

ÁREA DISCIPLINAR: LENGUA  
 CURSO: 5.º  
 PROFESORA: GUILLERMINA DRAGOVIC  
 CICLO LECTIVO: 2024

## LA ARGUMENTACIÓN

La argumentación es un discurso persuasivo cuya función primordial es convencer al interlocutor. Tiene una trama que se puede identificar en distintos tipos de textos: editorial, artículo de opinión, ensayo, discurso político, etc. Su estructura es la siguiente:

**Introducción:** se presenta el tema que da origen a la argumentación. Generalmente, puede formularse como una pregunta.

**Planteo de tesis:** expresa explícita o implícitamente la idea u opinión del emisor, por lo que muchas veces debe inferirse de la lectura de todo el texto.

**Demostración:** presenta los argumentos que conducirán a la aceptación de la tesis para lo cual se recurre a diversos procedimientos argumentativos.

**Conclusión:** se resume lo que se dijo y se retoma la tesis con otras palabras.

### ¿Cómo reconocer un texto argumentativo?

#### Por sus características

- **La función del lenguaje dominante es apelativa** porque busca persuadir o convencer al lector de algo. Esto se advierte por el empleo de estrategias de apelación al lector. Ejemplo: *“Querido lector...” / “... Ud. no debe pensar que...” / “en estas elecciones tú puedes cambiar el rumbo” / “¡No lo pienses más!”*, etc. Este tipo de estrategias se reconocen en la presencia de oraciones exhortativas o imperativas.
- **Marcas de subjetividad del autor:** son huellas que manifiestan la presencia del emisor/autor en el propio texto. Esta presencia se percibe a través de diferentes elementos lingüísticos llamados modalizadores. Por ejemplo, el uso de adverbios y locuciones adverbiales, por medio de los cuales el emisor expresa certeza, duda, implicación, posibilidad etc.; por ejemplo: *posiblemente, sin duda, angustiosamente, por supuesto, a lo mejor, evidentemente...* También el uso de expresiones que dan cuenta de la opinión del propio autor o sus juicios de valor. Ejemplo: *“Pienso que esto es muy serio...” / “Estoy convencido de que esto no está bien...” / “Es lamentable lo que dijo el diputado”*). Una marca clara de la presencia del autor es el uso de la primera persona del singular /“yo”/.
- **Las figuras retóricas** que puede utilizar el emisor para mostrar su presencia. Entre otras destacan: la metáfora. Igualación entre dos términos semejantes: *la vida es un carnaval; Internet es un caballo desbocado; se convirtió en un mago de las finanzas.*
- **Frasas o expresiones del uso coloquial o informal**, como refranes o clichés. Ejemplos: *“No hay mal que por bien no venga” / “Al que quiere celeste que le cueste” / “Mala la mía” / “estamos todos en el mismo barco”, etc.*
- **Uso de la ironía.** Esto consiste en afirmar algo, pero queriendo que se entienda lo opuesto. Por ejemplo, supongamos que el día está tormentoso, entonces alguien dice *“¡pero qué hermoso día para hacer un picnic en el parque!”*; seguramente todos comprendemos que lo que quiere decir es lo contrario. Otro ejemplo de ironía sería para burlarse de alguien o algo, ejemplo: *“Ese gobierno es tan bueno que mata de hambre a su pueblo.”* ¿Se entiende? Esto sería usar frases irónicas. Esto solo se encontraría en un texto argumentativo y no en uno explicativo.
- También el **uso de adjetivación valorativa positiva o negativa:** esta se manifiesta por el uso de adjetivos. Ejemplos: *“La mala gestión del club”, “El lamentable discurso del gobernador”, “La estupenda actuación del equipo”, etc.*

## Estrategias discursivas en la argumentación (o recursos de la argumentación)

Se trata de procedimientos que no son exclusivos de la argumentación, antes bien son compartidos por otros modos de organización textual, como la explicación; sin embargo, la manera en que las estrategias están usadas permiten reconocer que se trata de un texto argumentativo, ya que están al servicio de defender la tesis argumentativa. Entre estas estrategias se destacan:

- **La DEFINICIÓN.** En la argumentación se emplea para explicar el significado de conceptos. En ocasiones, se utiliza para demostrar los conocimientos que tiene el argumentador.
- **La COMPARACIÓN** (o analogía) sirve para ilustrar y hacer más comprensible lo explicado. Muchas veces sirve para acercar ciertos conceptos al lector común.
- **La CITAS DE AUTORIDAD** son reproducciones de enunciados emitidos por expertos. Tienen el objetivo de dar autenticidad al contenido. Ejemplo: el psicólogo André sostiene que “las redes sociales destacan por un narcisismo extremo” y esto es evidente... (cita directa) En este caso las cita se emplea como argumento de autoridad, pero a veces se cita a alguien para luego criticar lo que ha dicho, esto se llama refutar. Ejemplo: el ministro de Salud dijo esta mañana que no hay que preocuparse todavía (cita indirecta) lo que resulta preocupante. (refutación).
- **La ENUMERACIÓN ACUMULATIVA** consiste en aportar varios argumentos en serie. Cumple una función intensificadora.
- **La EJEMPLIFICACIÓN** se basa en aportar ejemplos concretos para apoyar la tesis. Los ejemplos pueden ser el resultado de la experiencia individual.
- **APELACIÓN AL LECTOR:** esta estrategia dirige el discurso a un tú o ustedes, es decir, al lector o lectores. Es común el uso de expresiones como “el lector sabrá entender que” / “no creas todo lo que dicen” / “es hora de pensar en una salida rápida” / “hay que resistir, ahora” / “pero a no desesperar, todavía estamos a tiempo” (en este caso se usa el “nosotros” que incluye al autor y a los lectores).
- **PREGUNTAS RETÓRICAS:** en la argumentación se emplean para provocar, poner en duda un argumento, comprobar los conocimientos del receptor... Ejemplos: “¿Acaso no sorprende el anuncio?” / “¿Culpable o inocente?” / “¿Accidente o imprudencia?”
- **USO DE ORACIONES EXCLAMATIVAS:** intensificar sentimientos, conmover, persuadir, como imposición de una idea, etc. Ejemplos: ¡Llegó el momento de pensar en una solución! / ¡Es terrible! / “¡Tú debes estar alerta!”, etc.

## Los conectores de la argumentación

Para que la argumentación del texto tenga más fuerza de convencimiento, las ideas deben expresarse de manera clara y ordenada. Para eso, se utilizan conectores que vinculen ideas y ordenen la información.

Los conectores son palabras que funcionan como nexos. Según la información que se pretende relacionar, pueden utilizarse los siguientes:

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

# LITERATURA ARGENTINA

## ¿Qué fue el Romanticismo?

Inestabilidad social, guerras civiles, ideas irreconciliables acerca de cómo organizar el país... En Argentina y en toda Hispanoamérica se produjeron hacia la misma época, grandes tensiones sociales en busca de un orden más justo que garantizara la construcción de las nacionalidades. La anarquía primero y tras ella la irrupción de los caudillos fue el resultado de la ruptura de las estructuras coloniales después de las guerras de la independencia. Había un clima de efervescencia y búsqueda de un nuevo orden. En ese marco histórico y, principalmente, en el **período que transcurre entre 1830 y 1860**, se desarrolló el Romanticismo en América, aunque sus postulados siguieron vigentes durante algunas décadas más en la literatura gauchesca.

El Romanticismo fue un intenso movimiento cultural que abarcó las artes plásticas, la literatura, la música, la política. Su cosmovisión fue sentimental, es decir, tenía como centro el **sentimiento** y la **emoción** por sobre la razón. Se originó en Alemania a fines del siglo XVIII, se expandió por el resto de Europa y extendió su influencia a América.

Tanto en Argentina como en el resto de Hispanoamérica, este movimiento se adhirió intensamente a una de las corrientes del Romanticismo europeo: la social. La otra corriente, la del Romanticismo sentimental, se manifestó entre 1860 y 1890, cuando el país ya se había organizado políticamente. Dos novelas ejemplifican cada una de ellas: *Amalia*, de José Mármol y *María de Jorge Isaac*, respectivamente. Pero en sus comienzos, la realidad americana no permitió a los románticos abandonarse a la contemplación egocéntrica; por el contrario, les exigió dar una respuesta a las necesidades colectivas.

En lo literario, los románticos buscaron la **originalidad** a través de una **literatura nacional** con rasgos propios, diferentes de los europeos. Por eso, la **naturaleza se vuelve protagonista**.

“Si un destello de literatura nacional puede brillar momentáneamente en las nuevas sociedades americanas, es el que resultará de la descripción de las grandiosas escenas naturales”. (Sarmiento, *Facundo*).

Además de los temas, intentaron renovar el lenguaje. Plantearon la necesidad de una lengua nacional, liberada de las convenciones de la Real Academia Española y más ligada a las expresiones regionales y coloquiales. Dijo Sarmiento: “El idioma de América deberá ser suyo, propio, con su modo de ser característico y sus formas e imágenes tomadas de las virginales, sublimes y gigantescas que su naturaleza, sus revoluciones y su historia indígena le presentan.”

### Características del Romanticismo hispanoamericano

**El individualismo:** el romántico europeo exaltaba su yo, y buscaba la originalidad dentro de sí mismo, en sus sentimientos. En el romanticismo hispanoamericano la exaltación del “yo” se dio en forma conjunta con la exaltación de la patria, de la nación. Para consolidar su yo, el romántico se involucró en la construcción de una conciencia nacional y trató de crear las condiciones para que ella se manifestara. En la afirmación de lo individual, buscó lo original y lo particular que lo distinguiera como país. Por eso exaltó la grandiosidad del paisaje americano, su particular geografía y, a través de la lucha política, participó de un futuro por hacer.

**El sentimentalismo:** el romántico europeo exaltaba los sentimientos oponiéndolos a los valores burgueses (dinero, vida cómoda, seguridad) y se evadía **proyectando sus estados de ánimo en la naturaleza**. La situación histórica en Hispanoamérica obligó al romántico a una respuesta desde el sentimiento hecho acción. Se actuaba con pasión, con heroísmo, con coraje y lo sentimental acompañó a la afirmación de ideales de libertad, progreso y democracia.

**El historicismo:** los iluministas sostenían que el progreso era producto de la razón. Esta era la encargada de dirigir el proceso de la historia para conducir a la humanidad al bienestar, superando los factores irracionales. En el plano político, esto se lograría aplicando un modelo racional de validez universal.

Los románticos, en cambio, afirmaban que el **progreso era inmanente a la historia**.

## Los temas románticos

**La patria:** los escritores sienten que su destino individual está ligado al destino de la patria. En América libertad individual significa “independencia” y “libertad de expresión” en el plano de lo público. Esto lleva a luchar contra las tiranías y a atender todos aquellos aspectos de la realidad física, histórica y sociopolítica que contribuyan a la formación de una conciencia nacional. En muchos textos surge el dolor por la patria desde el exilio.

**El amor:** también en América se lo sublima, se lo idealiza. En el Romanticismo sentimental se presenta un amor idealizado, ennoblecido. En el Romanticismo social éste queda siempre condicionado a las exigencias de la realidad histórica, expuesto a los riesgos del momento político. Su posibilidad de realización depende, más que de las libertades individuales, del clima social en el que se genera.

**La mujer:** El amor romántico termina casi siempre en muerte o en pérdida. Es un amor irrealizable. La mujer: adquiere suma importancia porque es la generadora de la pasión. Se la presenta como mujer ángel o como mujer demonio según ennoblezca al hombre o lo condene a la destrucción.

**La naturaleza:** en el paisaje americano y en su gente el romántico encuentra rasgos de lo propio, de lo diferente. Como la naturaleza en Hispanoamérica asombra por su generosidad y su tamaño, el romántico la identifica con lo exótico.

El desierto, la pampa, la selva, los grandes bosques, la magnitud de las montañas, permiten explorar el **color local** y su **paisaje humano**. Así se presentan las características del hombre americano (el gaucho y el indio), sus costumbres, su folclore, las expresiones regionales de su lengua.

La vivencia de la naturaleza y su observación es parte de la afirmación de la conciencia de lo nacional. Por eso, aparece el **paisaje alarde**, es decir, una exaltación de la naturaleza americana como única, original y grandiosa. En este espacio el romántico **proyecta sus estados de ánimo**, es decir, siente que lo acompaña en sus alegrías y en sus tristezas. También la naturaleza aparece como una **manifestación de lo divino**. A través de ella se puede conectar con lo trascendente y lo misterioso.

