de los cuales analizaremos dos.

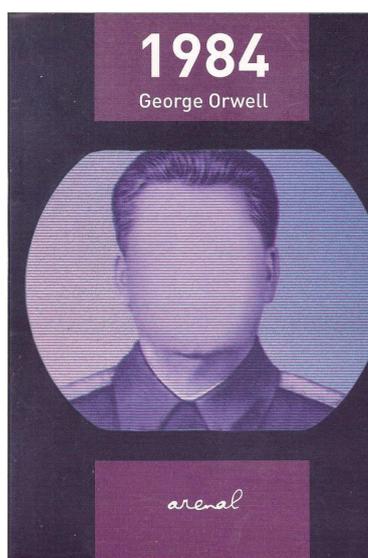
1984, SOBRE LA SOCIEDAD MODERNA

1984 es el título de una novela de ficción distópica escrita por el inglés George Orwell. Publicado en 1949, este texto introdujo una serie de conceptos claves para pensar la sociedad moderna, entre ellos:

- La existencia de un *Partido Único*, antidemocrático y encargado de organizar la vida de todas las personas.
- La organización de la sociedad en cuatro Ministerios (de Amor, Paz, Abundancia y Verdad), donde se establecía qué debía ser aceptado o rechazado según los intereses del *Partido*.
- La presencia constante de la Policía del Pensamiento, que controlaba las ideas y sueños de la gente.
- El desarrollo de una "neolengua" (o "lengua nueva") excluyente y represiva (lo que no formaba parte de la lengua no podía ser pensado jamás).
- La figura clave del siempre presente *Big Brother* (Gran Hermano o Hermano Mayor), cuya vigilancia

permitía el funcionamiento de esta sociedad de control.

Leamos un fragmento del comienzo de la novela:



1984, de George Orwell

Era un día luminoso y frío de abril, y los relojes daban las trece. Winston Smith, con la barbilla clavada en el pecho en su esfuerzo por burlar el molestísimo viento, se deslizó rápidamente por entre las puertas de cristal de las Casas de la Victoria, aunque no con la suficiente rapidez para evitar que una ráfaga polvorienta se colara con él.

El vestíbulo olía a legumbres cocidas y a esteras viejas. Al fondo, un cartel de colores, demasiado grande para hallarse en un interior, estaba pegado a la pared. Representaba sólo un enorme rostro de más de un metro de anchura: la cara de un hombre de unos cuarenta y cinco años con un gran bigote negro y facciones hermosas y endurecidas. Winston se dirigió hacia las escaleras. Era inútil intentar subir en el ascensor. No funcionaba con frecuencia y en esta época la corriente se cortaba durante las horas de día. Esto era parte de las restricciones con que se preparaba la Semana del Odio. Winston tenía que subir a un séptimo piso. Con sus treinta y nueve años y una úlcera de várices por encima del tobillo derecho, subió lentamente, descansando varias veces. En cada descanso, frente a la puerta del ascensor, el cartel del enorme rostro miraba desde el muro. Era uno de esos dibujos realizados de tal manera que los ojos lo siguen a uno dondequiera que esté. "El Gran Hermano te vigila", decían las palabras al pie.

Fragmento de *1984*, de George Orwell (1949).



ACTIVIDAD

46 - ¿Qué sensación le genera la descripción de esta sociedad?

47 - ¿Cuántas veces aparece el rostro del *Gran Hermano* en este fragmento? Investigue y escriba un texto sobre los usos que se le han dado a la figura del *Big Brother* en televisión.

48 - ¿Tiene alguna relación la Policía del Pensamiento con las redes sociales como Facebook o Twitter? ¿Cuál?

FAHRENHEIT 451 Y LA TERGIVERSACIÓN DEL PASADO

Publicada en 1953 por el escritor estadounidense Ray Bradbury, *Fahrenheit 451* describe una sociedad distópica donde predomina el control sobre las acciones de los individuos a través de la destrucción o tergiversación del pasado. Allí, los bomberos se encargan de quemar libros por orden del Gobierno, y la cultura se reduce a lo que

conviene a los gobernantes. Su título hace referencia, justamente, a la temperatura (en la escala de grados Fahrenheit) a la que se quema el papel.

Leamos la defensa que hace uno de los personajes de la novela, que todavía tiene memoria, sobre por qué son importantes los libros y la literatura:

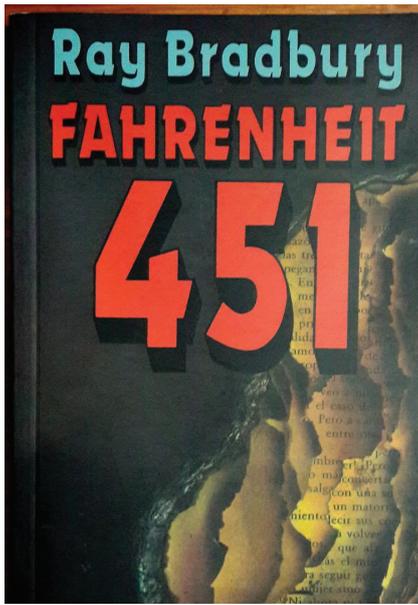
¿Sabe usted por qué un libro como éste es tan importante? Porque tiene calidad. ¿Y qué significa esta palabra? Calidad para mí, significa textura. Este libro tiene poros. Tiene rasgos. Si lo examina usted con un microscopio, descubrirá vida bajo la lente; una corriente de vida abundante e infinita. Cuantos más poros, cuantos más pormenores vivos y auténticos pueda usted descubrir en un centímetro cuadrado de una hoja de papel, más «letrado» es usted. Ésa es mi definición, por lo menos. Narrar pormenores. Frescos pormenores. Los buenos escritores tocan a menudo la vida. Los mediocres la rozan rápidamente. Los malos la violan y la abandonan a las moscas.

¿Comprende ahora por qué los libros son temidos y odiados? Revelan poros en la cara de la vida. La gente cómoda sólo quiere ver rostros de cera, sin poros, sin vello, inexpresivos. Éste es un tiempo en que las flores crecen a costa de otras flores, en vez de vivir de la lluvia y la tierra. Los mismos fuegos de artificio, tan hermosos, proceden de la química de la tierra. Y sin embargo, queremos nutrirnos de flores y fuegos de artificio, sin completar el ciclo que nos llevaría de vuelta a la realidad. Conocerá usted la leyenda de Hércules y Anteo, el luchador gigante, de fuerza increíble mientras pisase la tierra. Pero cuando Hércules, abrazándolo, lo alzó en el aire, pereció fácilmente. Si no hay algo en esa leyenda que se refiere a nosotros, nuestra ciudad, nuestro tiempo, entonces estoy loco. Bueno, eso es lo primero que necesitamos, me parece. Calidad, textura de información.

-¿Y lo segundo?

-Ocio.

Fragmento de *Fahrenheit 451*, de Ray Bradbury (1953).



Fahrenheit 451, de Ray Bradbury.

× ACTIVIDAD

49 - Desarrolle la segunda razón, sólo enunciada en el texto, argumentando a favor del desarrollo de un pensamiento crítico y creativo que se puede obtener con la literatura.

50 - Escriba un breve texto donde relacione los conceptos: "libros" - "pasado" - "memoria".

+I MÁS INFORMACIÓN

La quema de libros fue una de las prácticas utilizadas durante la última dictadura cívico-militar en Argentina (1976-1983), para hacer desaparecer las manifestaciones del pensamiento de izquierda que reivindicaba la lucha obrera y la posibilidad de una sociedad distinta. Por ejemplo, el 30 de agosto de 1980, en un terreno baldío de Sarandí (Buenos Aires), un grupo de camiones descargó un millón y medio de libros publicados por el Centro Editor de América Latina para ser quemados. Un grupo de policías, siguiendo las órdenes de las Fuerzas Armadas, los roció con nafta y los incendió. Además de los policías, estaba presente Boris Spivacow, fundador del Centro Editor. Los problemas de Spivacow con la Junta Militar habían comenzado en 1978, cuando se acusó a la editorial de "publicar y distribuir libros subversivos". Algunos de estos libros eran de Perón, Evita, el Che Guevara y Marx. Spivacow estuvo presente en el incendio, junto a un fotógrafo, para que la Policía Federal no fuera sospechada de robo de textos.



ACTIVIDAD INTEGRADORA

1- Lea el siguiente cuento de Isaac Asimov, y a continuación resuelva las consignas:

Naron, de la longeva raza rigeliana, era el cuarto de su estirpe que llevaba los anales galácticos. Tenía en su poder el gran libro que contenía la lista de las numerosas razas de todas las galaxias que habían adquirido el don de la inteligencia, y el libro, mucho menor, en el que figuraban las que habían llegado a la madurez y poseían méritos para formar parte de la Federación Galáctica. En el primer libro habían tachado algunos nombres anotados con anterioridad: los de las razas que, por el motivo que fuere, habían fracasado. La mala fortuna, las deficiencias bioquímicas o biofísicas, la falta de adaptación social se cobraban su tributo. Sin embargo, en el libro pequeño nunca se había tenido que tachar ninguno de los nombres anotados.

En aquel momento, Naron, enormemente corpulento e increíblemente anciano, levantó la vista al notar que se acercaba un mensajero.

- Naron -saludó el mensajero-. ¡Gran Señor!
- Bueno, bueno, ¿Qué hay? Menos ceremonias.
- Otro grupo de organismos ha llegado a la madurez.
- Estupendo, estupendo. Hoy en día ascienden muy aprisa. Apenas pasa año sin que llegue un grupo nuevo. ¿Quiénes son?

El mensajero dio el número clave de la galaxia y las coordenadas del mundo en cuestión.

- Ah, sí -dijo Naron- lo conozco.

Y con buena letra cursiva anotó el dato en el primer libro, trasladando luego el nombre del planeta al segundo. Utilizaba, como de costumbre, el nombre bajo el cual era conocido el planeta por la fracción más numerosa de sus propios habitantes.

Escribió, pues: La Tierra.

- Estas criaturas nuevas -dijo luego- han establecido un récord. Ningún otro grupo ha pasado tan rápidamente de la inteligencia a la madurez. No será una equivocación, espero.
- De ningún modo, señor -respondió el mensajero.
- Han llegado al conocimiento de la energía termonuclear, ¿No es cierto?
- Sí, señor.
- Bien, ese es el requisito -Naron soltó una risita-. Sus naves sondearán

pronto el espacio y se pondrán en contacto con la Federación.

- En realidad, señor -dijo el mensajero con renuencia-, los observadores nos comunican que todavía no han penetrado en el espacio.

Naron se quedó atónito.

- ¿Ni poco ni mucho? ¿No tienen siquiera una estación espacial?

- Todavía no, señor.

- Pero si poseen la energía termonuclear, ¿Dónde realizan las pruebas y las explosiones?

- En su propio planeta, señor.

Naron se irguió en sus seis metros de estatura y tronó:

- ¡¿En su propio planeta?!