## Hacia una literatura argentina

Luego de que pasaran más de veinte años de la Declaración de la Independencia en 1816, un grupo de escritores sostenía que aún no había aparecido una literatura que pudiera considerarse realmente argentina; y que, si bien los reyes españoles ya no gobernaban el territorio americano, la influencia de la “madre patria” era tan fuerte como en los tiempos de la colonia. Dispuestos, entonces, a darle vida a una literatura que no fuera solo un apéndice de la española, fundaron en 1837 el Salón Literario en la librería de Marcos Sastre, ubicada a pocos metros de la Plaza de Mayo. Cultivaron el Romanticismo, un movimiento artístico que renovó notablemente las letras europeas. La figura que se erigió como un faro dentro de ese grupo de jóvenes intelectuales fue la de Esteban Echeverría, quien en sus dos obras más renombradas (*La cautiva* y *El matadero*), puso en primer plano la pasión humana, la rebeldía y la búsqueda de libertad, tal como lo hacían los grandes autores románticos europeos: Lamartine y Víctor Hugo en Francia; Lord Byron en Inglaterra; y tal como lo haría un tiempo después José Hernández en *Martín Fierro*. La importancia de las ideas que circularon por el Salón Literario se sintió mucho más allá de lo que fue su efímera vida, ya que para el año 1840 la mayoría de sus integrantes vivían en Uruguay, forzados por Rosas a abandonar Buenos Aires. Aparece con fuerza, en las letras, una dualidad que signó el desarrollo del carácter argentino: la ciudad y el campo, entendidos como dos mundos que mantienen entre ellos fluidas pero complejas relaciones.

Justamente en ese sentido es posible entender la aparición de la poesía gauchesca, un movimiento literario absolutamente “criollo” escrito por autores cultos que vivían en la ciudad, pero que adoptaban la voz del hombre de campo y le reenunciaban. Para ello recurría a la poesía (en la mayoría de los casos con versos octosilábicos y rima asonante), con la que daban cuerpo a diálogos, monólogos o soliloquios que tenían lugar en el ámbito campesino y que versaban sobre la vida del gaucho. Sin embargo, pueden apreciarse ciertas diferencias dentro del conjunto de las obras gauchescas pues, en algunas, el tono de denuncia social resulta un elemento imprescindible para su comprensión; en tanto que otras ni siquiera lo tienen en cuenta. *Martín Fierro* debe incluirse, sin duda, dentro del

primer grupo y es, al mismo tiempo, el texto que lleva la poesía gauchesca al punto más elevado de su elaboración artística y el que le pone punto final: ninguna obra de relevancia se escribió después en lengua gauchesca.

### **La cautiva**

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

#### **Esteban Echeverría**

Escritor argentino nacido en Buenos Aires en 1805. Fue una de las figuras principales del romanticismo argentino e hispanoamericano. Hijo de español y criolla, perdió a su padre a temprana edad. Entre los años 1826 y 1830, becado por el gobierno de Rivadavia para formarse profesionalmente en París, tuvo la oportunidad de observar de cerca el auge del movimiento romántico francés, llegado de Alemania a principios del siglo XIX. En 1837, se abrió en Buenos Aires el Salón Literario que funcionaba en la librería de don Marcos Sastre con el fin de debatir temas culturales y teorías sociales, políticas y filosóficas de autores europeos de diferentes tendencias ideológicas. Echeverría fue uno de sus grandes animadores; tras su clausura por orden de Rosas, fundó la Asociación de Mayo.

En sus textos impuso la temática del indio y del desierto en la manifestación poética y es considerado por muchos teóricos como el autor del primer cuento argentino: *El matadero*. Entre sus obras más destacadas, pueden mencionarse: *Elvira o la novia del Plata* (1832), *Don Juan* (1833), *Los consuelos* (1834) y *Rimas* (1837), que contiene el poema "La cautiva". Falleció en Montevideo, en el año 1851, por causa de una dolencia pulmonar.

La primera obra significativa de este autor fue *La cautiva*, valiosa por adecuar los preceptos románticos a la realidad argentina. En ella, se incorporó el paisaje del país a la literatura, la que se volvió portadora de ideas y conceptos polémicos de la época. Además, por tratarse de un poema narrativo, hizo su aporte al advenimiento de lo que sería la **novela nacional**. Es una obra romántica porque rompe con los géneros tradicionales, porque desarrolla un tema contemporáneo y popular dándole dimensión heroica, porque incluye como héroes a personajes comunes y porque tiene como objetivo la llegada de la

literatura a todas las clases sociales. En *La cautiva*, Echeverría introdujo expresiones locales que conviven con un lenguaje culto. Esta tensión entre localismo y universalismo, entre lo primitivo propio de América y lo culto perteneciente a Europa está presente en toda su obra.

### **El matadero**

El texto relata una historia siniestra ocurrida en el matadero del Alto de la Convalecencia, ubicado en el actual barrio de Parque Lezama de la ciudad de Buenos Aires, en la cuaresma de un año indeterminado de la década de 1830. *El matadero* es considerado la primera obra de la literatura argentina, ficción inaugural en la que aparece representado el mundo de los "otros" (los federales, indios, "chusmas") y el mundo propio del narrador, el mismo de Echeverría (la cultura europea).

Si bien fue escrito hacia el año 1839, el cuento recién fue editado en 1871. Ese año, Juan María Gutiérrez, amigo de Echeverría y compañero en el Salón Literario, lo rescató de entre los papeles del poeta, quien había muerto en Montevideo, exiliado y en la miseria, en 1851. Esta situación nos permite interpretarlo, en primer lugar, como un texto que busca generar una polémica en el contexto histórico correspondiente al momento de su escritura y, en segundo lugar, como un ensayo de tipo sociológico, único hasta el momento en las letras argentinas.

#### **Contexto**

Entre 1820 y 1852, diferentes grupos sociales con proyectos políticos diversos se enfrentaron en los intentos por construir un Estado en las Provincias Unidas del Río de la Plata. La diferencia entre los proyectos enfrentados surgía, principalmente, por la forma de organización política que proponían para el nuevo Estado: unos, el **centralismo**, también llamado unidad de régimen, en el que todos los niveles de gobierno están subordinados al poder central y otros, el **federalismo**, basado en la federación de Estados o poderes regionales que delegan algunas de sus atribuciones para constituir el Estado o poder central.

Los federales se oponían a un régimen de gobierno unitario en defensa de las autonomías provinciales. Pero en la provincia de Buenos Aires, la defensa de la autonomía provincial se convirtió en una justificación para no ceder la ciudad y el puerto de Buenos Aires a un Estado central. Desde 1828, el autonomismo de Buenos Aires se fue identificando cada vez más con Juan Manuel de Rosas -representante de los intereses de los hacendados y terratenientes de la provincia-. En su gobierno sostuvo que las provincias debían mejorar sus respectivas administraciones y evitó nuevos intentos de constitución de un Estado central.

*El matadero* puede analizarse a través de los dos recursos principales utilizados por el narrador: la descripción y la narración. El primer recurso reconstruye el ambiente del matadero con todos sus detalles, como si se lo mirara en una fotografía. Para eso, apela a detalles crudos y desagradables. Al comienzo del relato, entonces, el narrador se dedica especialmente a describir el escenario. Luego, se coloca en un segundo plano; así les da un lugar central en el relato a las acciones que se producen en ese escenario que había descripto al principio.

A medida que avanza el texto, ese escenario se va poblando de personajes que presentan rasgos grotescos (gestos ridículos, chabacanos, vulgares o absurdos) y desagradables. Desde esta mirada, *El matadero* nos muestra una sociedad inculta y tosca, un mundo primitivo y bestial en el que los héroes son descuartizadores, carniceros y en el que se encuentran también mujeres mulatas, salvajes, cuyo contacto con la grasa y el barro las muestra como seres absolutamente primitivos capaces de pelear por un pedazo de tripa. Por ello, ese lugar se va a oponer a la presencia del unitario, un extraño que debe ser desechado de ese espacio, ya que es considerado por los miembros del matadero como un inadaptado.

El narrador busca permanentemente la complicidad ideológica del lector por medio de la utilización de la **ironía** (“¡Viva la Federación! ¡Viva el Restaurador!”); el **sarcasmo** (“...todo el cinismo bestial que caracteriza a la chusma de nuestros mataderos”); la crudeza y minuciosidad en las descripciones (“...dos africanas llevaban arrastrando las entrañas de un animal; allá una mulata se alejaba con un ovillo de tripas y resbalando de repente sobre un charco de sangre...”) y la **hipérbole** (“un enjambre de gaviotas blanquiazules, que habían vuelto de la emigración al olor de carne, revoleteaban, cubriendo con su disonante graznido todos los ruidos y voces del matadero”). La **sátira** también es un recurso fundamental para este narrador con clara intención didáctica, ya que pretende crear conciencia a través de un posicionamiento político e ideológico (“Simulacro en pequeño era este del modo bárbaro con que se ventilan en nuestro país las cuestiones y los derechos individuales y sociales”).

Este narrador explica, juzga (“Llamaban ellos salvaje unitario, conforme a la jerga inventada por el Restaurador, patrón de la cofradía, a todo el que no era degollador, carnicero, ni salvaje, ni ladrón; a todo hombre decente y de corazón bien puesto, a todo patriota ilustrado amigo de las luces y de la libertad; y por el suceso anterior puede verse a las claras que el foco de la federación estaba en el matadero”), informa, sintetiza y utiliza la descripción para acentuar los momentos dramáticos del relato.

En este escenario, los símbolos condensan significados y anticipan acciones. El toro, con una fallida escapada, anticipa el final del joven unitario. La decapitación de un niño prefigura el accionar de la mazorca. El juez del matadero señala la justicia impuesta por el Restaurador. En síntesis, el matadero no es otra cosa que una imagen en escala pequeña del estado de cosas que rige en la federación rosista. La alta saturación del rojo (“La figura más prominente de cada grupo era el carnicero con el cuchillo en mano, brazo y pecho desnudos, cabello largo y revuelto, camisa y chiripá y rostro embadurnado de sangre”) lleva al máximo la nota sangrienta de un orden establecido a través de la violencia.

En el matadero coexisten violentamente dos mundos opuestos: el espiritual, culto, individual provenientes del joven unitario; y el material, instintivo y colectivo de los federales. El matadero es el escenario de la barbarie, un lugar grotesco y violento. Es el narrador el responsable de establecer la organización de su relato en dos facciones opuestas e irreconciliables (unitarios versus federales / animales versus humanos / héroes versus víctimas / civilización versus barbarie). La generación de 1837, a la que pertenecía Esteban Echeverría, no creía en un puente que pudiera unir a sus integrantes con el poder concentrado de Juan Manuel de Rosas. No creía en la posibilidad de conciliación, sino más bien pensaban el país en términos de divisiones tajantes entre “ellos” y un “nosotros”, los rurales bestializados del matadero y el joven unitario europeizado. Desde la concepción romántica de Echeverría, las facciones contrarias se oponen y no hay salida posible. No existe la posibilidad de pensar el matadero -metáfora del país- como un lugar de conciliación, sino como un escenario de rivalidades entre unitarios y federales.

Dentro del mundo del matadero, el que no pertenece a él es percibido como un sujeto a ser exterminado por no respetar las reglas de esa sociedad “bárbara”. Con el sacrificio del unitario se pretende *restaurar* un orden

desequilibrado por la sola aparición del unitario. El unitario es un chivo expiatorio que parece cargar con todas las culpas. La violencia a la que es sometido se presenta como un rito (similar al de Jesús en la Cruz, simbolizado en el matadero: “Sus fuerzas se habían agotado. Inmediatamente quedó atado en cruz y empezaron la obra de desnudarlo”) que, al finalizar, permite reafirmar el espíritu violento que forma parte de la identidad que hermana a la masa: “el foco de la federación estaba en el matadero”).

### **Renovación en el plano de la lengua**

Otro gran logro estilístico fue, sin duda, la renovación en el plano de la lengua. Se incorporó el sociolecto de la clase baja, con el uso de expresiones groseras y arcaicas, y un léxico de origen latinoamericano. El habla del unitario, por otra parte, reflejó el sociolecto de la clase culta, semejante al del narrador. Así, la lengua alcanzó forma propia y nacional mediante la inclusión no sólo de vocabulario y expresiones locales, sino de un tono particular, una manera dinámica y vital de contar lo nacional.

Puedes leer *EL MATADERO* en: [https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-matadero-1871/html/ff17c72a-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_3.html](https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-matadero-1871/html/ff17c72a-82b1-11df-acc7-002185ce6064_3.html)

### **Panorama de la Argentina en el siglo XIX**

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

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

### **El gaucho: de la revolución a la independencia**

El gaucho (conformado por la fusión étnica del indígena y el español) tuvo el campo como ámbito exclusivo de pertenencia, alejado de estancias y poblaciones, viviendo en tierras prestadas o fiscales. Se dedicaba a la cría de pequeños rebaños y a la jineteada, habilidad que manejaba a la perfección.

Participó activamente en los procesos de la independencia nacional: integró las milicias que resistieron durante las Invasiones Inglesas; defendió en 1810 al primer gobierno nacional sofocando los intentos contrarrevolucionarios en el interior. Bajo el mando del General Güemes, en 1816, defendió la frontera norte que permitió a San Martín (quien lo incluyó en el ejército de Los Andes) llevar a cabo la campaña por la independencia continental.

### **El gaucho durante el proceso de constitución del gran latifundio**

Hacia 1850, con la consolidación de la gran propiedad de la tierra, se confiscaron los bienes de los pequeños propietarios para que éstos trabajaran como peones y dependientes. En consecuencia, los habitantes pobres de la campaña se desempeñaron como mano de obra en las estancias durante los meses de actividad, pero fueron arrojados a la miseria durante los meses de inactividad.

Esta decisión tuvo su apoyatura legal en la llamada Ley de Vagos que sancionaba con la reclusión para formar parte de la milicia que defendía la frontera contra el indio, a aquellos que no pudieron acreditar su trabajo como dependientes o que fueron sorprendidos “vagueando” en fiestas o en alguna pulpería, por el comisario o el juez de paz.

## El gaucho y su relación con la política

Los gauchos fueron la base social del modelo político federal (los que Echeverría describe despectivamente en *El matadero*). Los caudillos defendieron al gaucho en sus libertades frente a toda forma de dominación. Ramírez, López y, especialmente, Rosas lo incorporaron en su lucha contra los unitarios. Asimismo, Rosas se apoyó en ellos para enfrentar a sus adversarios internos y externos.

A partir de 1853 el gaucho vivió su marginación definitiva. El modelo económico de base liberal impuso la implementación de nuevos métodos de trabajo rural, el ingreso de inmigrantes especializados, el alambrado para delimitar las grandes propiedades y se consideró prioritaria la incorporación de nuevas áreas para cultivo y cría de animales. Como resultado se organizó la Conquista del “desierto”, y el gaucho fue reclutado para esa dura guerra contra el indio. Muchos gauchos murieron en el desierto o defendiendo los fortines. Otros perdieron sus escasas tierras y la mayoría terminó en la pobreza absoluta. Las tierras conquistadas aumentaron las propiedades de las familias latifundistas.

## Literatura gauchesca

Nació en el Río de la Plata hacia fines del siglo XVIII; tuvo una impronta popular por cantar las costumbres del ámbito rural tomando relevancia un personaje típico, el gaucho. Cantada por payadores, en sus inicios fue de carácter anónimo, para pasar a ser la expresión escrita de hombres de ciudad que la difundieron a través de materiales impresos.

El género gauchesco reproduce un lenguaje típico de las zonas rurales; refiere el encuentro entre paisanos: el saludo, el ofrecimiento de una bebida, los lamentos por la situación social y política que les tocaba vivir. Los textos literarios del siglo XIX estuvieron relacionados con las luchas políticas de nuestro territorio porque para los escritores, la política ocupaba un lugar importante. El gaucho, personaje típico del género, se caracteriza por la rebeldía, el amor por la libertad y una fuerte idea de amistad. El gaucho concentró su actividad económica en campos fiscales o prestados, viviendo lejos de las estancias y poblaciones. Para subsistir criaba rebaños y trabajaba de aparcerero, pero nunca en relación de dependencia. Después de la organización nacional, la Argentina adoptó un modelo económico liberal tendiente a la formación de latifundios, que implicó el uso de nuevos métodos de trabajo rural, se impuso el alambrado para delimitar nuevas propiedades y se consideró prioritaria la incorporación de nuevas áreas de cultivo y cría de animales. Razones estas que llevaron a organizar la conquista del desierto, reclutando al gaucho para formar parte de esa guerra contra el indio.

## El héroe épico nacional

Es habitual escuchar que “no hay nada más propiamente argentino que el *Martín Fierro*”. Esta afirmación pone de manifiesto el carácter simbólico que encierra esta obra, que puede advertirse también, por ejemplo, en la estatuilla que se da como premio en el mudo del espectáculo local.

Al hablar de símbolo, de argentinidad, de carácter nacional, surgen diferentes preguntas relacionadas con los aspectos que definen una identidad: cuáles son, si realmente existe tal carácter nacional y si es posible determinarlo, para qué y por qué el *Martín Fierro* pareciera representar ese modelo del “ser argentino”, si el gaucho protagonista es un individuo que ha sido desplazado y marginado por los centros de poder y mandado a una muerte segura en las luchas de la frontera contra el indio. Todos estos interrogantes, contradicciones, paradojas y curiosidades forman parte del texto y sus lecturas, proponiendo una obra que ocupa un lugar central en la cultura argentina.

Una primera aproximación al tema sería aclarar que la delimitación y la definición de una nacionalidad no son simples y no pueden determinarse por algún rasgo único que funcione como símbolo. El *Martín Fierro*, justamente, es un símbolo que está cargado de múltiples significaciones. Junto a la experiencia de lectura de esta obra surgen varias cuestiones relacionadas con la identidad nacional, la inclusión de la cuestión del gaucho desde una perspectiva

diferente a la que se había planteado hasta ese momento y la forma en que fue leído este texto a través de los años, con diferentes objetivos y adjudicándole a la obra diferentes funciones.

Cuando se publicó el poema, fue leído sobre todo por los hombres de campo de la época, quienes vieron reflejada su realidad y la postergación a la que estaban siendo sometidos. Más tarde fue aceptado e incorporado a la literatura oficial por los sectores de poder, quienes lo definieron como el poema épico nacional, emparentándolo de esta manera con las tradiciones literarias europeas que también tenían en sus orígenes poemas épicos -el *Poema del Cid* en España, la *Ilíada* y la *Odisea* en Grecia, la *Chanson de Roland* en Francia, entre otros tantos-. Al mismo tiempo que lo definían de esta manera, lo convertían en lectura obligada de las escuelas y símbolo de lo nacional.

Esta “fundación mítica” de la nacionalidad propuesta por las elites dominantes tenía una doble función: por un lado, se apoyaba en el hecho histórico de que los gauchos ya no existían, y entonces la fuerza de la denuncia social que contenía el *Martín Fierro* no exigía ninguna clase de compromisos políticos de parte de nadie; y por otro lado, servía oportunamente para que fuera el gaucho el que se erigiera como símbolo nacional en un momento en que la presencia numerosa de la inmigración amenazaba la esencia nacional con sus ideas políticas socialistas y anarquistas, y sus reclamos sociales.

### **La gauchesca y el realismo social**

El mundo de los gauchos provocó una gran fascinación en los intelectuales de la época. Lo llamaron “barbarie” y utilizaron ese término para expresar la diferencia que los aglutinaba a ellos, los intelectuales representantes de la “civilización”, de ese otro ámbito que juzgaban cruel y sanguinario. Esta oposición de “civilización y barbarie” fue una creación de Sarmiento que simplificaba la compleja situación cultural y política de la Argentina. Sin embargo, y a pesar del desprecio que despertaban en los hombres de letras las producciones culturales de ese grupo de iletrados, fueron esos mismos intelectuales los que hicieron circular entre las letras oficiales las voces de los otros, los gauchos.

Curiosamente, los autores de la literatura gauchesca no fueron gauchos sino hombres de la ciudad, con niveles educativos variados, que escribían sus obras imitando el habla de los gauchos iletrados. La poesía gauchesca es la absorción del estilo y los temas de la poesía oral de los gauchos. De esta manera, la lengua hablada en los ámbitos rurales era imitada y reelaborada con fines estéticos, creándose una lengua literaria o artificial.

Las producciones culturales auténticas de los gauchos, llamadas “poesía gaucha”, se caracterizaron por ser composiciones anónimas que solían cantarse con el acompañamiento de la guitarra. Mantenían la tradición española en el uso del verso octosílabo y la temática del romancero, junto con otros temas de dominante realismo, relacionados con el ámbito rural.

Cuando Hernández escribió esta obra, conocía profundamente la problemática del gaucho y su marginación definitiva. Los gauchos, que habían formado parte, junto a los caudillos de las provincias, de las luchas contra los unitarios, empezaron a ser desplazados por un nuevo modelo económico liberal que imponía la implementación de una nueva forma de trabajo rural. El significativo ingreso al mundo laboral de los inmigrantes especializados, la incorporación de nuevas tierras para la cría de ganado y el cultivo, y la fragmentación de la tierra mediante los alambrados provocaron que el gaucho quedara fuera de esa nueva división del trabajo. Se toma entonces la decisión política de expulsarlos, eliminarlos y marginarlos, y por ello se decide mandarlos a luchar a la frontera contra el indio, a la misma guerra que se mandaba a los ex esclavos negros, logrando de esa manera desplazar a dos grupos sociales que, según consideraba la elite dominante, no tenían lugar en ese nuevo proyecto de sociedad. En el poema se lee claramente la actualidad política de ese momento, y es en ese contexto histórico que Hernández, en la primera parte, “La Ida”, denuncia la marginación social a la que estaban condenados los gauchos.

### **Las convenciones de la gauchesca**

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

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

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

### El surgimiento de un nuevo lector

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

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

### *El gaucho Martín Fierro*

#### José Hernández

Nació en la provincia de Buenos Aires, en 1834. Creció en el campo y siempre estuvo vinculado al mundo de la ganadería. Fue soldado y periodista en los años posteriores a la caída de Rosas en 1852. Estuvo muy comprometido con la vida política de su tiempo, en la que participó como un convencido federalista y colaborador de algunos caudillos del interior. Fue un acérrimo enemigo de Mitre y de Sarmiento. Durante la presidencia de Avellaneda participó en el ámbito político de Buenos Aires como diputado y senador provincial. También colaboró con Dardo Rocha en la fundación de la ciudad de La Plata.

Sus oficios eran el periodismo y la política. Su libro *Martín Fierro* es su única obra literaria y es considerada la obra cumbre de la literatura gauchesca que, con el correr de los años, se convirtió en un clásico de la literatura argentina. En un principio lo publicó en 1879 en forma de folleto, con gran éxito del público, sobre todo en el ámbito rural y suburbano. En 1910 la crítica culta lo consagró como un texto imprescindible de la literatura argentina.

Murió en 1886.

José Hernández publicó el *Martín Fierro* en dos partes: *El gaucho Martín Fierro* en el año 1872 y en el año 1879, *La vuelta de Martín Fierro*.

*El gaucho Martín Fierro* es un poema narrativo argentino, escrito en verso. Es una obra literaria considerada ejemplar del género gauchesco en Argentina, Uruguay y Río Grande del Sur (estado más meridional de Brasil). Debido a que tiene una continuación, *La vuelta de Martín Fierro*, este libro es también conocido como *La Ida*. Ambos libros han sido considerados como libro nacional de la Argentina, bajo el título genérico de *El Martín Fierro*.

En *La Ida*, Martín Fierro es un gaucho trabajador al que la injusticia social lo vuelve gaucho matrero (fuera de la ley), el personaje revela su protesta social, la dura vida del campo, su vida como matrero, las luchas y el desamparo del desierto. El tema de la segunda parte, *La Vuelta*, podría enunciarse como una intención del personaje de reinsertarse socialmente, aceptando el inicio de un camino hacia la modernización del país.

## **El propósito del autor**

El *Martín Fierro* es un libro de denuncia, casi panfletario, como los discursos expuestos por Hernández en la legislatura bonaerense y sus escritos periodísticos. El propósito del autor no era literario, sino político; quería demostrar, entre otras cuestiones, que la batalla de Caseros acontecida veinte años antes, no había mejorado el pobre destino de los gauchos. Además, la defensa de la frontera contra los indios había convertido el ejército en un establecimiento alimentado por la leva arbitraria, una suerte de conscripción que buscaba los hombres en las tabernas, en los mercados y los entregaba al ejército. En el momento en que Hernández publicó la primera parte del *Martín Fierro*, era presidente Sarmiento, enemigo del autor y de los caudillos federales a quienes Hernández respondía.

La primera edición del *Martín Fierro* tenía el aspecto de un cuaderno, su autor buscaba con ello la atención de la gente de pueblo, no la de un lector culto. De hecho, los gauchos escuchaban los versos congregados alrededor del fogón o en la pulpería.

### **Primera parte. El gaucho Martín Fierro o La Ida**

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

### **Segunda parte. La vuelta de Martín Fierro**

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

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

## **El lenguaje**

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

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

## **Martín Fierro: el protagonista**

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

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

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

### Otros personajes

**Cruz:** es la figura complementaria del gaucho Martín Fierro. De espaldas a la justicia, se identifica con el personaje principal y prefiere el camino del destierro y el destino del eterno fugitivo. Por otra parte, Cruz representa el símbolo de la amistad: sella un pacto con Fierro, su compañero de andanzas y de penurias.

**Vizcacha:** es el personaje mejor logrado de la Segunda parte. Representa a un sector numeroso de la sociedad de la época. Su retrato físico y moral está muy bien trazado, así como la descripción del rancho en donde vive. Su figura hace olvidar, por momentos, al propio Martín Fierro. Vizcacha era el tutor y consejero del Hijo Segundo de Fierro.