- Sí, señor.

Con gesto pausado, Naron sacó la pluma y tachó con una raya la última anotación en el libro pequeño. Era un hecho sin precedentes; pero es que Naron era muy sabio y capaz de ver lo inevitable, como nadie, en la galaxia.

- ¡Asnos estúpidos! -murmuró.

Asimov, Isaac (1976), "Asnos Estúpidos" en *Compre Júpiter*, Barcelona: Bruguera.(1era. ed. 1957)(Traducción de Baldomero Porta).

a - Enumere cada uno de los elementos que le permiten afirmar que este es un relato de ciencia-ficción. Justifique su respuesta.

b - Resuma la crítica hacia la sociedad actual que está implícita en el cuento. Tenga en cuenta que los avances en energía termonuclear posibilitaron la fabricación de bombas atómicas y contaminaron el planeta (en la serie de dibujos animados *Los Simpsons*, el protagonista, Homero, trabaja en una planta de energía nuclear y constantemente se hace referencia al peligro que encierran los avances en esta rama de la ciencia).

c - Elija un avance científico actual, investigue sobre el tema, y escriba un cuento de ciencia-ficción donde se describan las consecuencias futuras de su aplicación y desarrollo. Pueden ser efectos positivos (en una sociedad utópica) o negativos (en una sociedad distópica).





UNIDAD VIII

EL GÉNERO LÍRICO

EL NOMBRE

La denominación de “género lírico” está relacionada con un instrumento musical compuesto de varias cuerdas que se tensan y se pulsan con ambas manos: la lira, que tiene características similares a las de las arpas modernas. En la Antigüe-

dad, el recitado de poemas era acompañado musicalmente por una lira, lo que con el tiempo pasó a denominar a todas las composiciones en las que la musicalidad tuviera un papel fundamental.



Safo y Alceo, de Laurence Alma-Tadema. Oleo sobre lienzo, 66 x 122 cm. Museo Walters de Arte (1881).

LA DEFINICIÓN

El género lírico es aquel que se corresponde con la poesía. Es reconocido porque sus enunciados se estructuran en versos (no en renglones) y en estrofas (no en párrafos). La voz ficcional creada por el autor no narra acontecimientos sino que transmite sus emociones y sentimientos; y es denominada como *yo lírico* (en lugar de narrador). Pero se necesita algo más para que haya poesía, y es un uso especial del lenguaje. Más que hablar de “lenguaje poético”, es preciso hablar de “uso poético del lenguaje” ya que no hay palabras poéticas

en sí mismas, sino que lo poético aparece con el uso que se hace de ellas. El poeta español Federico García Lorca lo dijo de este modo: *“Poesía es la unión de dos palabras que uno nunca supuso que pudieran juntarse, y que forman algo así como un misterio”*. Pensemos en la palabra “cuadrada”. Aparece en frases como “esa mesa es cuadrada” o “la raíz cuadrada de 64 es 8”, pero también aparece en una obra de la poeta argentina Alfonsina Storni titulada “Cuadrados y ángulos”:

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

"Cuadrados y ángulos", de Alfonsina Storni(1968).

LO DENOTATIVO Y LO CONNOTATIVO

Tanto en el caso de "esa mesa es cuadrada" o "la raíz cuadrada de 64 es 8", el término "cuadrada" busca ser preciso y respetar el significado que aparece en el diccionario; se dice que en estos casos se hace un uso denotativo del lenguaje. Pero en el caso del poema de Alfonsina Storni, la pala-

bra "cuadrada" busca decir más que su significado habitual: está aplicada a "alma" y a "lágrima", términos que no parece que pudieran tener "cuatro lados"; se dice que en este caso se hace un uso connotativo del lenguaje, lo que es equivalente a decir que se habilitan múltiples interpretaciones.

✕ ACTIVIDAD

51 - Comparta con sus compañeros qué significados le sugiere el uso del término "cuadradas" en el poema "Cuadrados y ángulos".

VERSO Y ESTROFA

Cuando se escribe una poesía, no se usa todo el espacio de la página, sino que se lo hace

en líneas más cortas llamadas "versos". Estos, a su vez, pueden agruparse en estrofas.

LA MEDIDA DE LOS VERSOS

Cada verso puede medirse en función de la cantidad de sílabas que tenga. Cuando un poema tiene todos sus versos con la misma cantidad de sílabas, se dice que su métrica es regular. Cuan-

do la medida de los versos cambia, se dice que tiene una métrica irregular (como en el caso del poema de Alfonsina Storni). Pero la forma en la que se cuentan las sílabas es muy particular ya

que el castellano es un idioma con una mayoría de palabras de acentuación grave; por eso resulta necesario contemplar los siguientes aspectos:

• Si el verso termina en una palabra grave, el número de sílabas no se modifica.
Ca / sas / en / fi / la / das = 6 sílabas
1 2 3 4 5 6

• Si el verso termina en una palabra aguda o en un monosílabo, se le debe agregar una sílaba a la medida.

Cuan / do / ha / ce / la / ca / lor 7 + 1 = 8 sílabas
1 2 3 4 5 6 7

Verso extraído del "Romance del Prisionero", Anónimo

• Si el verso termina en una palabra esdrújula, se le debe restar una sílaba a la medida.
Qué / ver / des / es / tán / tus / ár / bo / les
1 2 3 4 5 6 7 8 9
9 - 1 = 8 sílabas

Verso extraído de "¡Granados en cielo azul!", de Juan Ramón Jiménez

+I

MÁS INFORMACIÓN

En ocasiones, la forma en la que se pronuncian los versos puede hacer que la cantidad de sílabas de la escritura no coincida con la cantidad de sílabas de la lectura. Aparecen entonces dos licencias métricas que se llaman sinalefa y hiato. La sinalefa se produce cuando la vocal final de una palabra y la vocal inicial de la siguiente se pronuncian en una sola sílaba, lo que resulta muy común en el habla cotidiana. Por ejemplo, en otro verso extraído del "Romance del prisionero" puede leerse "y están los campos en flor". Al pronunciarlos, naturalmente se integran a la misma sílaba la "y" del comienzo con "es" de "están"; con lo cual la métrica sería:

y es / tán / los / cam / pos / en / flor 7 + 1 = 8 sílabas
1 2 3 4 5 6 7

El hiato es lo opuesto a la sinalefa, es decir, se produce cuando la vocal final de una palabra y la vocal inicial de la siguiente no se pronuncian en la misma sílaba. Por ejemplo, el verso "es el aroma que le presta ella" del poema "Canto a Teresa" del español José Espronceda, tiene 11 sílabas, al igual que el resto de ese texto. Entonces, la métrica debe calcularse del siguiente modo, sin sinalefa entre "presta" y "ella":

es / el / a / ro / ma / que / le / pres / ta / e / lla = 11 sílabas
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

✕ ACTIVIDAD

52 - Lea el siguiente poema y busque en el diccionario las palabras que desconozca. Luego, realice la métrica de todos los versos y establezca si aparecen sinalefas o hiatos:

Que por mayo era, por mayo,
cuando hace la calor,
cuando los trigos encañan
y están los campos en flor,
cuando canta la calandria
y responde el ruiseñor,
cuando los enamorados
van a servir al amor;

sino yo, triste, cuitado,
que vivo en esta prisión;
que ni sé cuándo es de día
ni cuándo las noches son,
sino por unaavecilla
que me cantaba el albor.
Matómela un ballestero;
déle Dios mal galardón.

“Romance del prisionero”, Anónimo.

Responda:

¿Desde qué lugar habla el yo lírico? ¿Por qué se enfada con el ballestero?

¿Por qué era importante esa *avecilla*?

LA RIMA

Una de las formas de contribuir a la musicalidad de un poema es a través de la coincidencia total o parcial de los sonidos con los que terminan los versos, para lo que se toma en cuenta lo que ocurre a partir de la última vocal acentuada. No necesariamente la rima se da entre versos consecutivos sino que puede darse saltando algunos. Para señalarla, se usan las letras del abecedario que se escriben en minúscula cuando el verso tiene hasta ocho sílabas y en mayúscula cuando tiene más de ocho sílabas. Según cómo sea la rima, se la clasifica en:

- Consonante: cuando coinciden tanto las vocales como las consonantes. Por ejemplo, la famosa primera estrofa del “Martín Fierro” de José Hernández (1872) dice:

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

Los seis versos son de ocho sílabas, por eso se señala la rima con minúsculas. El segundo,

tercero y sexto finalizan en “-ela” y riman entre sí, del mismo modo que el cuarto y quinto terminan en “-aria” y también riman entre sí; en tanto, el primero de los versos no rima con ninguno.

- Asonante: cuando sólo coinciden las vocales. Por ejemplo, el “Romance del prisionero” tiene rima asonante entre los versos pares, lo que es una característica del género “romance”. En este caso particular, puede apreciarse que los versos 2, 4, 6, 8, 10, 12, 14 y 16 coinciden en el sonido “-o” (“calor”, “flor”, “ruiseñor”, “amor”, “prisión”, “son”, “albor”, “galardón”) pero no en las consonantes.
- También puede ocurrir que un poema esté construido con los llamados versos *sueltos* o *blancos*, que son los que no tienen rima entre sí. Por ejemplo, los primeros versos de la “Poesía para todo preso” del argentino Camilo Blajakis (2010) son:

Adoro el aroma de las flores
que nunca veo, que jamás huelo.
La ausencia de todo placer se recicla en la
esperanza de alguna vez aburrirme de sentirlos.
Me gusta bañarme en el mar que no conocí
a lo largo de mi corta, dolorosa, extensa y
creativa vida.

✕ ACTIVIDAD

53 - Para debatir con sus compañeros: ¿Por qué el yo lírico expresa que le gusta bañarse en un mar que no conoció? ¿Por qué la "vida" puede ser calificada con adjetivos contradictorios como "corta" y "extensa"? Haga dos listas con palabras que tengan distinta rima consonante entre sí. Sólo a modo de ejemplo, una lista puede tener palabras que rimen con "madera" y otra con "candado". Luego, elija tres de cada una y úselas para los finales de seis versos que deberán tener rima a-b-a-b-a-b. La poesía resultante puede tener métrica irregular y tratar sobre el tema que usted elija.

ALGUNAS FORMAS POÉTICAS

De acuerdo a la métrica de los versos, a su cantidad y a la rima o no que puedan presentar, los poemas se agrupan en distintas formas. Por supuesto, la poesía puede

apartarse de cualquier estructura establecida para manifestarse, pero de todas maneras es importante conocer algunas formas clásicas.