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

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

Puedes leer *EL GAUCHO MARTÍN FIERRO* en: [https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-gaucho-martin-fierro--1/html/ff29ee5a-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_2.html](https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-gaucho-martin-fierro--1/html/ff29ee5a-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html)

Puedes leer *LA VUELTA DE MARTÍN FIERRO* en: [https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-vuelta-de-martin-fierro--0/html/ff29e6a8-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_2.html](https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-vuelta-de-martin-fierro--0/html/ff29e6a8-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html)

## GÉNERO DRAMÁTICO

### ¿Qué es el teatro?

Ir al teatro es una experiencia que, en mayor o menor medida, casi todas las personas han tenido o tienen. En algunos momentos de la historia, como en el caso de la Grecia antigua, era una actividad casi cotidiana porque se trataba de una forma de diversión muy popular. En la actualidad, es una práctica menos frecuente porque contamos con un repertorio de entretenimientos muy variado, como el cine, los recitales, la televisión, entre otros.

La presencia del público frente al hecho teatral es únicamente una parte del todo que supone el teatro. Escenografías, actores, vestuario, decorados, iluminación y sonidos aparecen en escena para materializar una historia que ha sido pensada y escrita en otro lugar, en otro momento y por una persona que casi seguramente no esté presente en la sala o que muchas veces ni siquiera está viva.

## Texto dramático y texto espectacular

El hecho teatral es el producto de la unión de dos textos diferentes. Por un lado, el *texto dramático*, que escribió el autor para el lector. por otro, el *texto espectacular*, del cual es responsable el director de teatro y que está destinado a los espectadores.

El texto dramático se sirve del código lingüístico para expresar una historia; en cambio, el texto espectacular recurre, para darle vida a esa historia, a códigos múltiples y simultáneos: además del lingüístico, se sirve de códigos gestuales, sonoros, lumínicos y escenográficos. Es decir, el texto espectacular incluye el dramático en el momento en que los actores empiezan a moverse y hablar en el escenario.

El pasaje del texto dramático al texto espectacular se llama *puesta en escena*: esta se apoya en un texto que contiene las indicaciones del director a todos sus colaboradores como el escenógrafo, el iluminador, el sonidista, etc.

## Parlamentos y didascalias

Cuando se lee una obra de teatro puede percibirse que la organización en el espacio de la página difiere de la de otros textos como los cuentos, las novelas o los poemas.

Se reconoce que un texto es una pieza teatral cuando, por un lado, hay diálogos entre personajes, denominados *parlamentos* y, por el otro, una serie de indicaciones, llamadas *didascalias* o *acotaciones*, que se refieren a los gestos y desplazamientos de los personajes, al vestuario, a la escenografía, a las luces y al sonido. Las didascalias pueden ser externas, y se colocan entre paréntesis; o internas, si deben deducirse de las palabras de los personajes cuando estos realizan algún señalamiento respecto de la acción, del espacio, etc.

## La estructura dramática

La estructura de la obra dramática reclama consideraciones concretas para su descubrimiento y análisis. En primer lugar debemos distinguir entre la estructura interna y la estructura externa.

### La estructura interna

La acción es el rasgo más característico de toda obra teatral, y los hechos que se representan forman la acción dramática. Cuando el personaje protagonista en una obra de teatro encuentra un obstáculo para el objetivo que persigue y debe enfrentarse a él, se dice que hay un *conflicto*. Este conflicto puede resolverse de distintas maneras: en forma cómica, cuando hay una conciliación final y la obra termina bien; en forma trágica, cuando ninguna de las partes puede ceder y lo que empezó bien termina mal.

La intriga o trama es la manifestación concreta de la acción dramática en una obra de teatro. El momento de mayor tensión dramática del conflicto se llama *clímax* y su resolución recibe el nombre de *desenlace*.

### La estructura externa

Cuando se lee un texto dramático se advierte que está segmentado en partes que indican, a veces, cambios de escenografía y otras, entrada o salida de personajes.

Según las convenciones, se llama *acto* a la división externa, en partes más o menos iguales, de una obra en función del tiempo y del desarrollo de la acción.

Cada acto, a su vez, puede estar dividido en partes menores que se denominan *escenas*. Por lo general, el cambio de escena se corresponde con la entrada de un personaje sin que esto implique un cambio de espacio.

Un *cuadro* dentro de la obra teatral, se usa para indicar un cambio en el espacio, en el ambiente o en la época; está asociado con frecuencia a variaciones de escenografía. Es decir, a cada cuadro le corresponde un decorado particular.

## El teatro isabelino

Durante los reinados de Isabel I y Jacob I, el teatro alcanzó en Inglaterra un nivel estético y un rol social difíciles de igualar.

Hasta entonces, las funciones habían sido realizadas por actores ambulantes, pero una ley de 1572 los obligó a organizarse en compañías, bajo la protección de un noble o del rey: quienes no lo hicieran serían castigados bajo el rótulo de vagabundos.

En estas compañías teatrales se asociaban varios autores, que tenían en común las copias, la utilería escénica, los gastos y las ganancias. Como los dramas eran propiedad grupal solían producirse “en colaboración” de varios autores, lo que hace difícil atribuir una obra a un solo escritor. Los dramaturgos recibían un salario a tal efecto y solían cumplir a la vez las funciones de autor, director y actor. Este sistema se sostenía no solo por el éxito del público sino porque la asistencia al teatro era la diversión preferida por la Corte durante la temporada invernal.

Años después, las autoridades de Londres, muy severas en materia religiosa, prohibieron las actuaciones dentro de esa capital -las que se solían realizar en los patios traseros de las posadas- por considerarlas obscenas. Entonces, las agrupaciones teatrales decidieron construir edificios teatrales en los suburbios: así nació el edificio teatral.

Hacia fines del siglo XVI, el barrio de los teatros se apostó en la orilla derecha del Támesis: allí se erigieron algunos de los edificios teatrales más importantes como The Theatre (El Teatro), The Curtain (La Cortina) y The Globe (El Globo).

El teatro público era una construcción circular descubierta. El palco escénico avanzaba sobre la platea, poniendo en contacto a intérpretes y público.

Cuando en la torre del teatro ondeaba una bandera blanca, el público sabía que iba a haber función. El pueblo se ubicaba en el piso del patio y los caballeros con sus damas, que llevaban antifaz, en los palcos que rodeaban al escenario.

La atención de los espectadores no se concentraba fácilmente en el escenario, ya que las representaciones se ejecutaban al aire libre. La dificultad para oír a los actores modificó también la técnica de actuación: así estos exageraban la declamación, las actitudes y los movimientos. Finalmente, la carencia de decorados y otros artificios escénicos contribuyó al desarrollo de la exposición hablada, mediante la que se suplía todo aquello que el espectador no podía ver.

## El teatro lorquiano

En Lorca lo teatral obedece a un impulso primario. Tuvo una visión teatral del mundo: disfrutó y sufrió la vida como un drama universal. El teatro es poesía que se levanta del libro y se hace humana, dijo en una ocasión, y nunca dejó de confiar en la capacidad del teatro para enseñar y deleitar, según el viejo modelo clásico.

Su producción estuvo siempre determinada por la voluntad de innovar, en todas las ocasiones. Nunca quiso hacer la comedia burguesa que dominaba en su tiempo, sino acceder a los grandes temas: el amor, la muerte, el paso del tiempo, la opresión y la rebeldía, la fuerza del destino.

### Federico García Lorca

Nació en Granada, España, en 1898. Fue un artista vital y delicado, especialmente poeta y dramaturgo, pero que también dibujaba, tocaba el piano y recitaba. Renovó la poesía española combinando elementos de la tradición popular con un lenguaje metafórico muy personal.

Su teatro fue concebido como un espectáculo integral, en el que se conjugaban la interpretación actoral, la música, el vestuario, la escenografía, todo vinculado a la poesía. En sus obras suele presentarse una fuerte contraposición entre la autoridad y la libertad. La autoridad puede referirse tanto al orden social como a las costumbres o a los padres, entre otros. La libertad siempre se asocia al deseo, al instinto,

El fracaso de su primera obra estrenada, *El maleficio de la mariposa* (1920) quizá se debió a un exceso de transgresión, de modo que la siguiente, *Mariana Pineda* (1927), se ciñó al diálogo con el «teatro poético» modernista, para subvertir sutilmente sus códigos, hasta fundir el amor (privado) con la Libertad (pública).

Al mismo tiempo su laboratorio teatral explora el registro del teatro de muñecos, desde que proyecta un «Teatro Cachiporra Andaluz» (1921) hasta que presenta *Retablillo de don Cristóbal y doña Rosita* en el Teatro Avenida de Buenos Aires, en 1934. De 1922 data la *Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita*, conocida también como «Títeres de Cachiporra». No es una distracción colateral, sino el modelo del teatro futuro, de acuerdo con otras iniciativas europeas modernas, que abordan desde ahí la transgresión y la subversión de las convenciones del teatro «oficial». Sobre esa base se construye la «farsa violenta» de *La zapatera prodigiosa* (1923-1930 y 1933), donde el saber de los muñecos se proyecta sobre personajes humanos para reflejar, en la tradición cervantina, el poder del deseo y la imaginación. Siempre con el patrón secular del matrimonio desigual del viejo y la niña, *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* (escrito entre 1922 y 1926, estrenado en 1933) es una obra maestra que parte de la farsa y culmina en tragedia, mezcla de lo lírico y lo grotesco.

De Nueva York, donde ha visto mucho teatro, trae un bloque de obras más decididamente vanguardistas, que considera «imposibles» de representar por el momento, *Así que pasen cinco años* y *El público*, junto con la incompleta *Comedia sin título* (en realidad, *El sueño de la vida*, 1936). No son incompatibles con su apertura al teatro comercial, pues toda su producción de los años treinta forma un proyecto único de renovación múltiple del teatro de su tiempo. No es ocioso que el tema de *El público* y la *Comedia sin título* sea precisamente el de los límites del teatro y el de la exposición pública de la verdad oculta (respectivamente la homosexualidad y la revolución).

*Así que pasen cinco años*, explicó el autor, es la leyenda del tiempo, cuyo tema es ése: el tiempo que pasa, es decir la espera, la decepción, la soledad, lo que hubiera podido ser. Sobre *El público* sostiene en 1933 que no puede representarse porque es el espejo del público que no soportaría verse reflejado en una función donde aparece la homosexualidad, escándalo para unos, liberación para otros y drama íntimo para todos.

Durante la II República, además de comprometerse con el teatro itinerante de La Barraca hace teatro comercial, sin renunciar a sus propósitos renovadores. El triunfo le llega con el estreno de *Bodas de sangre* (1933), primer batiente de una «trilogía de la tierra española» a la que seguiría *Yerma*. La tercera obra no pasó de proyecto, pues no cabe en el plan *La casa de Bernarda Alba*, que no es una tragedia. *Bodas de sangre* es una tragedia en la que el destino domina la voluntad de los personajes y donde la acción se concentra en las ceremonias de la boda y la muerte. *Yerma* es la tragedia de la mujer estéril. Es [...] del contraste de lo estéril y lo vivificante, de donde extraigo el perfil trágico de la obra, dijo el autor en 1934.

El destino ciego recae sobre el matrimonio sin amor y sobre el motivo de la honra, puesto al servicio de la fatalidad. El desenlace (¡Yo misma he matado a mi hijo!) implica la autodestrucción y un acto supremo de libertad.

Con *Doña Rosita la soltera, o el lenguaje de las flores*, (1935) se iniciaba un ciclo orientado hacia la comedia. Pero la historia de la solterona granadina que espera la vuelta del novio hasta la vejez dista de responder a parámetros convencionales. A pesar del tratamiento irónico de lo cursi, la tonalidad de la pieza muda hasta convertirse en amarga meditación sobre el deseo incumplido.

*La casa de Bernarda Alba* se representó por primera vez en 1945. Terminada el 19 de junio de 1936, está escrita en clave de «ultrarrealismo» (Francisco García Lorca). Subtitulada «Drama de mujeres en los pueblos de España», su fatalidad trágica no deriva de la naturaleza, sino de los agentes sociales. La casa de Bernarda Alba es la casa de la ley y de la rebelión. El luto decretado en su interior va segregando su violencia en las hijas de Bernarda Alba hasta la rebeldía y el suicidio de la menor.

A pesar de haber quedado trunca en plena madurez, como puede percibirse al leer el fragmento conservado de *Los sueños de mi prima Aurelia*, la obra de Federico García Lorca sigue produciendo un interés sostenido en todo el mundo.

## **El grotesco criollo**

Entre 1920 y 1930 se desarrolla, en el teatro argentino, el *grotesco criollo*, género autóctono que tiene como principal creador a Armando Discépolo. El grotesco es un género cuyo diseño gira en torno de la relación entre el personaje y su espacio. Por eso, es indispensable ubicarlo contextualmente: Buenos Aires, a principios del siglo XX, en pleno auge de la inmigración frustrada en sus ilusiones de prosperidad.

El grotesco argentino se relaciona con el ambiente de los conventillos y las orillas de la ciudad, donde los individuos de las más variadas nacionalidades se han convertido en seres desubicados social y económicamente; estos añoran un espacio extra-escénico (Europa) -visto como paraíso perdido- y viven el otro espacio extra-escénico (Buenos Aires) como el que traicionó sus sueños. En el medio, la escena visible: la vivienda oscura, pobre, rota, como ellos.

Los tres momentos clásicos del planteo argumental del grotesco, que se identifican con la vida de sus protagonistas, son *aspiración, proyecto y fracaso*.

La unidad del carácter del héroe desaparece y se impone un sujeto con doble cara, que vive y se mira vivir. El personaje se justifica, se condena y se critica a sí mismo mientras vive, y en su vivir sufre y se atormenta. Como el fracaso está en relación con el lugar en el que se desarrolla la tragedia de estas vidas, es un teatro fuertemente espacial: los espacios oscuros, recargados de objetos destruidos, son una proyección de los estados exteriores e interiores de los personajes.

Sin embargo, lo característico del grotesco es que lo doloroso se plantea a través de elementos cómicos o risibles por su condición de patéticos. El espectador ríe, pero alberga la culpa generada por reírse de un ser que padece.

## Lecturas

### **“Bullying, un fenómeno que avanza”**

Laura, una alumna de 15 años no quiere ir a la Escuela. Tampoco se anima a abrir su Facebook por miedo a leer lo que sus compañeros -e incluso gente que no conoce – dicen de ella: *Morite, andate de la escuela, estúpida*, son algunas de las leyendas que aparecen en su muro.

Cada día hay más casos de violencia en las escuelas. A este tipo de acoso se lo conoce como *bullying* y consiste en algún tipo de hostigamiento físico o psicológico que niños y adolescentes reciben de sus pares. Aunque muchos padres no lo sepan, sus hijos pueden ser víctimas de una situación dolorosa o, quizá sean ellos victimarios y agredan a alguno de sus compañeros.

Los especialistas del Observatorio Nacional de Violencia en las escuelas coinciden en que gran parte de la problemática radica en la relación entre los chicos y sus padres. Por lo general, quienes agreden a sus compañeros pertenecen a familias donde no existe el diálogo, ni las muestras de afecto. En otros casos, provienen de grupos familiares donde impera la violencia.

No siempre es fácil detectar el acoso escolar. Las víctimas suelen ocultar las agresiones, no avisan a los adultos porque se sienten inseguras o por temor a las represalias y eso las lleva a encerrarse en un círculo de angustia. Tampoco es fácil reconocer a los agresores. Muchas veces, se trata de niños o adolescentes que muestran conductas muy diferentes en el hogar y la escuela. Por ejemplo, con los adultos son amables y educados y con sus pares son hostigadores. Actúan como si fueran espías con una doble vida, y los padres no pueden reconocer que su hijo se comporte de esa manera. En una encuesta realizada en la provincia de Santa Fe, 9 de cada 10 maestros reconocieron que son testigos de situaciones de acoso. Si bien es cierto que hay planes de capacitación para docentes, no obstante 8 de cada 10 maestros dicen no sentirse capacitados para enfrentar estas situaciones.

¿Quién le pone el cascabel al gato? Lo primero que hace un maestro frente a la problemática es tratar de interceder entre los alumnos agresores y el alumno agredido. Como segundo paso, le queda la posibilidad de contactarse con los padres para ponerlos al tanto de lo que ocurre. Es en este punto donde suelen aparecer otros inconvenientes, pues en muchos casos los padres terminan protegiendo a sus hijos agresores y poniendo en duda el relato de los maestros.

Nadie desconoce los intentos por revertir esta situación, pero no se percibe que hasta el momento existan políticas claras para formar a los docentes y afrontar de manera adecuada esta problemática que se agrava con el paso del tiempo. Evidentemente, si no tomamos medidas urgentes que impliquen crear vínculos sanos entre los alumnos no podremos detener este flagelo.

Artículo editorial 8 de junio de 2013  
Diario *El Litoral* (Santa Fe)

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

Yeats: *The Winding Stair*

El seis de febrero de 1829, los montoneros que, hostigados ya por Lavalle, marchaban desde el Sur para incorporarse a las divisiones de López, hicieron alto en una estancia cuyo nombre ignoraban, a tres o cuatro leguas del Pergamino; hacia el alba, uno de los hombres tuvo una pesadilla tenaz: en la penumbra del galpón, el confuso grito despertó a la mujer que dormía con él. Nadie sabe lo que soñó, pues al otro día, a las cuatro, los montoneros fueron desbaratados por la caballería de Suárez y la persecución duró nueve leguas, hasta los pajonales ya lóbregos, y el hombre pereció en una zanja, partido el cráneo por un sable de las guerras del Perú y del Brasil. La mujer se llamaba Isidora Cruz; el hijo que tuvo recibió el nombre de Tadeo Isidoro.

Mi propósito no es repetir su historia. De los días y noches que la componen, solo me interesa una noche; del resto no referiré sino lo indispensable para que esa noche se entienda. La aventura consta en un libro insignificante; es decir, en un libro cuya materia puede ser todo para todos (1 Corintios 9:22), pues es capaz de casi inagotables repeticiones, versiones, perversiones. Quienes han comentado, y son muchos, la historia de Tadeo Isidoro, destacan el influjo de la llanura sobre su formación, pero gauchos idénticos a él nacieron y murieron en las selváticas riberas del Paraná y en las cuchillas orientales. Vivió, eso sí, en un mundo de barbarie monótona. Cuando, en 1874,

#### La intertextualidad

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

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

murió de una viruela negra, no había visto jamás una montaña ni un pico de gas ni un molino. Tampoco una ciudad. En 1849, fue a Buenos Aires con una tropa del establecimiento de Francisco Xavier Acevedo; los troperos entraron en la ciudad para vaciar el cinto: Cruz, receloso, no salió de una fonda en el vecindario de los corrales. Pasó ahí muchos días, taciturno, durmiendo en la tierra, mateando, levantándose al alba y recogiendo a la oración. Comprendió (más allá de las palabras y aun del entendimiento) que nada tenía que ver con él la ciudad. Uno de los peones, borracho, se burló de él. Cruz no le replicó, pero en las noches del regreso, junto al fogón, el otro menudeaba las burlas, y entonces Cruz (que antes no había demostrado rencor, ni siquiera disgusto) lo tendió de una puñalada. Prófugo, hubo de guarecerse en un fachinal: noches después, el grito de un chajá le advirtió que lo había cercado la policía. Probó el cuchillo en una mata: para que no le estorbaran en la de a pie, se quitó las espuelas. Prefirió pelear a entregarse. Fue herido en el antebrazo, en el hombro, en la mano izquierda; malhirió a los más bravos de la partida; cuando la sangre le corrió entre los dedos, peleó con más coraje que nunca; hacia el alba, mareado por la pérdida de sangre, lo desarmaron. El ejército, entonces, desempeñaba una función penal; Cruz fue destinado a un fortín de la frontera Norte. Como soldado raso, participó en las guerras civiles; a veces combatió por su provincia natal, a veces en contra. El veintitrés de enero de 1856, en las Lagunas de Cardoso, fue uno de los treinta cristianos que, al mando del sargento mayor Eusebio Laprida, pelearon contra doscientos indios. En esa acción recibió una herida de lanza.

En su oscura y valerosa historia abundan los hiatos. Hacia 1868 lo sabemos de nuevo en el Pergamino: casado o amancebado, padre de un hijo, dueño de una fracción de campo. En 1869 fue nombrado sargento de la policía rural. Había corregido el pasado; en aquel tiempo debió de considerarse feliz, aunque profundamente no lo era. (Lo esperaba, secreta en el porvenir, una lúcida noche fundamental: la noche en que por fin vio su propia cara, la noche que por fin oyó su nombre. Bien entendida, esa noche agota su historia; mejor dicho, un instante de esa noche, un acto de esa noche, porque los actos son nuestro símbolo.) Cualquier destino, por largo y complicado que sea, consta en realidad de un solo momento: el momento en que el hombre sabe para siempre quién es. Cuéntase que Alejandro de Macedonia vio reflejado su futuro de hierro en la fabulosa historia de Aquiles; Carlos XII de Suecia, en la de Alejandro. A Tadeo Isidoro Cruz, que no sabía leer, ese conocimiento no le fue revelado en un libro; se vio a sí mismo en un entrevero y un hombre. Los hechos ocurrieron así:

En los últimos días del mes de junio de 1870, recibió la orden de apresar a un malevo, que debía dos muertes a la justicia. Era este un desertor de las fuerzas que en la frontera Sur mandaba el coronel Benito Machado; en una borrachera, había asesinado a un moreno en un lupanar; en otra, a un vecino del partido de Rojas; el informe agregaba que procedía de la Laguna Colorada. En este lugar, hacía cuarenta años, habíanse congregado los montoneros para la desventura que dio sus carnes a los pájaros y a los perros; de ahí salió Manuel Mesa, que fue ejecutado en la plaza de la Victoria, mientras los tambores sonaban para que no se oyera su ira; de ahí, el desconocido que engendró a Cruz y que pereció en una zanja, partido el cráneo por un sable de las batallas del Perú y del Brasil. Cruz había olvidado el nombre del lugar; con leve pero inexplicable inquietud lo reconoció... El criminal, acosado por los soldados, urdió a caballo un largo laberinto de idas y de venidas; estos, sin embargo lo acorralaron la noche del doce de julio. Se había guarecido en un pajonal. La tiniebla era casi indescifrable; Cruz y los suyos, cautelosos y a pie, avanzaron hacia las matas en cuya hondura trémula acechaba o dormía el hombre secreto. Gritó un chajá; Tadeo Isidoro Cruz tuvo la impresión de haber vivido ya ese momento. El criminal salió de la guarida para pelearlos. Cruz lo entrevió, terrible; la crecida melena y la barba gris parecían comerle la cara. Un motivo notorio me veda referir la pelea. Básteme recordar que el desertor malhirió o mató a varios de los hombres de Cruz. Este, mientras combatía en la oscuridad (mientras su cuerpo combatía en la oscuridad), empezó a comprender. Comprendió que un destino no es mejor que otro, pero que todo hombre debe acatar el que lleva adentro. Comprendió que las jinetas y el uniforme ya lo estorbaban. Comprendió su íntimo destino de lobo, no de perro gregario; comprendió que el otro era él. Amanecía en la desafortunada llanura; Cruz arrojó por tierra el quepis, gritó que no iba a consentir el delito de que se matara a un valiente y se puso a pelear contra los soldados junto al desertor Martín Fierro.

### “El amor” por Martín Kohan



Con el borde de la mano se despeja el lagrimón, y toda la tristeza se le va tan pronto como esa mojadura. No le queda ni rastro en la mejilla o en el alma. El paso por la llanura, resignado en un principio, va ganando poco a poco en decisión. Ya no va con los pies como pegados a las estrías invisibles de la pampa, empastados por un resto de barro que en verdad no existe, porque no hay ni hubo lluvia en este tiempo. Ya no: ahora se afirman poco menos que en un apuro, como si esta huida, que en efecto lo es, se hiciera bajo la acuciante inminencia de una partida de perseguidores, cuando lo cierto es que nadie viene a sus espaldas, nadie acecha, nadie acosa.

A lo lejos, nada se ve, pero se sabe: están los indios. Esa borrosa manada de indóciles son, cuando vienen, una amenaza, la peor de las amenazas, la más terrible. Pero ahora, que no vienen, sino que aguardan, son un anhelo y una esperanza. Una esperanza para Fierro, una esperanza para Cruz. Esas magras toderías donde casi no hay cosa alguna que no sea lijosa y marrón, vale ahora por una promesa —una promesa de libertad: así la sienten— para estos dos que hasta hace poco fueran malhechor y autoridad, el forajido y la

ley, dos mundos en guerra, dos formas de mundo; pero que ahora se emparejan en un mismo rencor y en un mismo anhelo.

Van los dos en completo silencio: silencio total. En parte porque la parquedad forma parte de la naturaleza de sus respectivos temperamentos; es raro que haya locuaces en el fuera de la ley y es raro también que los haya, por el contrario, o por eso mismo, entre los agentes del orden y las buenas costumbres. En parte es por eso que no se hablan para nada, y en parte por otra cosa. En un viaje es el paisaje lo que motiva la conversación: lo que se ve, lo que sucede, lo que pueda ofrecerse a la vista del que viaja. ¿Qué van a decirse estos dos en la pampa argentina tan lisa y tan hueca, en el desierto constante donde nada existe y nada pasa?

Son esas las razones más notorias del silencio y la compenetración que exhiben mientras andan. Pero en el fondo, y ellos lo saben, es otra la causa y es otra la explicación. Hay algo que ha pasado y que los dejó pensativos. Apenas si

pueden, por el momento, rumiar para sí mismos, en el secreto del mundo interior, los trazos esquemáticos de sus cavilaciones. Mal podrían por ahora pronunciar palabra alguna, y de hecho no lo hacen.