EL SONETO

Es una de las formas más complejas, rígidas y difundidas del género lírico. Está compuesto por 14 versos que deben estar organizados en dos estrofas iniciales de cuatro versos y dos finales de tres; además, cada verso debe tener 11 sílabas y rima consonante como en el soneto conocido como "Tornasolando el flanco" del argentino Enrique Banchs (1911):

Tornasolando el flanco a su sinuoso a
paso, va el tigre, suave como un verso, b
y la ferocidad pule cual terso b
topacio el ojo seco y vigoroso. a
Y despereza el músculo alevoso a
de los ijares, lánguido y perverso, b
y se recuesta lento en el disperso b
otoño de las hojas... el reposo. a

El reposo en la selva silenciosa, c
la testa chata entre las garras finas, d
y el ojo fijo, impávido custodio, e
espía, mientras bate con nerviosa c
cola el haz de las férulas vecinas d
en reprimido acecho... así es mi odio. e

✕ ACTIVIDAD

54 - El soneto de Banchs establece una relación inesperada entre un tigre y el "odio" del yo lírico. Escriba un breve texto en el que se comience describiendo a un animal (el que usted elija) y finalice con "... así es mi ..." y asócielo con un sentimiento propio distinto del odio.

EL HAIKU

Es una forma derivada de la cultura japonesa que consiste de sólo tres versos libres o blancos. El primero y el tercero tienen cinco sílabas, en tanto que el del medio tiene siete. Los cuatro siguientes son obra del escritor uruguayo Mario Benedetti (1999):

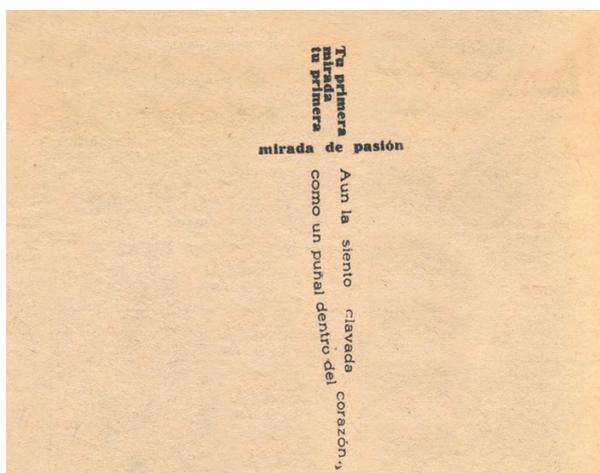
- la muerte invade de vez en cuando el
sueño y hace sus cálculos
- las hojas secas son como el testamento
de los castaños
- hay pocas cosas tan ensordecedoras
como el silencio
- durante el sueño los amantes son
fieles como animales

× ACTIVIDAD

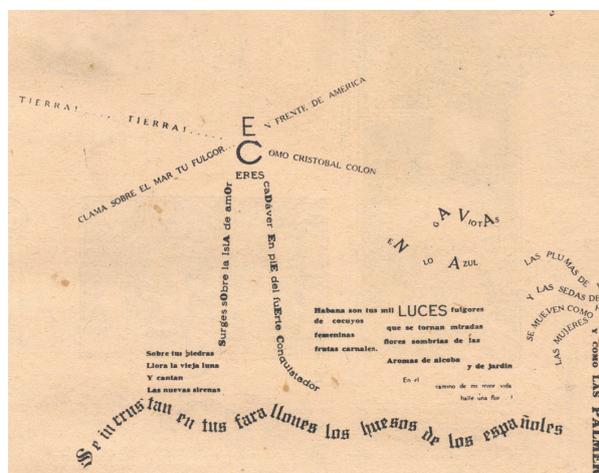
55 - Solo o en grupo, intente escribir algún haiku.

EL CALIGRAMA

Es un poema que complementa su significación con una disposición especial de las palabras en el espacio de la página, de modo tal que aparece algún tipo de dibujo que refuerza o grafica lo que el *yo lírico* busca transmitir. Algunos ejemplos son los poemas "El puñal" e "Impresión de La Habana" del mexicano Juan José Tablada.



Caligrama "El puñal".



Caligrama "Impresión de La Habana".

✕ ACTIVIDAD

56 - Con sus compañeros, intente realizar al menos un caligrama.

LOS RECURSOS POÉTICOS

Para usar poéticamente el lenguaje, quienes crean textos líricos pueden emplear una serie de estrategias que reciben el nombre de “recursos poéticos”. Estos se dividen en tres grandes grupos, según cómo inciden sobre el significado de las palabras, sobre el sonido de las mismas, o sobre la estructura sintáctica.

LOS RECURSOS POÉTICOS QUE OPERAN SOBRE EL SIGNIFICADO DE LAS PALABRAS

Entre los más habituales aparecen:

• La comparación

Consiste en establecer una relación de asociación entre dos significados usando los términos “como” o “cual”. Un ejemplo puede encontrarse en la primera estrofa del *Martín Fierro*:

Que el hombre que lo desvela
una pena extraordinaria,
como la ave solitaria
con el cantar se consuela.

• La metáfora

Es un recurso muy utilizado en las poesías y que también aparece en el discurso cotidiano. Por ejemplo, cuando decimos “tu amigo es un plomo”, estamos comparando a esa persona con un metal que es muy pesado y denso. Como se puede observar, la metáfora tiene como punto de partida una comparación entre dos elementos. En un poema de Alfonsina Storni titulado “Así” puede leerse:

Cuando fui leona nunca recordé
cómo pude un día mariposa ser

¿Cuál es la diferencia entre la metáfora y la comparación? La comparación tiene un nexa que en la metáfora desaparece. Por ejemplo: los versos de Alfonsina Storni no dicen “yo fui como una leona”, ni “yo fui como una mariposa”. En la metáfora también desaparece uno de los elementos que

se están comparando. Por ejemplo, si se relacionan las nubes con copos de algodón, en una comparación se diría: “las nubes son como copos de algodón”; en tanto que en una metáfora podría ser “los copos de algodón juegan con el sol”.

· La personificación

Consiste en atribuir a objetos o animales acciones propias del ser humano. Por ejemplo, en la poesía “Un recuerdo” de Alfonsina Storni, el último verso es: *Y se asomaba a vernos el disco de la luna.*

· La antítesis

Consiste en reunir palabras o frases de sentido opuesto. Por ejemplo, en el “Romance del enamorado y la muerte”, aparecen relacionadas la muerte y la vida: *la muerte me anda buscando junto a ti vida sería*, o en el “Poema 20” del chileno Pablo Neruda, donde aparecen relacionados lo corto y lo largo, el amor y el olvido: *es tan corto el amor, y tan largo el olvido.*

· Las imágenes sensoriales

Este recurso implica la utilización de palabras o expresiones que evoquen en el receptor distintos tipos de sensaciones que pueden ser provocadas por el sentido de la vista (imagen visual), del tacto (imagen táctil), del gusto (imagen gustativa), del olfato (imagen olfativa) o del oído (imagen auditiva). Cuando se cruzan imágenes que se perciben con sentidos distintos, el recurso se llama *sinestesia*. Un ejemplo de este cruce se da en el título del poema “Sinfonía en gris mayor” del nicaragüense Rubén Darío donde confluyen una imagen auditiva (“sinfonía”) y una imagen visual (“gris”). Otro ejemplo se da en un verso de un soneto del poeta español Francisco de Quevedo: *y escucho con mis ojos a los muertos*, donde también coinciden una imagen auditiva (“escucho”) y una visual (“con los ojos”) para hacer referencia a que la lectura permite reproducir las palabras de una persona a pesar de que haya muerto.

LOS RECURSOS POÉTICOS QUE OPERAN SOBRE EL SONIDO DE LAS PALABRAS

Entre los más habituales aparecen:

· La aliteración

Es la repetición de un mismo sonido para favorecer la musicalidad del verso. Es un recurso con el que suelen construirse los trabalenguas, ya que repetir muchas veces el mismo sonido puede resultar dificultoso, como en "tres tristes tigres trituran trigo en el trigal", donde se da la repetición del sonido "tr". En las poesías, puede evocar algún sonido que se asocie con el contenido del texto. Por ejemplo, un par de versos del poeta español Garcilaso de la "Égloga III" repiten el sonido /s/:

*En el silencio sólo se escuchaba
el susurro de las abejas que sonaban*

Así, la insistencia de ese sonido evoca el zumbido de las abejas.

· La anáfora

Es la repetición de una misma palabra o frase al comienzo de varios versos. Por ejemplo, el poema "Fantasmas" de Mario Benedetti tiene varios versos que comienzan con "nos":

Aunque parezca extraño
a los fantasmas
nos hace mal
la noche
nos desalienta
nos encoge
nos cuelga una etiqueta
nos quita los prodigios
nos consume hasta el borde
nos moja en el rocío
nos caza en un bostezo.

LOS RECURSOS POÉTICOS QUE OPERAN SOBRE LA ESTRUCTURA SINTÁCTICA

Entre los más habituales aparecen:

· El paralelismo

Consiste en repetir una misma estructura sintáctica sin repetir las mismas palabras. Puede apreciarse, por ejemplo, en los siguientes versos de la canción "La vida es una moneda" de Fito Páez:

la gente sueña que sueña
la calle sigue que sigue
el taxi gira que gira

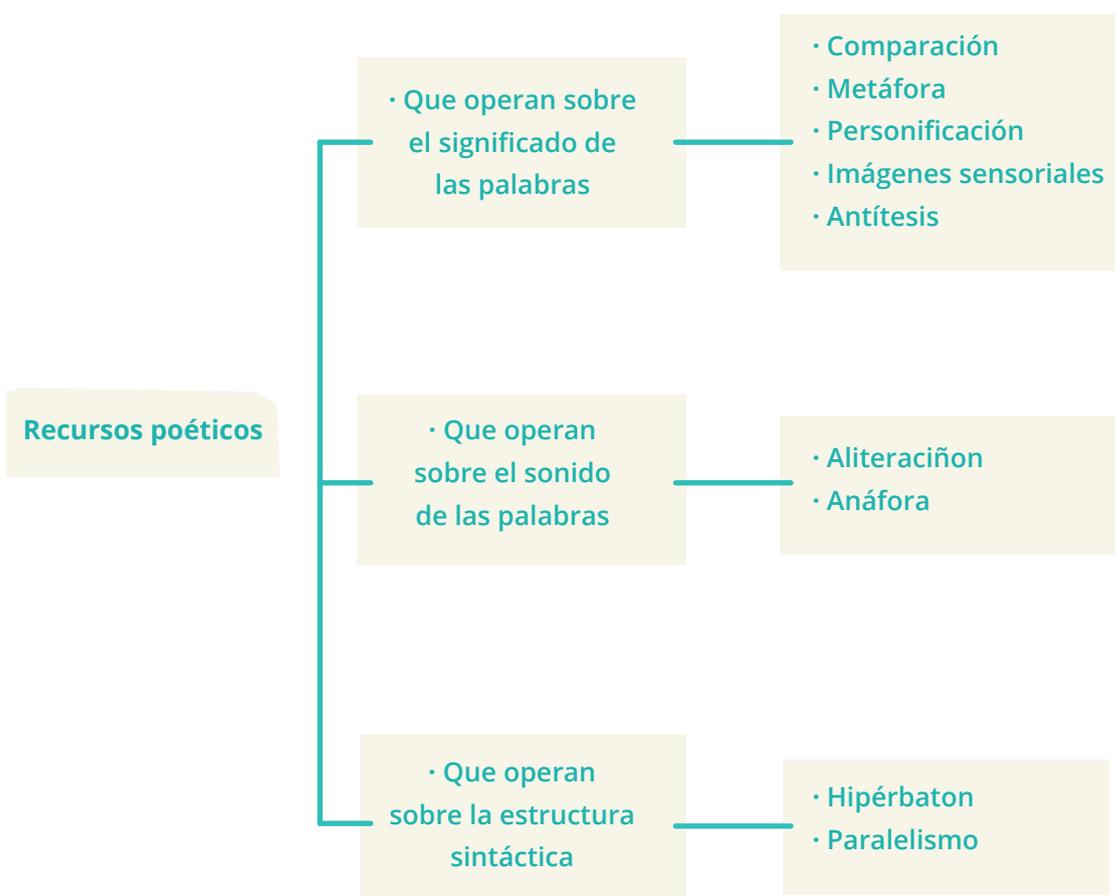
• El hipérbaton

Consiste en alterar el orden sintáctico habitual. Es uno de los recursos más habituales del género lírico ya que muchas veces es necesario cambiar el orden de las palabras para favorecer una rima. Un ejemplo puede apreciarse en la primera estrofa de "Me hice canción" de la banda de rock La Renga:

si cuando perdí la razón
querías culparme de algo
la culpa la tuve yo
me hice canción

El orden habitual del tercer verso sería yo tuve la culpa, pero de ese modo no se sostendría la rima con razón ni con canción.

En Síntesis:



ACTIVIDAD INTEGRADORA

1- Lea las estrofas del tango "Mano a mano" y resuelva las consignas:

Mano a mano
de Celedonio Flores

*Rechiflao en mi tristeza hoy te evoco y veo que has sido
en mi pobre vida paria sólo una buena mujer;
tu presencia de bacana puso calor en mi nido,
fuiste buena, consecuente, y yo sé que me has querido
como no quisiste a nadie, como no podrás querer.
Se dio el juego de remanye cuando vos, pobre percanta,
gambeteabas la pobreza en la casa de pensión.
Hoy sos toda una bacana, la vida te ríe y canta,
los morlacos del otario los jugás a la marchanta
como juega el gato maula con el mísero ratón.*

- Determine la rima.
- Explique por qué puede considerarse que el término "nido" en el tercer verso de la primera estrofa está usado metafóricamente. ¿Con qué se lo asocia? ¿Qué se puede interpretar a partir de esa asociación?
- Determine cuál es la comparación que se establece en la segunda estrofa. ¿Cuál es el lugar que se le atribuye a la mujer? ¿Por qué?

2- Lea atentamente el coro del "Himno Nacional Argentino" y resuelva las consignas que figuran a continuación:

Sean eternos los laureles
que supimos conseguir (bis)
coronados de gloria vivamos,
o juremos con gloria morir (bis)

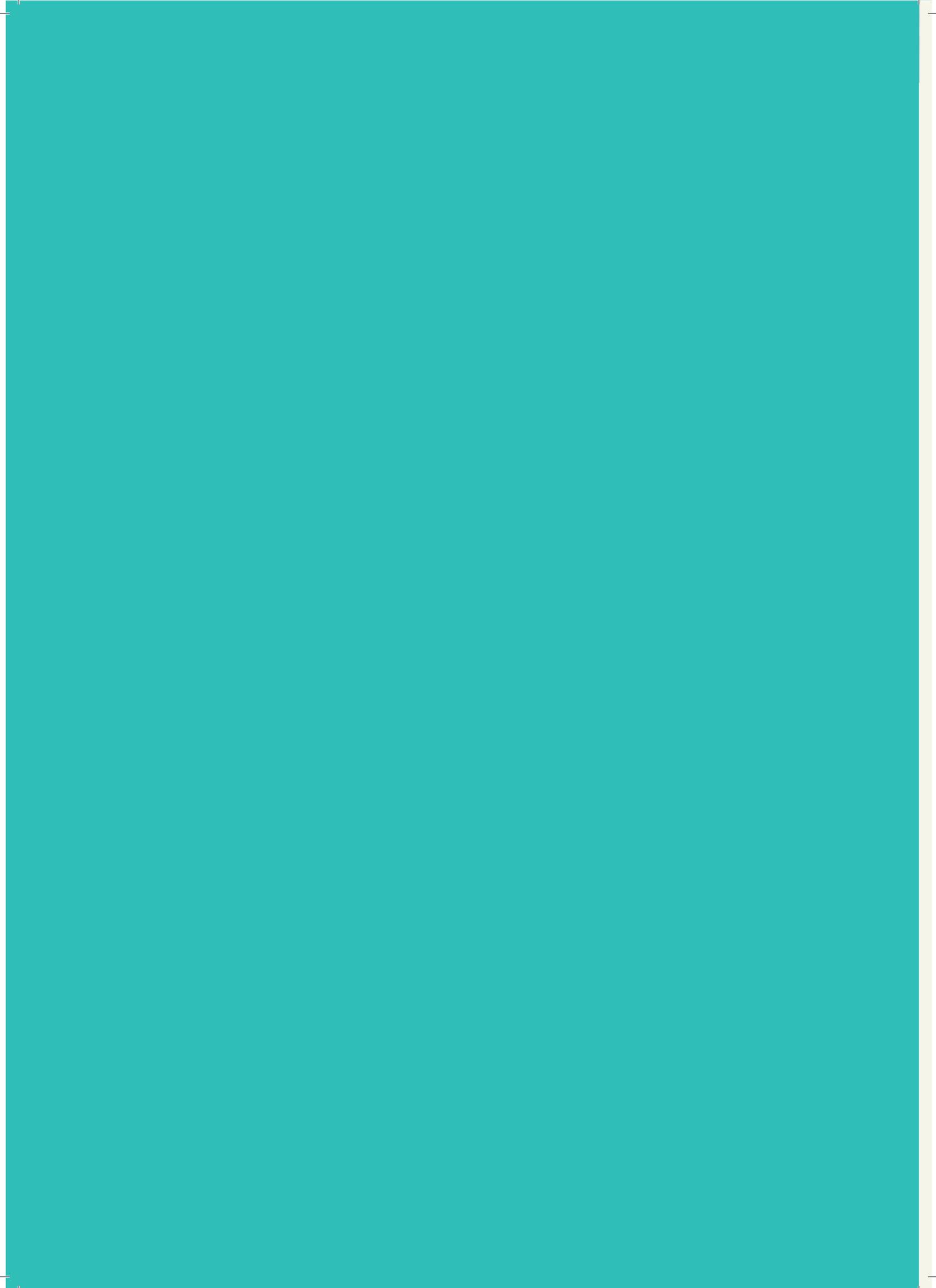
- Determine la rima y la métrica.
- Explique por qué puede pensarse que el término "laureles" está usado metafóricamente.
- Determine cuáles son los términos que conforman una antítesis.
- Determine cuál es el hipérbaton que aparece en el tercer verso y reescríbalo con el orden lógico.

3- Lea atentamente el siguiente fragmento de "La maza" de Silvio Rodríguez y resuelva las consignas que figuran a continuación:

La maza
de Silvio Rodríguez

Si no creyera en la locura
de la garganta del sinsonte
si no creyera que en el monte
se esconde el trino y la pavura.
Si no creyera en la balanza
en la razón del equilibrio
si no creyera en el delirio
si no creyera en la esperanza.
Si no creyera en lo que agencio
si no creyera en mi camino
si no creyera en mi sonido
si no creyera en mi silencio.
¿Qué cosa fuera?
¿Qué cosa fuera la maza sin cantera?
Un amasijo hecho de cuerdas y tendones
un revoltijo de carne con madera
un instrumento sin mejores pretensiones
que lucecitas montadas para escena
¿Qué cosa fuera -corazón- qué cosa fuera?
¿Qué cosa fuera la maza sin cantera?
Un testaferra del traidor de los aplausos
un servidor de pasado en copa nueva
un eternizador de dioses del ocaso
júbilo hervido con trapo y lentejuela.

- a - Busque las palabras que le resulten desconocidas en un diccionario.
- b - Para debatir con sus compañeros: ¿En qué consiste la metáfora de la maza y la cantera? ¿En qué se convierte una maza sin cantera?
- c - Las primeras tres estrofas del poema presentan una métrica regular y rima consonante (locura-pavura, sinsonte-monte), en tanto que a partir de la pregunta "¿Qué cosa fuera?", esto se modifica. ¿Qué relaciones se pueden establecer entre la forma y el contenido del poema?





UNIDAD IX



EL GÉNERO DRAMÁTICO

¿QUÉ ES EL GÉNERO DRAMÁTICO?

Las obras que pertenecen al género dramático tienen una característica que las diferencia de otras obras literarias y es que *son escritas para ser representadas en un espectáculo*. Dan lugar a las representaciones teatrales y,

por eso, el autor de un texto dramático tiene un doble propósito y un doble desafío: escribir para que ese texto sea leído y también para que sea representado en una obra de teatro.

UN POCO DE HISTORIA

El teatro occidental tuvo su origen en la Antigua Grecia. En las ceremonias sagradas dedicadas a Dioniso, el dios del vino y la alegría, un coro entonaba himnos en su honor. En algún momento de la Historia que no se ha podido determinar con precisión, sucedió que del coro que entonaba los himnos se desprendió un solista que comenzó a “dialogar” con el resto. En ese diálogo se encuentra el embrión del teatro. Lentamente, se fue

complejizando: se incorporaron otros “actores”, se pensó en un escenario, se definió por escrito lo que cada uno diría. Así, para el año 500 a.C., ya existían lugares construidos en las laderas de las montañas, “los anfiteatros”, que podían albergar a más de diez mil espectadores. Allí tenían lugar competencias teatrales que ofrecían al autor de la mejor obra importantes premios. El teatro ya era un acontecimiento social, político y cultural.



En la ladera de las montañas, los griegos construyeron enormes teatros. Aquí, el de Epidauro, con capacidad para unas 14.000 personas. En la actualidad sigue siendo utilizado.

+I

MÁS INFORMACIÓN

Tal era la importancia del hecho teatral que los griegos de la Antigüedad teorizaron y escribieron sobre él. Durante el siglo IV a.C., Aristóteles fijó en un texto que se conoce como *La Poética* una serie de reglas que permanecieron casi intactas durante cerca de dos mil años, hasta que durante el siglo XVI d.C algunos autores ingleses y españoles (como Shakespeare o Lope de Vega) se atrevieron a no respetarlas. El sabio griego estableció lo que se conoce como “la regla de las tres unidades” y que comprende las unidades de tiempo, de lugar y de acción. Esto significa que lo que se representaba debía corresponder a lo que sucedía en una sola jornada (unidad de tiempo), en un solo espacio (unidad de lugar) y debía tratar un solo conflicto (unidad de acción). Además, Aristóteles estableció las diferencias entre los dos subgéneros más importantes del teatro: la tragedia y la comedia. En el primero, los protagonistas son personajes “superiores”, ilustres, ya sean dioses o reyes. El final es desdichado y los conflictos que se representan se corresponden con los grandes problemas existenciales del ser humano: la vida y la muerte, el destino, etc.