Las tolderías se presentan a sus ojos de repente, sin prólogos, sin anunciarse. Es cualidad muy propia del indio ese aparecer por sorpresa. En estas condiciones resulta inofensivo y hasta simpático que así sea; en los malones, sin embargo, es lo que asegura al atacante la fiereza y el terror. Los colgajos mal zurcidos de cueros y parantes se despegan tan poco del suelo de la pampa, y es tan semejante su color y su textura al entorno rural donde existen, que es poco menos que imposible divisarlos a la distancia.

Al llegar, son bienvenidos. Parece un regreso, y no una llegada: hasta tal punto es cordial la recepción, aun en la modestia obligada de los menesterosos. Curiosamente, tan sólo las cautivas recelan. Justo esas mujeres, las únicas que habilitaban la chance de un pelo rubio o una mirada clara en medio del imperio del marrón y del marrón. Son ellas las esquivas. ¿Por qué será? Será porque no terminan de ver a dos iguales en Fierro y en Cruz, por más que vengan del lado civilizado. O será justo al revés: que los sienten así, sus semejantes, dos visitantes de su misma especie, y es eso mismo justamente lo que les provoca esta rara mortificación a la que sólo puede llamarse pudor (pudor de que las vean así, desgredadas y percuridas, o peor que eso, tan adaptadas, tan integradas, tan hechas a esta vida entre indios y con indios).

No saben los motivos, y en definitiva no importan. No le importan a Fierro, no le importan a Cruz. Las cautivas se asoman, pispean, reculan, se esconden; a ellos no les interesa, y en definitiva no les prestan demasiada atención. Es otra su prioridad: hacerse un lugar en esta nueva vida, empezar a respirar este aire que, aunque hediondo en más de un sector del precario asentamiento, libre está para Fierro de la opresión y la injusticia que signaron sin clemencia sus últimos años de vida.

Les dan una carpita chica, algo apartada de las fogatas del medio. Pero qué puede afectarles esta leve marginación, cuando lo cierto es que visiblemente los reciben y los aceptan. Con esmero de reciénvenido, empiezan a acomodarse en su flamante sitio. Despejan el suelo de astillas y piedritas que, aunque ahora no se noten, a la noche, con las horas, lastimarían la espalda. Estiran un poncho aquí, acomodan lumbre allá. Hacen bulto en una manta, para que sirva de almohada. Se hacen dueños del lugar.

—Prefiero dormir, Tadeo, más cerquita de la puerta, para dar pronta respuesta si en un peligro me veo.

Cruz escucha con atención estas palabras de Fierro, y se acongoja. Le da pena ver hasta qué punto el pobre no logra desprenderse todavía de los reflejos del perseguido. No le contesta nada, le parece preferible. A cambio le hace ver que, por las rendijas generosas de los cueros que los cobijan, la luz del atardecer va menguando. Es el comienzo de la noche.

Martín Fierro, mientras tanto, se va sacando las botas. Los pies los tiene llagados por las largas caminatas. Enrojecidos, como con furia, se le hincharon en la parte de los dedos y en las plantas exhiben los globos amarillentos de unas ampollas turgentes. Cruz los mira y frunce el ceño. Fierro se sopla los empeines, buscando darse alivio. Quizá convenga remojarlos más tarde.

No cruzan palabra alguna los dos hombres entre sí. Están metidos otra vez cada uno en sus pensamientos. No obstante esos pensamientos, y puede que ellos lo sepan, son los mismos exactamente, o en su defecto muy semejantes. Piensan, evocan, sopesan, dirimen: los dos sobre lo mismo. Sobre el beso que se dieron hace horas en la pampa. Un beso de hombres, según quedó aclarado. Se dieron un beso de hombres. ¿Y de qué otra clase se iban a dar, si al fin de cuentas hombres son? Se besaron en la boca, entreverando las barbas, ayudando a la apretura de los labios con una mano apoyada en la nuca del otro, una mano que muda decía: vení para acá. Se besaron, sí, en la llanura. En la llanura y en la boca. Beso de hombres: así tal cual se consignó. El vuelo de un chajá fue testigo de ese hecho.

Ahora se aflojan los dos, se acomodan para el descanso. El rezongo de las ranas les hace saber que hay agua cerca, y también que se han apagado los últimos destellos de sol en el cielo. Cruz se inclina sobre el cuenco que alberga una llama y enciende con la vista fija esa viruta entubada en papel que va a fumarse mientras cavila. El olor oscuro del

humo se mezcla con la acidez que despiden en el aire los pies desnudos de Fierro. Fierro se calla, se calla Cruz. Los ojos se ven muy abiertos a la pobre luz del fueguito.

De pronto irrumpe en la carpa la cara de una india vieja. Asoma la cabeza por la abertura del frente, las tetas le cuelgan tanto que el suelo parece llamarlas. Lo que dice no se entiende, pero el gesto que les hace sí. Después se va, posiblemente tosiendo, sin esperar la respuesta. Cruz se incorpora con ademanes lentos, como si hubiese alcanzado a dormirse y ahora se despertara. Fierro amaga con ponerse las botas y descubre en un instante, con emoción podría decirse, que ya no hay necesidad de hacerlo, que ya no tiene por qué.

Los indios están comiendo alrededor de las brasas, a esto se debía el llamado de la vieja. Fierro se arrima, con expresión agradecida, y unos pasos más atrás lo viene acompañando Cruz. Se acucillan a la par y les arriman unos platos de barro con algo espeso volcado encima. No se sabe muy bien qué es, pero nada ganarían con averiguarlo. Es turbio y lo cruzan manchas, el menjunje en la boca no quema pero tarda un poco en diluirse para ser tragado.

Muy cerca de ellos, una cautiva parece interesarse, mientras se lleva a la boca la misma pasta que los demás. Le caen sobre los hombros unas crenchas deslucidas, pero en el color de sus ojos persiste una especie de atractivo que no quiere extinguirse del todo. Mira con alguna insistencia al lugar donde se encuentran tanto Fierro como Cruz; pero a quien mira no es a Cruz, es solamente a Fierro. Lo mira, sin embargo, con una expresión que Cruz, atento a la circunstancia, distingue perfectamente bien. La distingue bien, y además la reconoce, porque sabe que él miró también así, y al que miró también así no era otro sino Fierro. El acero de los brazos, las manos invencibles, la espalda venturosa, la boca de varón. Lo miró también así, apenas lo distinguió, cuando él era todavía un sargento y comandaba todavía una partida policial. No toleró no estar del lado de ese hombre, al lado de ese hombre; no consintió que pudiendo juntarse con él debiese plantársele enfrente. Profirió entonces una excusa sonora que los demás ni siquiera escucharon. Se pasó con dos trancos seguros de un lado del mundo hacia el otro.

Ahora le sube a la boca el gusto amargo del sufrimiento. Muele entre los dientes ese guiso que no le ofrece resistencia, pero estira el maceramiento cuando advierte que no lo va a poder tragar. Un rencor desconocido lo sofoca en la garganta. La mujer no para de insinuarse y a él se le cae el plato de las manos. La comida se derrama, revelando su evidente parecido con la tierra. Se le ven las rodillas a la cautiva astuta, el comienzo de los muslos se le ve. A Cruz le tiemblan las manos.

Junta como puede la comida sobre el plato, no vaya a ocurrir que se piense que hay desprecio o negligencia de su parte. Pero seguir comiendo ya no puede. Empuja lo que tiene todavía en la boca con un trago de aguardiente, hace un gesto difuso que ni él mismo entiende del todo, se para, se incorpora, se va. Se mete entre los trapos que ahora le sirven de casa y se acuesta solo a morder la rabia que le está raspando las muelas. Aprieta los puños no menos que los dientes. Quisiera poder dormirse del todo y ya mismo, pero de pronto quisiera también quedarse despierto siempre y no volver a dormirse jamás.

En eso está, casi lloroso, cuando sin más aparece Fierro. A Cruz le parece adivinar que se apuró a venir, que se apuró a volver. Lo siente llegar, agacharse para entrar, lo siente pisar el suelo compacto y volcar su cuerpo gaucho en dirección al descanso. El sosiego más infinito lo invade como por milagro. Martín Fierro está de vuelta, se ha acostado junto a él. Boca arriba, lo mismo que él, con la respiración vidriosa del que tanto ha trajinado.

—Nada mejor que dormir con la panza bien llenita. Cuando el hambre se me quita, es que puedo discernir.

Cruz se pregunta si tendrá que tomar estas palabras como una despedida hacia el sueño, pero nota que Fierro no se duerme todavía. Le gusta comprobar que se prolonga este prelude compartido de lo que será una noche juntos. Van a dormir, pero no duermen. Una mano de Cruz, una mano de Cruz más que Cruz, se mueve como por reflejo hacia el lado donde está Fierro. Y en ese breve trayecto se encuentra, no ya con Fierro, sino con la mano de Fierro, con una mano de Fierro. Una mano que por algún motivo está con la palma vuelta hacia arriba, como si estuviese por caso pidiendo algo, o más bien esperando algo. Por ejemplo, esto que llega: la mano de Cruz.

Los dedos se entrelazan con una fuerte presión al principio, pero muy pronto se aflojan para empezar a acariciarse. En medio de tanta aspereza se descubren suavidades. Entre los callos costrosos del trabajo y el trato severo, hay atajos

casi secretos por donde deslizarse en lo blando. Así se entienden en la noche las manos de Fierro y de Cruz. Hasta que la mano de Fierro se resuelve, como si pudiese tener paciencia y por lo tanto perderla, a adueñarse de la mano de Cruz y a convertirse en su tutora y su guía.

Cruz intuye lo que pasa, y por eso se deja llevar. Fierro le arrastra la mano hasta hacerla reposar justo ahí donde quería (justo ahí donde quería quién: donde quería Fierro, donde quería Cruz). Una emoción desconocida y rara, una especie de ebriedad nunca antes alcanzada, se adueña de Cruz cuando aferra entre sus dedos el socotroco de Fierro. Fierro en sus manos: eso que tanto quiso. Es suya por fin esa parte que ávido conjeturó, sable en mano todavía y en plena redada policial. La atesora con fervor entre los dedos, y le pica de pronto la curiosidad de saber si en su boca cabrá eso que en la mano del todo no cabe. Porque el socotroco de Fierro asomó ya muy despierto, y Cruz ahora se entiende directamente con él. Soba, prueba, saborea. ¿Se ahoga? ¿No se ahoga? ¿De pronto será su campanilla, ahí en el fondo del gañote, parte de este mismo asunto?

La noche se puebla de resoplidos de Fierro. La cabeza de Cruz sube y baja, pero con lentitud, como si alguno le estuviese explicando alguna cosa y él asintiera de continuo para hacerle ver que comprende. Lo crecido crece todavía más, y Cruz ya no da crédito. Su propio entresijo se enciende y pide libre paso, una leve brisa mueve no poco los cueros, pero es tanto el calor que se siente que ellos dos ni se dan cuenta.

—Vos date vuelta, Tadeo, que me voy a acomodar, con tantas ganas de entrar que la hora ya no veo.

Bastan esas pocas palabras para decir el deseo de Fierro, pero al sonar han dicho también, en gozosa coincidencia, justo el deseo de Cruz: lo mismo que él estaba esperando. Gira de una sola vez para estar ya boca abajo. Sus manos gauchas han atinado a despejarle el camino a Fierro: no existe para él más obstrucción de calzones o bombachas. Es un convite neto y lindo, una delicia. Se oye claro que Fierro escupe, pero ¿qué es lo que escupe exactamente? ¿Sus dedos lubricantes, el socotroco, el culo redondo de Cruz? Lo que sea, y acaso todo a la vez; da lo mismo, a decir verdad. Lo que cuenta es que ya se desploma sobre la ansiedad del compañero, que acomete sin resuello, embate recto, rompe y raja, entra por fin.

¿Es pura idea de Cruz, o las ranas se han callado? Lo único que ahora se escucha en la noche entre los indios son sus dos respiraciones. Se diría por su sonido marcado que el aire primero no quiere entrar y después no quiere salir, que todo hay que hacerlo con esfuerzo y con ahogo. Martín Fierro se sacude sobre Cruz, sacude a Cruz, presiente que nunca estuvo en su vida tan cerca y tan dentro de nadie. Un desparramo indoloro de chambergos y botas en torno se produce porque los hombres se agitan ya sin control.

Los dos al tiempo y juntitos, como hechos de un mismo palo. Fierro se derrama en Cruz, y Cruz en la llanura pampeana. Las simientes casi en hervor van adonde mejor les toca: a lo más hondo del culo o al polvo que es destino del hombre. Después de tanto curvarse, es un aflojamiento general lo que sucede en la carpa prieta. Fierro con toda ternura, encima de Cruz todavía, deja que la respiración se sosiegue junto al pelo y la oreja y la boca del otro. Le juega con un dedo en los rulos endurecidos de la nuca. Le dice cosas.

—Tadeo, lindo Tadeo: qué manera de quererte. Es el goce de tenerte el solo dios en que creo.