En la comedia, en cambio, los personajes son comunes y corrientes. El final es divertido y feliz y se llega a él luego de diversos enredos en los que suele haber malos entendidos, exageraciones y situaciones ridículas que provocan la risa.

Esta división era tajante y se fundamentaba en el hecho de que no era tolerable reírse de “los poderosos”.



Las clásicas máscaras del teatro representaban a dos divinidades inspiradoras: Talía (la diosa de la comedia) y Melpómene (la diosa de la tragedia).

EN UN TEXTO, DOS TEXTOS

El género dramático está compuesto por dos textos en uno. Se conoce como texto primario al que está formado por las palabras de los personajes, es decir, lo que los espectadores escucharían al momento de presenciar la representación. Lo que dicen los personajes está expresado a través de diálogos, ya que este es el procedimiento dramático por excelencia. El texto secundario, en tanto, es el que está formado por todas las indicaciones que el autor da acerca de qué personaje es el que habla (se lo suele indicar con el nombre

en mayúscula seguido con dos puntos y raya de diálogo), sus gestos y acciones, cuándo y cómo entran y salen del escenario, el tono de las voces, la escenografía, el vestuario, etc. Todas estas aclaraciones reciben el nombre de acotaciones o "didascalias" y son sumamente importantes para el director que decide convertir un texto dramático en un hecho teatral. Pueden estar indicadas de distinto modo: en cursiva, entre paréntesis, en mayúscula... lo importante es que puedan diferenciarse claramente del texto primario.

LA ESTRUCTURA DE LOS TEXTOS DRAMÁTICOS

El texto dramático se estructura a través del desarrollo de acciones por medio de personajes que dialogan y está dividido en actos que se marcan con el ascenso y la caída del telón. En las obras de teatro, frecuentemente, los actos se relacionan con el desarrollo del conflicto. Así, en el primer acto se expone la situación, en el segundo

acto aparece el momento de la máxima tensión y en el tercer acto se resuelve el conflicto planteado. A veces, los actos se dividen en cuadros que se caracterizan por el cambio de escenografía y/o en escenas, las cuales están marcadas por la entrada o salida de un personaje.



ACTIVIDAD

57 - Lea atentamente el siguiente fragmento de la obra *Yerma* del español Federico García Lorca y diferencie el texto primario del secundario. El título hace referencia a la protagonista principal quien está casada desde hace varios años y no puede tener hijos. Por ese motivo, este personaje lleva el nombre de "Yerma", adjetivo que se atribuye al terreno inhabitado, no cultivado, que no da frutos; es un nombre metafórico. El fragmento que se transcribe a continuación está dentro del segundo acto y hace referencia a una conversación que tienen Juan (marido de Yerma) y ella, en la casa en la cual viven ambos con la hermana de él.

ACTO SEGUNDO

CUADRO SEGUNDO

-

(Casa de Yerma. Atardece. Juan está sentado. Las dos cuñadas de pie.)

JUAN: -¿Dices que salió hace poco? (La hermana mayor contesta con la cabeza.) Debe estar en la fuente. Pero ya sabéis que no me gusta que salga sola. (Pausa) Puedes poner la mesa. (Sale la hermana menor.) Bien ganado tengo el pan que como. (A su hermana.) Ayer pasé un día duro. Estuve podando los manzanos y a la caída de la tarde me puse a pensar para qué pondría yo tanta ilusión en la faena si no puedo llevarme una manzana a la boca. Estoy harto. (Se pasa las manos por la cara. Pausa.) Ésa no viene... Una de vosotras debía salir con ella, porque para eso estáis aquí comiendo en mi mantel y bebiendo mi vino. Mi vida está en el campo, pero mi honra está aquí. Y mi honra es también la vuestra. (La hermana inclina la cabeza.) No lo tomes a mal. (Entra Yerma con dos cántaros. Queda parada en la puerta.) ¿Vienes de la fuente?

YERMA: -Para tener agua fresca en la comida. (Sale la otra hermana.) ¿Cómo están las tierras?

JUAN: (Yerma deja los cántaros. Pausa.) - Ayer estuve podando los árboles.

YERMA: -¿Te quedarás?

JUAN: -He de cuidar el ganado. Tú sabes que esto es cosa del dueño.

YERMA: -Lo sé muy bien. No lo repitas.

JUAN: -Cada hombre tiene su vida.

YERMA: -Y cada mujer la suya. No te pido yo que te quedes. Aquí tengo todo lo que necesito. Tus hermanas me guardan bien. Pan tierno y requesón y cordero asado como yo aquí, y pasto lleno de rocío tus ganados en el monte. Creo que puedes vivir en paz.

JUAN: -Para vivir en paz se necesita estar tranquilo.

YERMA: -¿Y tú no estás?

JUAN: -No estoy.

YERMA: -Desvía la intención.

JUAN: -¿Es que no conoces mi modo de ser? Las ovejas en el redil y las mujeres en su casa. Tú sales demasiado. ¿No me has oído decir esto siempre?

YERMA: -Justo. Las mujeres dentro de sus casas. Cuando las casas no son tumbas. Cuando las sillas se rompen y las sábanas de hilo se gastan con el uso. Pero aquí, no. Cada noche, cuando me acuesto, encuentro mi cama más nueva, más reluciente, como si estuviera recién traída de la ciudad.

JUAN: -Tú misma reconoces que llevo razón al quejarme. ¡Que tengo motivos para estar alerta!

YERMA: -Alerta ¿De qué? En nada te ofendo. Vivo sumisa a ti, y lo que sufro lo guardo pegado a mis carnes. Y cada día que pase será peor. Vamos a callarnos. Yo sabré llevar mi cruz como mejor pueda, pero no me preguntes nada. Si pudiera de pronto volverme vieja y tuviera la boca como una flor machacada, te podría



sonreír y conllevar la vida contigo. Ahora, ahora, déjame con mis clavos.

JUAN: -Hablas de una manera que yo no te entiendo. No te privo de nada. Mando a los pueblos vecinos por las cosas que te gustan. Yo tengo mis defectos, pero quiero tener paz y sosiego contigo. Quiero dormir fuera y pensar que tú duermes también.

YERMA: -Pero yo no duermo, yo no puedo dormir.

JUAN: -¿Es que te falta algo? Dime. (Pausa.) ¡Contesta!

YERMA: (Con intención y mirando fijamente al Marido.) - Sí, me falta.

JUAN: -Siempre lo mismo. Hace ya más de cinco años. Yo casi lo estoy olvidando.

YERMA: -Pero yo no soy tú. Los hombres tienen otra vida: los ganados, los árboles, las conversaciones; y las mujeres no tenemos más que esta de la cría y el cuidado de la cría.

JUAN: -Todo el mundo no es igual. ¿Por qué no te traes un hijo de tu hermano? Yo no me opongo.

YERMA: -No quiero cuidar hijos de otras. Me figuro que se me van a helar los brazos de tenerlos.

JUAN: -Con este achaque vives alocada, sin pensar en lo que debías, y te empeñas en meter la cabeza por una roca.

YERMA: -Roca que es una infamia que sea roca, porque debía ser un canasto de flores y agua dulce.

JUAN: -Estando a tu lado no se siente más que inquietud, desasosiego. En último caso debes resignarte.

YERMA: -Yo he venido a estas cuatro paredes para no resignarme. Cuando tenga la cabeza atada con un pañuelo para que no se me abra la boca, y las manos bien amarradas dentro del ataúd, en esa hora me habré resignado.

JUAN: -Entonces, ¿Qué quieres hacer?

YERMA: -Quiero beber agua y no hay vaso ni agua; quiero subir al monte y no tengo pies; quiero bordar mis enaguas y no encuentro los hilos.

JUAN: -Lo que pasa es que no eres una mujer verdadera y buscas la ruina de un hombre sin voluntad.

YERMA: -Yo no sé quién soy. Déjame andar y desahogarme. En nada te he faltado.

JUAN: -No me gusta que la gente me señale. Por eso quiero ver cerrada esa puerta y cada persona en su casa.

YERMA: -Hablar con la gente no es pecado.

JUAN: -Pero puede parecerlo. (Bajando la voz.) Yo no tengo fuerzas para estas cosas. Cuando te den conversación, cierra la boca y piensa que eres una mujer casada.

YERMA: -(Con asombro.) ¡Casada!

JUAN: -Y que las familias tienen honra y la honra es una carga que se lleva entre todos. (Sale la Hermana con la jarra, lentamente.) Pero que está oscura y débil en los mismos caños de la sangre.

Perdóname. (Yerma mira a su Marido; éste levanta la cabeza y se tropieza con la mirada.) Aunque me miras de un modo que no debería decirte perdóname, sino obligarte, encerrarte, porque para eso soy el marido.

(Aparecen las dos hermanas en la puerta.)

YERMA: -Te ruego que no hables. Deja quieta la cuestión. (Pausa)

JUAN: -Vamos a comer. (Entran las Hermanas. Pausa.) ¿Me has oído?

YERMA: -(Dulce.) Come tú con tus hermanas. Yo no tengo hambre todavía.

JUAN: -Lo que quieras.

Fragmento de *Yerma*, de Federico García Lorca (1934).



ACTIVIDAD

58 - Responda las siguientes preguntas:

a. ¿Cuál es el conflicto que se plantea en este texto a través de las palabras de los personajes?

b. Yerma y Juan, ¿Viven de la misma manera la imposibilidad de tener un hijo?

Fundamente su respuesta.

c. ¿Cuál es la concepción de mujer que expresa Juan en sus palabras?

d. ¿Usted comparte la idea que Juan tiene sobre el rol de la mujer? ¿Por qué?

e. ¿Cómo es la relación que tienen los esposos entre sí?

59 - Lea atentamente el siguiente fragmento de la obra *Casa de muñecas* del noruego Henrik Ibsen. El texto es contemporáneo de *Yerma* y, en él, Nora, la protagonista, decide abandonar a su marido y a sus hijos al descubrir que su matrimonio ha estado sumergido en la desconfianza y el engaño, y que su vida ha estado sometida a un hombre al que no ama y que la considera casi como una muñeca simpática y decorativa. En el fragmento presentado, Nora comunica a Torvaldo Helmer, su marido, la decisión de abandonarlo.

NORA.-Escucha, Torvaldo. Cuando estaba al lado de papá, él me exponía sus ideas, y yo las seguía. Si tenía otras distintas, las ocultaba; porque no le hubiera gustado. Me llamaba su muñequita, y jugaba conmigo como yo con mis muñecas. Después vine a tu casa.