Se echan mansos el uno junto al otro. Se pasan de mano en mano el cigarro que Cruz ha encendido. Ven los humos que cada uno sopla mezclarse en el aire y hacerse uno. Sonríen satisfechos: son felices y lo saben. Han descubierto el amor.

---

**“Kohan”** (fragmento adaptado) *Desde lo Local a lo Global. Escrituras Plurales sobre una Tradición*. Susanna Regazzoni

A partir de las bases de amistad que sentó Hernández al relatar el encuentro entre Fierro, el gaucho fugitivo y Cruz, un sargento de la partida que lo persigue y que cambia de bando cuando siente profunda empatía con el perseguido y, a partir del nombre completo que Borges otorgó a Cruz en «Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)» (1949), Martín Kohan, en su breve relato «El amor», vuelve a narrar la amistad entre Fierro y Cruz a través de una relación en clave homoerótica. Con este cuento, sorprendemos a Martín Fierro y a Cruz huyendo juntos, adentrándose en la llanura pampeana, yendo al encuentro de los indios. Se trata del momento en el que el cierre de la primera parte del Martín

Fierro queda en suspenso. Pero Kohan, en su texto, no elige el Cruz de José Hernández, sino el Tadeo Isidoro Cruz de Borges. Si Borges decide crearle a Cruz una biografía previa al encuentro con Fierro, lo que hará Kohan será contar lo que sucede inmediatamente después del célebre encuentro entre los forajidos. Kohan describe a los dos gauchos luego de aquel combate espalda con espalda en el que Cruz abandona su traje de sargento y relata la primera noche que los hombres pasan juntos a través de un encuentro sexual.

En esta unión viril y masculina que también tiene que ver con el amor, a Cruz se lo nomina Tadeo Cruz, y la escena se desprende de los versos del canto xiii del *Martín Fierro*, en los que el personaje principal busca convencer a su nuevo amigo de escapar frontera afuera, pintándole una posible vida feliz y libre entre los indios: «Fabricaremos un toldo / Como lo hacen tantos otros, / Con unos cueros de potro / Que sea sala y sea cocina» (1963, p. 34). Estas líneas anticipan el matiz cómico que «El amor» mantiene («—Nada mejor que dormir con la panza bien llenita. Cuando el hambre se me quita, es que puedo discernir— (2011, s. d.), proponiendo una estructura que combina versos octosílabos, que emulan la estructura del texto de Hernández, y prosa para componer un relato que expande el texto de Borges, y el de Hernández, al presentar a sendos personajes —Tadeo Cruz y Martín Fierro— consumando su amor en un toldo entre los indios. Fierro tiene que huir de la civilización, y este alejamiento provoca una emoción que Hernández relata con los versos: «Y a Fierro dos lagrimones / le rodaron por la cara» (1963, p. 34), con los cuales Kohan empieza su relato: «Con el borde de la mano se despeja el lagrimón, y toda la tristeza se le va tan pronto como esa mojadura. No le queda ni rastro en la mejilla o en el alma» (2011, s. d.).

Fierro y Cruz vuelven a la llanura, se acercan a un asentamiento indio y son bien recibidos: «Parece un regreso, y no una llegada: hasta tal punto es cordial la recepción, aun en la modestia obligada de los menesterosos» (2011, s. d.). Les ofrecen cobijo y los invitan a comer cuando cae la noche: «Les dan una carpita chica, algo apartada de las fogatas del medio. Pero qué puede afectarles esta leve marginación, cuando lo cierto es que visiblemente los reciben y los aceptan» (2011, s. d.). La ironía en la descripción contrasta con la intensidad del lento acercarse a la unión carnal que domina el pensamiento de ambos:

Piensan, evocan, sopesan, dirimen: los dos sobre lo mismo. Sobre el beso que se dieron hace horas en la pampa. Un beso de hombres, según quedó aclarado. Se dieron un beso de hombres. ¿Y de qué otra clase se iban a dar, si al fin de cuentas hombres son? Se besaron en la boca, entreverando las barbas, ayudando a la apretura de los labios con una mano apoyada en la nuca del otro, una mano que muda decía: vení para acá (2011, s. d.).

Durante la comida, Cruz sufre un ataque de celos motivados por la presencia de una cautiva al lado de Fierro. Abandona el círculo de hombres y vuelve a la carpa. Detrás de él, lo hará Fierro. Los dos se juntan lentamente y empiezan a acariciarse:

—Vos date vuelta, Tadeo, que me voy a acomodar, con tantas ganas de entrar que la hora ya no veo. Bastan esas pocas palabras para decir el deseo de Fierro, pero al sonar han dicho también, en gozosa coincidencia, justo el deseo de Cruz: lo mismo que él estaba esperando. [...]. Martín Fierro se sacude sobre Cruz, sacude a Cruz, presiente que nunca estuvo en su vida tan cerca y tan dentro de nadie. [...]. Fierro se derrama en Cruz, y Cruz en la llanura pampeana. [...]. Le juega con un dedo en los rulos endurecidos de la nuca. Le dice cosas. — Tadeo, lindo Tadeo: qué manera de quererte. [...]. Sonríen satisfechos: son felices y lo saben. Han descubierto el amor (2011, s. d.).

La escena erótica explícita pone en acción a dos varones que se desean en su masculinidad. Pero el autor trabaja también sobre la posible comicidad entre tonos. Al respecto, Kohan comentó en una entrevista: «Traté de hacer una combinación [...] para lograr un efecto cómico, y trabajé con ese choque: por un lado son marcadamente masculinos en lo que se asocia a la masculinidad con lo rústico, con la persecución de la ferocidad o del trabajo, y tremendamente feminizados en su condición sentimental» (Lorezón, 2015, s. d.).

Kohan, declara, además, su fidelidad al texto primero cuando afirma que:

Cuando Fierro evoca a Cruz y lo extraña, cuando evoca la muerte de Cruz y lo llora, ¿qué extraña exactamente y qué llora? Creo que es eso lo que yo escribí. Habría que decirles a los conservadores que lean con cuidado el

Martín Fierro, que lo reciten menos y lo lean con cuidado. Lo que pasa es que Martín Fierro, como afirmó Borges, es más real que Hernández (Matías Mendez, s. d.).

«El amor» sugiere, a su vez, que esta relación célebre surge dado el sufrimiento que implica el abandono de las poblaciones «civiles» y el acercamiento a la tribu de los indios. Pero es allí donde finalmente puede realizarse y expresarse un sentimiento que, a pesar de su sencillez, sorprende por la intensidad del deseo entre un gaucho y un exsargento, no pensado ni imaginado hasta la recreación del encuentro mirado bajo la mirada de Kohan.

---

### “Las solitarias”, de Agustina Bazterrica

Caminás rápido porque sabés que el último subte sale en menos de quince minutos. Le preguntaste al de la boletería, a la mañana, porque sospechabas que tu jefe te iba a hacer quedar hasta tarde, sin importarle el treinta y uno de diciembre, ni los festejos, ni los brindis. «Es por los cortes de luz, tenemos que recuperar», te dijo, pero vos intuías que, en realidad, era porque él no soporta a la mujer ni a los hijos, que prefiere trabajar.

Las calles del centro están vacías. Estás sola. Pensás en una película que viste donde las personas solteras eran llevadas a un hotel. Las obligaban a encontrar pareja en cuarenta y cinco días o las transformaban en animales. En el hotel les mostraban los beneficios de estar en pareja. Uno de ellos era que las mujeres acompañadas por un hombre tenían menos posibilidades de ser violadas. Caminás más rápido y te da rabia ser un cliché: la mujer joven y sola, en una calle desierta, caminando con miedo. Reducís el paso y te distraés pensando en qué animal te gustaría ser. Un águila. Acelerás porque mirás la hora. Se te va el subte. Intentás correr, pero te duelen los pies. Caminás con decisión y el sonido de los tacos contra el asfalto retumba en toda la cuadra.

Llegás a Plaza de Mayo. Desierta. La gente ya está sentándose a comer, pensás. Tu familia está sirviendo la cena con fastidio disimulado porque, una vez más, llegás tarde. Les avisaste que no había ni remises ni taxis, que todos retoman sus servicios después de la una de la mañana, y tu madre hizo un silencio acusador, y vos solo atinaste a decir que los taxistas y los remiseros también festejan y que vos no podías ni querías hacer nada al respecto. Me tomo el último subte, mamá, y llego bien.

En la entrada del subte de la línea A sentís, como un golpe, el olor denso que ya conocés pero que nunca deja de sorprenderte. Siempre lo definís como el olor de un perro muerto pudriéndose al sol. Ese es el olor característico de esa línea, incluso de noche. Bajás las escaleras con rapidez pero con cuidado por los tacos. Ves un tren en el andén y sabés que ese es el último de la noche. Mientras apoyás la tarjeta en el molinete, escuchás que el guarda toca el silbato avisando que el subte se va. Corrés y entrás al último vagón, justo cuando las puertas se cierran.

Te sentás y respirás. Sacás el celular y tenés tres llamadas perdidas de tu madre. Intentás llamarla, pero no tenés señal. Apagás el celular porque tenés poca batería, lo guardás y mirás el vagón. Vacío. Sentís alivio y una cierta felicidad porque creés que es la primera vez que viajás en un vagón totalmente vacío. No podés creer tu suerte. Recordás cómo viajaste esa mañana. La estación repleta de gente porque el subte funcionaba con demoras por los cortes de luz. El pómulo derecho pegado al vidrio de la puerta sintiendo que tus pulmones iban a colapsar, con la piel transpirada de varias personas sobre tu camisa recién planchada, con el aliento a café, cigarrillo y ajo de una mujer que tenía su cara a cinco centímetros de la tuya y te decía «Perdonáme, querida, pero viste cómo es esto, todas las mañanas es lo mismo, un suplicio», y vos solo querías que cerrara la boca, pero le sonreíste porque era mejor esa mujer que el llanto rabioso del bebé que estaba detrás tuyo y la discusión de dos pasajeros que se peleaban a los gritos porque uno de ellos lo golpeaba con el codo en las costillas al otro.

Respirás aliviada por estar sola, por el aire acondicionado y por el olor artificial a limón. Te asomás y mirás hacia el vagón que sigue. Creés que el tren entero puede estar vacío y te imaginás sacándote los zapatos y corriendo de una punta a la otra con el subte en movimiento y sintiendo algo parecido a la libertad. Sería inapropiado, pensás. Tu madre usa la palabra «inapropiado» para describir cualquier cosa que desaprueba. Estás al borde de terminar un año y considerás que te merecés ser inapropiada para recibir el próximo. Te estás por sacar un zapato cuando el subte llega a la estación Lima y sube un hombre. Te quedás paralizada porque sentís un olor rancio y podrido que llena el vagón. Instintivamente, te tapás la nariz y ves que el hombre que se subió se sienta enfrente tuyo. Tiene puesto un traje negro que le queda grande, está viejo y roto. Te mira. Te sorprende que la mirada sea tan intensa porque asumís, por el olor

a vino, que debería estar borracho, y la mirada de los borrachos suele ser desencajada, turbia. Te mira como si supiese algo. Considerás la posibilidad de cambiarte de vagón. No querés ser descortés, pero no soportás el olor ni la mirada. El hombre se inclina hacia adelante y no sabés si va a vomitar o te va a atacar. Te tensás. Se para y te dice: «Ellos te están esperando». El subte llega a la estación Sáenz Peña y se baja. No tenés tiempo de preguntar quiénes son «ellos» y dónde y por qué te esperan. Pensás que «ellos» son tu familia y que, efectivamente, te están esperando, y te tranquilizás. Llegás justo para brindar.

El subte pasa la estación Congreso y pensás que ahora vienen las medias estaciones, las incompletas, las solitarias. Pasco y Alberti siempre te habían molestado por ser unidireccionales, por estar cercenadas. Porque vos sabés, porque lo leíste, que esas estaciones tuvieron a su par, pero fueron clausuradas. Te da tristeza pasar por ahí, cada vez. Te preguntás qué animal elegiría cada estación. Te imaginás a Pasco siendo un ratón pequeño y a Alberti, una lagartija al sol. Prendés el celular e intentás llamar a tu madre. Sin señal. Empezás a caminar para ver si en otro vagón hay señal cuando se corta la luz y el tren se para.

La oscuridad es total. Otro corte de luz en esta puta ciudad, decís en voz baja. Tanteás con las manos para sentir dónde están los asientos y decidís sentarte a esperar tranquila. Buscás la linterna del celular y alumbrás el vagón para ver si hay alguien más. Nadie. Estás sola. Te parás y empezás a caminar despacio por los vagones. Querés ver si hay otro ser humano y, también, querés llegar al primer vagón para hablar con el conductor, para preguntarle si sabe cuándo arranca de nuevo el subte, o con el guarda, si no se bajó antes. Pasás de vagón en vagón y no hay nadie. Cuando llegás a la puerta de la cabina del conductor, la tocás con rabia contenida. No abre. Seguí golpeando. Golpeás y gritás hasta que las manos empiezan a dolerte. Se fue, gritás, el hijo de puta se fue. Te sentás y apagás la linterna para ahorrar batería. Vas a largarte a llorar, pero te reprimís. Sentís que en la oscuridad uno está realmente solo.