HELMER.-Empleas unas frases singulares para hablar de nuestro matrimonio.

NORA.-(Sin variar de tono). Quiero decir que de manos de papá pasé a las tuyas. Tú lo arreglaste todo a tu gusto, y yo participaba de tu gusto, o lo daba a entender; no puedo asegurarlo, quizá lo uno y lo otro. Ahora, mirando hacia atrás, me parece que he vivido aquí como los pobres ..., al día. He vivido de las piruetas que hacía para recrearte, Torvaldo. Pero entraba eso en lo que te proponías. Tú y papá habéis sido muy culpables conmigo, y tenéis la culpa de que yo no sirva para nada.

HELMER.-Eres injusta, Nora; e ingrata. ¿No has sido feliz a mi lado?

NORA.-¡No! Creí serlo, pero no lo he sido jamás.

HELMER.-¿Que no ..., que no has sido feliz?

NORA.-No; estaba alegre, y nada más. Eras amable conmigo, pero nuestra casa sólo era un salón de recreo. He sido una muñeca grande en tu casa, como fui una muñeca pequeña en casa de papá. Y nuestros hijos, a su vez, han sido mis muñecos. A mí me hacía gracia verte jugar conmigo, como a los niños les divertía verme jugar con ellos. Esto es lo que ha sido nuestra unión, Torvaldo.

HELMER.-Hay algo de cierto en lo que dices ..., aunque exageras mucho. Pero en lo sucesivo cambiará todo. Ha pasado el tiempo del recreo; ahora viene el de la educación.

NORA.-¿La educación de quién? ¿La mía, o la de los niños?

HELMER.-La tuya y la de los niños, querida Nora.

NORA.-¡Ay, Torvaldo! No eres capaz de educarme, de hacer de mí la verdadera esposa que necesitas.

HELMER.-¿Y tú eres quien lo dice?

NORA.-Y en cuanto a mí ... ¿Qué preparación tengo para educar a los niños?

HELMER.-¡Nora!

NORA.-¿No lo has dicho tú hace poco? ¿No has dicho que es una tarea que no te atreves a confiarme?

HELMER.-Lo he dicho en un momento de irritación. ¿Ahora vas a hacer hincapié en eso?

NORA.-¡Dios mío! Lo dijiste bien claramente. Es una tarea superior a mis fuerzas. Hay otra a la que debo atender desde luego, y quiero pensar, ante todo, en educarme a mí misma. Tú no eres hombre capaz de facilitarme este trabajo, y necesito emprenderlo yo sola. Por eso voy a dejarte.

HELMER.-(Se levanta de un salto). ¡Qué! ¿Qué dices?

NORA.-Necesito estar sola para estudiarme a mí misma y cuanto me rodea; así es que no puedo permanecer a tu lado.

HELMER.-¡Nora! ¡Nora!

NORA.-Quiero marcharme en seguida. No me faltará albergue para esta noche en casa de Cristina.

HELMER.-¡Has perdido el juicio! No tienes derecho a marcharte. Te lo prohíbo.

NORA.-Tú no puedes prohibirme nada de aquí en adelante. Me llevo todo lo mío. De ti no quiero recibir nada ni ahora ni nunca.

HELMER.-Pero ¿Qué locura es ésa?

NORA.-Mañana salgo para mi país ... Allí podré vivir mejor.

HELMER.-¡Qué ciega estás, pobre criatura sin experiencia!

NORA.-Ya procuraré adquirir experiencia, Torvaldo.

HELMER.-¡Abandonar tu hogar, tu esposo, tus hijos! ... ¿No piensas en lo que se dirá?

NORA.-No puedo pensar en esas pequeñeces. Sólo sé que para mí es indispensable.

HELMER.-¡Ah! ¡Es irritante! ¿De modo que faltarás a los deberes más sagrados?

NORA.-¿A qué llamas tú mis deberes más sagrados?

HELMER.- ¿Necesitas que te lo diga? ¿No son tus deberes para con tu marido y tus hijos?

NORA.-Tengo otros no menos sagrados.

HELMER.-No los tienes. ¿Qué deberes son éstos?

NORA.-Mis deberes para conmigo misma.

HELMER.-Antes que nada, eres esposa y madre.

NORA.-No creo ya en eso. Ante todo soy un ser humano con los mismos títulos que tú ..., o, por lo menos, debo tratar de serlo. Sé que la mayoría de los hombres te darán la razón, Torvaldo, y que esas ideas están impresas en los libros; pero ahora no puedo pensar en lo que dicen los hombres y en lo que se imprime en los libros. Necesito formarme mi idea respecto a esto y procurar darme cuenta de todo.

Fragmento de *Casa de muñecas*, de Henrik Ibsen (1879).

✕ ACTIVIDAD

60 - Teniendo en cuenta lo realizado en las actividades del fragmento de la obra *Yerma*:

- Compare la situación matrimonial de los protagonistas de ambas obras.
- Realice una reflexión personal sobre *los derechos de la mujer* en la época actual.
- Continúe el diálogo entre Nora y Helmer. Incluya acotaciones y aspectos formales del diálogo teatral.

LAS DIDASCALIAS

A lo largo del tiempo, las indicaciones de los autores experimentaron notables cambios. En las obras griegas se reducían a la mínima expresión y apenas si indicaban la entrada o salida de algún personaje. Esto se debía a que el autor solía ser también director y actor, con lo que no era necesario que las indicaciones estuvieran por escrito ya que él mismo sabía cómo había pensado su obra.

Han pasado muchos siglos desde ese momento y, en la actualidad, las didascalias tienen un valor literario en sí mismas, más allá de que en la representación teatral no puedan ser percibidas por el público. Quizás el ejemplo más contundente de esta evolución sea un breve texto llamado, precisamente, "Didascalias" escrito por Alejandro Dolina.

(Personajes: Peter; Emma, su mujer; Adelia, la mucama.

El comedor de una lujosa casa. Al comenzar la acción, Emma está sentada en un sillón leyendo una novela. Entra Peter.)

PETER: (camina con el paso lento de los traidores, con la morosidad de los que habiendo decidido cometer un acto brutal esperan, sin embargo, que una circunstancia fortuita venga a redimirlos a último momento. Se va acercando a Emma como para decirle algo, pero luego retrocede, horrorizado ante sí mismo. Con ambas manos se toma la cabeza y se mira en un espejo francés, que otras veces lo ha reflejado en compañía de amantes ocasionales. Peter se retira del espejo, tal vez avergonzado de los innumerables adulterios que ha llegado a cometer en esa misma sala. Caviloso, mete las manos en los bolsillos de la chaqueta y vuelve a acercarse a Emma. De pronto se detiene. Con aire espantado saca del bolsillo derecho una carta. Comienza a romperla, pero luego se arrepiente y la guarda. Es evidente que se trata de la carta que esa misma tarde le ha escrito Adelia, la mucama. Como si temiera que Emma fuera a darse cuenta de que en aquella carta figura el plan detallado de su asesinato, Peter introduce el papel hasta el fondo del bolsillo de su chaqueta. Una chaqueta cara, típica de quienes habiendo tenido un origen humilde se han casado por dinero con una mujer a la que no amaban. Peter saca un pañuelo manchado de rouge y se seca la transpiración. De su bolsillo cae un cuatro de copas. Peter lo recoge apresuradamente, temiendo que Emma vaya a sospechar que ha estado jugando y perdiendo durante muchos años y que ahora solamente podrá salvarlo una herencia afortunada. Disimulando su inquietud, sonríe) —Buenos días, Emma.

EMMA: (mira al público como expresando que ya está en antecedentes del siniestro plan que se prepara en su contra. Sonríe con la superioridad)



dad de las mujeres que han tomado hace poco un nuevo amante) –Buenos días, Peter.

ADELIA: (entra con una bandeja y dos copas llenas. Tiene en su rostro la expresión inquieta de las mucamas que tienen con su patrón una historia demasiado profunda. Deja las bebidas sobre una mesita. Mira hacia todos lados, como si temiera que alguien pudiera descubrir que una de las dos copas está envenenada. Mete las manos en el bolsillo de su uniforme y suspira profundamente, como satisfecha de saber que allí tiene los dos pasajes del avión que a la mañana siguiente habrá de conducir al Caribe a ella y a Peter. Se retira).

EMMA: (con la crueldad soberbia de los que han ingerido un antídoto que los pone a cubierto de cualquier veneno) –¿Brindamos?

PETER: – Salud. (Bebe la copa hasta el fondo, con la ingenuidad de los que ignoran que el verdadero veneno ha sido puesto en la comida unas horas antes. Se acomoda la corbata que le ha regalado Adelia, en un gesto que le resultaría patético si supiera que ambos van morir.)

EMMA: (un poco lánguida porque no ha comido.) –Salud. (Bebe poniendo los ojos en blanco, como quien piensa en un joven amante, que es además el cocinero).

Fragmento de *Didascalias*, de Alejandro Dolina (2005).

En este caso, el texto secundario cobra más relevancia que el primario porque se trabaja más con la interioridad de los personajes que con lo que estos manifiestan. Se tensiona, así, la idea de pensar al género dramático para que sea representado en un espectáculo y se fuerzan sus límites. ¿Cómo puede representarse a un

personaje como Emma en el momento en el que “con la crueldad soberbia de los que han ingerido un antídoto que los pone a cubierto de cualquier veneno” le propone brindar a Peter? Aquí, el efecto de las didascalias se sostiene fundamentalmente en lo literario más que en lo teatral.

ACTIVIDAD INTEGRADORA

1- Con sus compañeros, construya una escena teatral.

Para eso, siga los siguientes pasos:

- a - Propongan tres lugares donde podría desarrollarse la escena.
- b - Hagan una lista con posibles personajes que podrían aparecer.
- c - Hagan una lista con posibles temas a tratar.
- d - Voten entre todos un lugar, algunos personajes y un tema de los propuestos anteriormente.
- e - Designen a uno o dos compañeros que serán los directores.
- f - El o los directores deberán elegir a dos o tres compañeros y realizar con sus cuerpos una estatua viviente que represente el tema elegido.
- g - Una vez realizada la estatua, el director gritará "acción" y los personajes comenzarán a dialogar de acuerdo a su rol durante breves instantes.
- h - Se tomará nota de lo que se diga en esta primera improvisación y a partir de esos apuntes se irá perfeccionando el guión, respetando las pautas de la escritura dramática.

Los actores pueden tener en sus manos una hoja con las palabras que cada uno deba decir hasta que se familiarice con ellas y pueda recitarlas sin ayuda memoria.

...the first of the ...

...the second of the ...

...the third of the ...

...the fourth of the ...

...the fifth of the ...

...the sixth of the ...

...the seventh of the ...

...the eighth of the ...

...the ninth of the ...

...the tenth of the ...

...the eleventh of the ...

...the twelfth of the ...

...the thirteenth of the ...

...the fourteenth of the ...

...the fifteenth of the ...

...the sixteenth of the ...

...the seventeenth of the ...

...the eighteenth of the ...

...the nineteenth of the ...

...the twentieth of the ...

ACTIVIDAD INTEGRADORA
DEL MÓDULO

ACTIVIDAD INTEGRADORA DEL MÓDULO

Lea el siguiente texto argumentativo del escritor uruguayo Eduardo Galeano, y a continuación resuelva las consignas:

El imperio del consumo

La explosión del consumo en el mundo actual mete más ruido que todas las guerras y arma más alboroto que todos los carnavales. Como dice un viejo proverbio turco, quien bebe a cuenta, se emborracha el doble. La parranda aturde y nubla la mirada; esta gran borrachera universal parece no tener límites en el tiempo ni en el espacio. Pero la cultura de consumo suena mucho, como el tambor, porque está vacía; y a la hora de la verdad, cuando el estrépito cesa y se acaba la fiesta, el borracho despierta, solo, acompañado por su sombra y por los platos rotos que debe pagar. La expansión de la demanda choca con las fronteras que le impone el mismo sistema que la genera. El sistema necesita mercados cada vez más abiertos y más amplios, como los pulmones necesitan el aire, y a la vez necesita que anden por los suelos, como andan, los precios de las materias primas y de la fuerza humana de trabajo. El sistema habla en nombre de todos, a todos dirige sus imperiosas órdenes de consumo, entre todos difunde la fiebre compradora; pero ni modo: para casi todos esta aventura comienza y termina en la pantalla del televisor. La mayoría, que se endeuda para tener cosas, termina teniendo nada más que deudas para pagar deudas que generan nuevas deudas, y acaba consumiendo fantasías que a veces materializa delinquiendo.

El derecho al derroche, privilegio de pocos, dice ser la libertad de todos. Dime cuánto consumes y te diré cuánto vales. Esta civilización no deja dormir a las flores, ni a las gallinas, ni a la gente. En los invernaderos, las flores están sometidas a luz continua, para que crezcan más rápido. En la fábricas de huevos, las gallinas también tienen prohibida la noche. Y la gente está condenada al insomnio, por la ansiedad de comprar y la angustia de pagar. Este modo de vida no es muy bueno para la gente, pero es muy bueno para la industria farmacéutica. EEUU consume la mitad de los sedantes, ansiolíticos y demás drogas químicas que se venden legalmente en el mundo, y más de la mitad de las drogas prohibidas que se venden ilegalmente, lo que no



es moco de pavo si se tiene en cuenta que EEUU apenas suma el cinco por ciento de la población mundial.

«Gente infeliz, la que vive comparándose», lamenta una mujer en el barrio del Buceo, en Montevideo. El dolor de ya no ser, que otrora cantara el tango, ha dejado paso a la vergüenza de no tener. Un hombre pobre es un pobre hombre. «Cuando no tenés nada, pensás que no valés nada», dice un muchacho en el barrio Villa Fiorito, de Buenos Aires. Y otro comprueba, en la ciudad dominicana de San Francisco de Macorís: «Mis hermanos trabajan para las marcas. Viven comprando etiquetas, y viven sudando la gota gorda para pagar las cuotas».

Invisible violencia del mercado: la diversidad es enemiga de la rentabilidad, y la uniformidad manda. La producción en serie, en escala gigantesca, impone en todas partes sus obligatorias pautas de consumo. Esta dictadura de la uniformización obligatoria es más devastadora que cualquier dictadura del partido único: impone, en el mundo entero, un modo de vida que reproduce a los seres humanos como fotocopias del consumidor ejemplar.

El consumidor ejemplar es el hombre quieto. Esta civilización, que confunde la cantidad con la calidad, confunde la gordura con la buena alimentación. Según la revista científica The Lancet, en la última década la «obesidad severa» ha crecido casi un 30% entre la población joven de los países más desarrollados. Entre los niños norteamericanos, la obesidad aumentó en un 40% en los últimos dieciséis años, según la investigación reciente del Centro de Ciencias de la Salud de la Universidad de Colorado. El país que inventó las comidas y bebidas light, los diet food y los alimentos fat free, tiene la mayor cantidad de gordos del mundo. El consumidor ejemplar sólo se baja del automóvil para trabajar y para mirar televisión. Sentado ante la pantalla chica, pasa cuatro horas diarias devorando comida de plástico.

Triunfa la basura disfrazada de comida: esta industria está conquistando los paladares del mundo y está haciendo trizas las tradiciones de la cocina local. Las costumbres del buen comer, que vienen de lejos, tienen, en algunos países, miles de años de refinamiento y diversidad, y son un patrimonio colectivo que de alguna manera está en los fogones de todos y no sólo en la mesa de los ricos. Esas tradiciones, esas señas de identidad cultural, esas fiestas de la vida, están siendo apabulladas, de manera fulminante, por la imposición del saber químico y único: la globalización de la hamburguesa, la dictadura de la fast food. La plastificación de la comida en escala mundial, obra



de McDonald's, Burger King y otras fábricas, viola exitosamente el derecho a la autodeterminación de la cocina: sagrado derecho, porque en la boca tiene el alma una de sus puertas. [...]

Los expertos saben convertir a las mercancías en mágicos conjuntos contra la soledad. Las cosas tienen atributos humanos: acarician, acompañan, comprenden, ayudan, el perfume te besa y el auto es el amigo que nunca falla. La cultura del consumo ha hecho de la soledad el más lucrativo de los mercados. Los agujeros del pecho se llenan atiborrándolos de cosas, o soñando con hacerlo. Y las cosas no solamente pueden abrazar: ellas también pueden ser símbolos de ascenso social, salvoconductos para atravesar las aduanas de la sociedad de clases, llaves que abren las puertas prohibidas. Cuanto más exclusivas, mejor: las cosas te eligen y te salvan del anonimato multitudinario. La publicidad no informa sobre el producto que vende, o rara vez lo hace. Eso es lo de menos. Su función primordial consiste en compensar frustraciones y alimentar fantasías: ¿En quién quiere usted convertirse comprando esta loción de afeitar?

El criminólogo Anthony Platt ha observado que los delitos de la calle no son solamente fruto de la pobreza extrema. También son fruto de la ética individualista. La obsesión social del éxito, dice Platt, incide decisivamente sobre la apropiación ilegal de las cosas. Yo siempre he escuchado decir que el dinero no produce la felicidad; pero cualquier televidente pobre tiene motivos de sobra para creer que el dinero produce algo tan parecido, que la diferencia es asunto de especialistas.

Según el historiador Eric Hobsbawm, el siglo XX puso fin a siete mil años de vida humana centrada en la agricultura desde que aparecieron los primeros cultivos, a fines del paleolítico. La población mundial se urbaniza, los campesinos se hacen ciudadanos. En América Latina tenemos campos sin nadie y enormes hormigueros urbanos: las mayores ciudades del mundo, y las más injustas. Expulsados por la agricultura moderna de exportación, y por la erosión de sus tierras, los campesinos invaden los suburbios. Ellos creen que Dios está en todas partes, pero por experiencia saben que atiende en las grandes urbes. Las ciudades prometen trabajo, prosperidad, un porvenir para los hijos. En los campos, los esperadores miran pasar la vida, y mueren bostezando; en las ciudades, la vida ocurre, y llama. Hacinados en tugurios, lo primero que descubren los recién llegados es que el trabajo falta y los brazos sobran, que nada es gratis y que los más caros artículos



de lujo son el aire y el silencio. [...]

La cultura del consumo, cultura de lo efímero, condena todo al desuso mediático. Todo cambia al ritmo vertiginoso de la moda, puesta al servicio de la necesidad de vender. Las cosas envejecen en un parpadeo, para ser reemplazadas por otras cosas de vida fugaz. Hoy que lo único que permanece es la inseguridad, las mercancías, fabricadas para no durar, resultan tan volátiles como el capital que las financia y el trabajo que las genera. El dinero vuela a la velocidad de la luz: ayer estaba allá, hoy está aquí, mañana quién sabe, y todo trabajador es un desempleado en potencia. Paradójicamente, los shoppings centers, reinos de la fugacidad, ofrecen la más exitosa ilusión de seguridad. Ellos resisten fuera del tiempo, sin edad y sin raíz, sin noche y sin día y sin memoria, y existen fuera del espacio, más allá de las turbulencias de la peligrosa realidad del mundo.

Los dueños del mundo usan al mundo como si fuera descartable: una mercancía de vida efímera, que se agota como se agotan, a poco de nacer, las imágenes que dispara la ametralladora de la televisión y las modas y los ídolos que la publicidad lanza, sin tregua, al mercado. Pero, ¿A qué otro mundo vamos a mudarnos? ¿Estamos todos obligados a creernos el cuento de que Dios ha vendido el planeta a unas cuantas empresas, porque estando de mal humor decidió privatizar el universo? La sociedad de consumo es una trampa cazabobos. Los que tienen la manija simulan ignorarlo, pero cualquiera que tenga ojos en la cara puede ver que la gran mayoría de la gente consume poco, poquito y nada necesariamente, para garantizar la existencia de la poca naturaleza que nos queda. La injusticia social no es un error a corregir, ni un defecto a superar: es una necesidad esencial. No hay naturaleza capaz de alimentar a un shopping center del tamaño del planeta.

de Eduardo Galeano (2007).

- a - Busque los recursos argumentativos del texto de Galeano. ¿Sobre qué tema quiere persuadir al lector?
- b - Enumere las características que tiene la sociedad moderna en relación con el consumismo. ¿Qué rol cumple la publicidad en este sistema capitalista?
- c - Escriba una ficción distópica donde se narren las consecuencias del consumo masivo y compulsivo que promueven las grandes compañías.
- d - ¿Qué recursos poéticos se utilizaron? Busque al menos una metáfora y una personificación; ¿Cuál es el sentido que adquieren en el texto?

...the first of the ...

...the second of the ...

...the third of the ...

...the fourth of the ...

...the fifth of the ...

...the sixth of the ...

...the seventh of the ...

...the eighth of the ...

...the ninth of the ...

...the tenth of the ...

...the eleventh of the ...

...the twelfth of the ...

...the thirteenth of the ...

...the fourteenth of the ...

...the fifteenth of the ...

...the sixteenth of the ...

...the seventeenth of the ...

...the eighteenth of the ...

...the nineteenth of the ...

...the twentieth of the ...

BIBLIOGRAFÍA, FUENTES Y OTROS RECURSOS

BIBLIOGRAFÍA TEÓRICA

- Adorno, Theodor y Horkheimer, Max (1988), *Dialéctica del iluminismo*, Buenos Aires: Sudamericana.
- Aristóteles (1948), *El arte poética*, Buenos Aires: Editora Espasa-Calpe Argentina.
- Barrenechea, Ana María (1978), "Ensayo de una tipología de La literatura fantástica", en *Textos hispano-americanos*, Venezuela-Argentina: Monte Ávila.
- Barrenechea, Ana María (1978), "Ensayo de una tipología de la literatura fantástica" en *Textos hispano-americanos: de Sarmiento a Sarduy*, Caracas: Monte Ávila Editores.
- Barrenechea, Ana María y Manacorda de Rosetti, Mabel (1969), *Estudios de gramática estructural*, Buenos Aires: Paidós.
- Bourdieu, Pierre (1997), *Capital Cultural, Escuela y Espacio Social*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- Calero, Silvia y otros (2007), *Lengua y Literatura para pensar 2/1*, Buenos Aires: Kapelusz.
- Calero, Silvia y otros (2007), *Lengua y Literatura para pensar 3/2*, Buenos Aires: Kapelusz.
- Cassany, Daniel (1995), *La cocina de la escritura*, Barcelona: Anagrama.
- Chozas, M. Silvia (2002), *Gramática para jóvenes*, Buenos Aires: Kapelusz.
- De Saussure, Ferdinand (1961), *Curso de Lingüística General*, Buenos Aires: Losada.
- Di Tullio, Ángela (1997), *Manual de gramática del español*, Buenos Aires: Edicial.
- Galeano, Eduardo (2013), *El imperio del consumo*. Disponible en: <http://infosurrosario.com.ar/index.php/campanas/30-las-organizaciones/2259-el-imperio-del-consumo-por-eduardo-galeano.html>
- García Negroni, María Marta (coord.) (2001), *El arte de escribir bien en español*, Buenos Aires: Edicial.
- Genette, Gérard (1989), *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, Madrid: Taurus.
- Jakobson, Roman (1986), "Lingüística y Poética" en *Ensayos de lingüística General*, Barcelona: Seix Barral.
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine (1985), *La enunciación*, Buenos Aires: Hachette.
- Kovacci, Ofelia (1980), *Lengua 1/2/3*, Buenos Aires, Huemul.
- Marsimian, Silvina (coord.) (2005), *Lengua y Literatura I*, Buenos Aires: AZ Editora.
- Real Academia Española (2010), *Ortografía de la Lengua Española*, Madrid: Espasa.
- Todorov, Tzvetan (2005), *Introducción a la literatura fantástica*, Buenos Aires: Paidós.

FICCIÓN CITADA

- AA. VV. (2004), *Microrrelatos: Antología y Taller*, Madrid: Tilde.
- Anónimo (2009), "Romance del prisionero" en *Teresa de Santos, Romancero para niños*, Madrid: Ediciones de la Torre. (1^{era}. edición ca. 1400).
- Arlt, Roberto (1964), *Saverio el cruel / La isla desierta*. Buenos Aires: EUDEBA. (1^{era}. ed. 1937).
- Asimov, Isaac (1976), "Asnos Estúpidos" en *Compre Júpiter*, Barcelona: Bruguera. (1^{era}. ed. 1957).
- Asimov, Isaac (2009), "El mejor amigo de un muchacho" en *Cuentos completos I y II*, Madrid: Zeta. (1^{era}. ed. 1975).
- Banchs, Enrique (1999), "Tornasolando el flanco" en *La Urna*, Buenos Aires: Ediciones Proa. (1^{era}. ed. 1911).
- Benedetti, Mario (1999), *Rincón de haikus*, Buenos Aires: Seix Barral.
- Benedetti, Mario (1993), "Fantasmas" en *Inventario dos. Poesía completa (1986 – 1991)*, Buenos Aires:

Seix Barral.

- Blajaquis, Camilo (2010), *La venganza del cordero Atado*, Buenos Aires: Ediciones Continente.
- Borges, Jorge Luis; Bioy Casares, Adolfo; Ocampo, Silvina (1965), "Un creyente" de George Loring Frost y "Final para un cuento fantástico" de I. A. Ireland, en *Antología de la literatura fantástica*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Bradbury, Ray (1968), *Fahrenheit 451*, Buenos Aires: Minotauro. (1^{era.} ed. 1953).
- Brown, Fredric, "Daisies" en *Angels and spaceships*, E. P. Dutton/Science Fiction Book Club, Nueva York, 1954 (Traducción de "Daisies" realizada por Kyo, disponible en: www.blindworlds.com/publicacion/47028).
- Christian Andersen, Hans (2005), "La Mariposa" en *Cuentos completos*, Madrid: Cátedra. (1^{era.} ed. 1838).
- De Laferrere, Gregorio (1968), *¡jettatore! / Las de Barranco*, Buenos Aires: Salim. (1^{era.} ed. 1908).
- De la Vega, Garcilaso(2003), *Eglogas*, Madrid: Simancas Ediciones. (1^{era.} ed. ca. 1543).
- Díez, Luis Mateo (2002), "El pozo" en *Los males menores*, Madrid: Alfaguara, Colección Austral. (1^{era.} ed. 1993).
- Dolina, Alejandro (2005), *El libro del fantasma*, Buenos Aires: Colihue.
- Fernández, Macedonio (2014), "Un paciente en disminución", en *Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada. Obra Completa T. 4*, Buenos Aires, Corregidor, p. 111. (1^{era.} ed. 1929).
- Frost, George Loring (1965), "Un creyente" en Jorge Luis Borges; Adolfo Bioy Casares; y Silvina Ocampo, *Antología de la literatura fantástica*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana. (1^{era.} ed. del relato 1923).
- Galeano, Eduardo, "El imperio del consumo", en *Revista El Viejo Topo*, 10 de abril de 2007, Mataró
- Galeano, Eduardo, "Bienvenido" en *diario El País*, 18 de enero de 1988, Madrid • García Lorca, Federico (1952), *Yerma*, Buenos Aires: Editorial Losada. (1^{era.} ed. 1934).
- García Márquez, Gabriel (1967), *Cien años de soledad*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Gobello, José (2004), *Todo tango*: Buenos Aires: Centro Editor de Cultura.
- Gómez de la Serna, Ramón (2001), "La mano", en *Ramonismo V: Caprichos, gollerías, trampantojos* (1923-1956). *Obras Completas VII*, Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg, Barcelona. (1^{era.} ed 1925).
- Hernández, José (1967), *Martín Fierro*, Buenos Aires: CEAL. (1^{era.} ed. 1872).
- Ibsen, Henrik (2004), *Casa de muñecas / El pato salvaje*, Madrid: Editorial Cátedra. (1^{era.} ed. 1879).
- Ireland, I. A. (1965), "Final para un cuento fantástico" en Jorge Luis Borges; Adolfo Bioy Casares; y Silvina Ocampo, *Antología de la literatura fantástica*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana. (1^{era.} ed. del relato 1919).
- Isaías, Jorge (2000), "Un paisaje" en *Crónica gringa*, Centro de Publicaciones. U.N.L., Santa Fé. (1^{era.} ed. 1983).
- Kirchner, Néstor. Palabras del entonces presidente de la Nación en el Acto de firma del convenio de la creación del Museo de la Memoria y para la Promoción y Defensa de los Derechos Humanos, Buenos Aires, 24 de marzo de 2004.
- Neruda, Pablo (2002), *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, Buenos Aires: Editorial Norma. (1^{era.} ed. 1924).
- Ocampo, Silvina (1970), "La sogá", en *Los días de la noche*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Orwell, George (2013), 1984, Buenos Aires: Debolsillo. (1^{era.} ed. 1949).
- Samar, Roberto, "Algunas zonceras sobre la inseguridad", en *Tiempo Argentino*, 10 de julio de 2013, Buenos Aires
- Shakespeare, William (2003), *Obras Completas I*, Madrid: Santillana Ediciones Generales. (1^{era.} ed 1557).

- Storni, Alfonsina (1968), "Cuadrados y ángulos" en Antología Poética, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Tablada, Juan Jose, "El puñal" y "Impresión de La Habana" en revista Social, 15 de enero de 1919, La Habana.
- Verne, Julio (1984), De la Tierra a la Luna, Buenos Aires: Hyspamérica. (1º ed. 1865).
- Wells, Herbert George (1956), Los primeros hombres en la Luna, Buenos Aires, Latinoamericana
- Wells, Herbert George (1994), La guerra de los mundos, Buenos Aires: Editorial Andrés Bello. (1º ed. 1898).

CANCIONES

- "Himno Nacional Argentino" de Vicente López y Planes y Blas Parera.
- "La Maza" de Silvio Rodríguez.
- "La vida es una moneda", Fito Páez.
- "Mano a mano" de Celedonio Flores (1923).
- "Me hice canción", La Renga

PELÍCULAS

- Laberinto, Jim Henson, EEUU, 1986: página 82.
- El Laberinto del Fauno, Guillermo del Toro, España - México, 2006: página 82.
- Shrek Tercero, Chris Miller - Raman Hui, EEUU, 2007: página 88.
- La Guerra de los Mundos, Steven Spielberg, EEUU, 2005: página 102.
- Star Wars: Episodio IV - Una Nueva Esperanza, George Lucas, EEUU, 1977: página 103.
- Star Trek: La Película, Robert Wise, EEUU, 1979: página 103.
- Yo, Robot, Alex Proyas, EEUU, 2004: página 104.

FUENTES

- Biblioteca Digital Ciudad Seva: <http://www.ciudadseva.com/bdcs/bdcs.htm>

OTRAS FUENTES

Tapas de diarios y revistas

- Clarín, Año XXXI N° 10.795, 24 de marzo de 1976: página 32.
- Evita Montonera, Año 2 N° XII; febrero/marzo de 1976. Publicación oficial de la organización entre diciembre de 1974 y 1979. Desde la clandestinidad: página 32.
- La Nación, Año CVII 37.467, 24 de marzo de 1976: página 32.
- Última Hora, Año II N° 380, 24 de marzo de 1976: página 32.

ÍNDICE DE IMÁGENES

- Archivo General de la Nación: páginas: 26, 109. Imágenes para el diseño de tapa.
- Archivo Ministerio de Educación: páginas 12, 29, 83. Imágenes para el diseño de tapa.
- Banco de imágenes Dreamstime.com: página 128.
- Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos: página 42.
- Editorial Arenal: página 106.
- Editorial Minotauro, arte de tapa de Julio Vivas: página 109.
- Editorial Sexto Piso: página 42.
- Ilustraciones Claudio Andaur: páginas 23, 85, 87, 96, 98, 111, 129.
- Juan José Tablada: página 119.
- Museo Histórico Nacional: página 52.
- Museo Memorial del Holocausto de los Estados Unidos, imágenes cedidas por Helmut Eschwege, Robert M.W. Kempner Estate: páginas 75, 76.
- Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía: página 28.
- Museo Walters de Arte: página 114.
- N.A.S.A. (Administración Nacional de la Aeronáutica y del Espacio): página 100.
- Nouveau dictionnaire encyclopédique universel illustré, J. Trousset: página 25.
- Paolo Costa Baldi. License: GFDL/CC-BY-SA 3.0: página 83.
- Revista El Gráfico, Octubre de 1957: página 11.
- Télam: página 61.