Te estás empezando a sofocar por el calor cuando las puertas se abren. Te parece raro, porque no hay luz, pero después pensás que probablemente sea algo automático relacionado con la seguridad. Te parás despacio y te asomás. Nada, no se ve nada. Pedís ayuda, pero solo escuchás el eco de tu voz en el túnel. Te volvé a sentar y considerás tus opciones. Quedarte ahí hasta que vuelva la luz o bajar y caminar por las vías hasta la próxima estación. No es la primera vez que un subte se queda entre estaciones y la gente tiene que caminar por las vías. Lo habías visto en los noticieros. Pero no tenés guía, ni luz, ni compañía. Deseás que el subte esté lleno hasta reventar, como a la mañana, como todas las mañanas. Extrañás a esa masa amorfa e inmensa de desconocidos que es la raza humana. Otra vez te dan ganas de llorar, pero gritás ¡basta! y te proponés solucionar el problema.

Prendés la linterna del celular y te sentás en el borde de la puerta del vagón. Bajás despacio hasta que tocás el piso. Caminás con cuidado hasta la ventana de la cabina del conductor y la alumbrás. Vacía. El muy hijo de puta, decís con odio y fastidio.

¿Para qué lado? No sabés bien dónde estás. ¿En el medio de las solitarias? No importa, tengo que encontrar alguna estación y rogar que no esté cerrada, pensás. Recordás que el subte había pasado Congreso, que la próxima es Pasco y que tenés que seguir la dirección en la que iba el subte. Decidís caminar por el costado de las vías por si vuelve la luz. No querés morir electrocutada. Te resulta difícil por los tacos, pero vas despacio.

Estás caminando cuando el celular se apaga. ¡No!, gritás. Maldecís el día en el que te compraste ese modelo al que la batería le dura tan poco. En la oscuridad sentís que algo te roza el tobillo. Una rata. O algo peor, algo que nunca vas a saber qué es. Sentís asco. ¿Por qué me está pasando esto?, pensás. Sentís la cabeza llena de miedo, un miedo duro, helado. Te largás a llorar despacio, impotente, sola, ciega. Sin luz no sabés cómo avanzar, sin luz no podés confiar en nada.

Respirás profundo, te parás derecha y te tranquilizás. El objetivo es encontrar una estación, solo eso. Caminás con las manos hacia adelante, muy despacio. Vas contando los pasos para no pensar en lo que hay detrás de la oscuridad. Veinte, veintiuno. Cincuenta. Ochenta y cuatro. Los contás en voz alta para escuchar el eco de tu voz y no sentirte tan sola.

Ciento quince. Sentís una corriente de aire. Una estación, gritás. Caminás unos pasos más y tu pie derecho no puede avanzar. Te agachás, tocás con las manos. Una escalera, decís con euforia. Empezás a subirla en cuatro patas cuando sentís que toman tu mano. No alcanzás a verla, pero sentís que la mano que te ayuda a subir es áspera y fría. Gracias,

estoy perdida, se quedó el subte, gracias, decís. Cuando ya estás parada en la estación, le preguntás al desconocido que no podés ver: ¿Dónde está la salida? No te responde. Por favor, ¿dónde está la salida?, repetís alterada. Silencio. Caminás con las manos hacia adelante hasta que tocás una pared. Vas tocando paredes. ¿Dónde mierda está la salida?, solo hay paredes, ¿dónde está la puta salida?, no entiendo, ¿por qué no me respondés?, gritás desesperada. Necesitás encontrar una puerta, un molinete, algo. En la oscuridad, te das cuenta de que no hay salida, de que está todo tapiado, de que esa es una de las estaciones clausuradas. Vas a tener que bajar y seguir caminando, tenés que irte de ahí. Pero cuando te das vuelta, ves dos figuras sentadas en el borde del andén, dos hombres de espaldas que miran las vías. Son tan blancos que podés verlos en la oscuridad. Parece que están cubiertos de polvo sobre las ropas de trabajo, parecen obreros. Giran las cabezas, te miran y abren la boca como si tuviesen un grito atrapado. Entonces sabés que son ellos los que te estaban esperando.

---

## Ludopatía digital: ellos apuestan, todos perdemos

Urge establecer un marco legal efectivo contra los poderosos lobbies del juego y educar a los jóvenes estableciendo redes que los alerten y contengan

Más de una vez desde este espacio nos hemos ocupado del tan exponencial como lamentable crecimiento de la ludopatía en nuestro país, fomentada desde un Estado que ha contribuido perniciosamente al desarrollo de distintas formas de juego. Este fenómeno, que destruye familias y vínculos, gana presencia también entre los más jóvenes, sin distinción de clases sociales, pero con mayor presencia entre varones, que sucumben ante la proliferación de opciones de juegos de azar y apuestas online que prometen dinero fácil. Las apuestas virtuales están prohibidas para menores de 18 años, pero los filtros de edad son tan escasos como franqueables y los sitios ilegales, que deberían ser denunciados penalmente, no constatan la información suministrada. Cuando consideramos los que funcionan en el país, distinguirlos es sencillo: los legales operan con la extensión BET.AR.

Estos negocios se potenciaron con la pandemia y su rentabilidad aumenta a peligrosa velocidad, tal como surge de informes globales. Si para el año 2020 las recaudaciones rondaban los **65.000 millones de dólares**, se prevé que para 2027 superen los **130.000 millones**. Los pronósticos indican que el mercado de juegos online crecerá un **18%** en América Latina en los próximos 6 años, un aumento de jugadores que se asocia con mayor proporción de adictos. El **Observatorio de Adicciones y Consumos** reporta que 7 de cada 100 argentinos pueden ser considerados adictos, dentro de un universo de 19 millones de habitantes que juegan frecuentemente. ¿Cuántos son menores? No hay cifras locales aunque los profesionales refieren que reciben consultas por chicos de 12 años. En **Gran Bretaña**, hay 30.000 niños de hasta 11 años que ya son ludópatas; en **España** se estima que el 10% de los adolescentes apuestan.

El aumento de la publicidad en distintos soportes y espacios públicos que promueve el acceso a dinero fácil, convenientemente asociada con populares influencers, youtubers, tiktokers y equipos deportivos, es también sumamente preocupante en tanto contribuye a instalar la adicción al juego a edades cada vez más tempranas. Al igual que el alcohol o las drogas, la promesa de recompensa instantánea se vuelve irresistible para quienes transitan una etapa de inmadurez, dispuestos a sumar amigos por un crédito y a endeudarse o involucrarse con gente peligrosa. Sin percepción del enorme riesgo de entrar tan fácilmente en este mundo, la inexperiencia juvenil y la impulsividad los vuelve extremadamente vulnerables. Habría que proponer nuevas regulaciones para que, de la misma forma que ocurre con los cigarrillos, las publicidades deban cumplir con determinadas condiciones. Para combatir el juego problemático, la senadora bonaerense **Laura Clark** (Unión por la Patria) presentó una iniciativa de creación del **Programa de Prevención de Ludopatía en Adolescentes**, que debería aprobarse y replicarse.

Por otro lado, desde 2017 los menores de 18 años acceden a tarjetas de débito, transferencias digitales y billeteras virtuales en distintas plataformas, muchas veces sin costos de mantenimiento. Un padre que deposita una mensualidad a su hijo debe prever y controlar el destino de ese dinero. No hay un marco legal nacional que regule los juegos de azar en línea y de las 24 jurisdicciones del país solo 14 cuentan con normativas. Las plataformas ilegales que no pagan impuestos se multiplican en **Catamarca, Chubut, Jujuy, La Rioja, San Juan, Santiago del Estero y Tierra del Fuego**.

Los cambios en el comportamiento de los jóvenes son señales de alerta, tanto en su rendimiento escolar y deportivo como en sus vínculos y hábitos de sueño, ansiedad excesiva o irritabilidad, y demandan acción inmediata por parte de los adultos. Cada vez más docentes refieren estar al tanto de que los alumnos juegan póker, ruleta y blackjack en casinos online o que realizan apuestas deportivas, mayormente de fútbol, en sus dispositivos durante horas de clase o recreos, prestándose dinero entre ellos. En los clubes registran lo mismo.

Sin más demoras hay que establecer un marco legal claro y efectivo que venza a los poderosísimos lobbies del juego. Educar, prevenir y establecer redes de contención que brinden el apoyo adecuado y a tiempo a tantos jóvenes es igualmente clave. Se deben multiplicar los talleres brindados por profesionales que adviertan y orienten sobre estos temas en clubes y colegios, así como promover la conversación familiar para evitar que caigan en el encierro y la soledad asociados a la dificultad para afrontar la adicción.

Leer el texto y resolver:

1. ¿Cuál es la tesis (idea central) que se defiende en el texto?
2. Transcribir argumentos que sostienen la opinión de la "editorial".

3. ¿Se utilizan recursos argumentativos? ¿Cuáles? Ejemplificar.
4. Identificar conectores y señalar para qué se utilizan.

## TRABAJO PRÁCTICO: EL MATADERO

1. En *El matadero* se utilizan distintos recursos literarios. Identificar y transcribir ejemplos de:
  - a. **Hipérbole:** figura retórica que consiste en exagerar, aumentar o disminuir excesivamente las cualidades de la persona o cosa que se describe. Por ejemplo, “Gotas de sudor fluían por su rostro, grandes como perlas”.
  - b. **Ironía:** recurso que consiste en decir algo diferente de lo que se explicita, ya sea por el contexto, la entonación o el lenguaje corporal. Por ejemplo: “Los federales habían dado fin a una de sus innumerables proezas”. Por el contexto se sobreentiende que el narrador no quiere hacer mención a ninguna “proeza” sino, por el contrario, a las atrocidades cometidas por los federales.
  - c. **Símil o comparación:** recurso que sirve para establecer una relación de semejanza entre dos elementos o hechos. Por ejemplo, “Multitud de negras rebusconas de achuras, como los caranchos de presa...”
2. ¿Qué rasgos del joven les permiten advertir a los federales que se trata de un unitario?
3. La fuga del toro y la tortura del unitario presentan un marcado paralelismo: ¿qué maltratos y castigos de los realizados al animal se trasladan luego al joven? ¿De qué manera?
4. En *El matadero* se expresa la voluntad de registrar una lengua nacional a través de regionalismo y expresiones coloquiales populares. Transcribir tres ejemplos.
5. ¿Cuáles son los personajes más representativos de las dos facciones políticas enfrentadas? ¿Qué valores y disvalores representan cada uno de ellos? ¿Por qué?

## TRABAJO PRÁCTICO: MARTÍN FIERRO

### Sobre LA IDA

1. ¿Quién es Martín Fierro? ¿A qué se dedica? ¿Cómo es su vida? ¿Cómo está constituida su familia?
2. ¿En qué circunstancias se lo llevan a la frontera? ¿De qué lo acusan? ¿Para qué lo reclutan?
3. ¿Qué denuncia el protagonista contra la autoridad?
4. ¿Por qué deserta del fortín? ¿Cómo encuentra su hogar al volver? ¿En qué se transforma?
5. ¿Qué hechos delictivos comete?
6. Martín Fierro es perseguido por una partida, ¿quién lo ayuda?
7. Cruz también vivió feliz en una época, ¿quién provocó su desdicha? ¿Por qué?

### Sobre LA VUELTA

1. ¿Cómo es la vida en las tolderías? ¿Qué le ocurre a Cruz?
2. ¿Qué hechos determinan que Martín Fierro retorne a la civilización?
3. ¿Con quiénes se reencuentra al regresar?
4. ¿Qué revelan los consejos dados a sus hijos y la actitud frente al Moreno?
5. El autor reproduce la lengua oral de los gauchos en su poema. Para ello utiliza arcaísmos (mesmo), sustituye **-hie** por **-ye** (hielan-**yelan**), **h** por **g** (huella-güeya), pérdida de consonantes (retobado-retobao), apócope (para-pa’), diptongación incorrecta: peor-pior. Buscar otros ejemplos.

## TRABAJO PRÁCTICO: GÉNERO DRAMÁTICO

Leer “La isla desierta”, de Roberto Arlt disponible en: <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-isla-desierta/html/>

1. ¿Podemos afirmar que “La isla desierta” pertenece al género dramático? ¿Por qué?
2. ¿Cuál es el conflicto de la obra? ¿Se resuelve?
3. Transcribir ejemplos de parlamentos y didascalias.
4. ¿Quiénes son los personajes? Mencionar características.

Evaluación | ALUMNOS LIBRES

Se realizará un examen escrito evaluando los siguientes temas:

**LA ARGUMENTACIÓN.** Estructura. Planteo de tesis. Estrategias argumentativas.

**LITERATURA ARGENTINA.** Origen y evolución. Generación del 37. La gauchesca en la formación de la identidad nacional. Literatura contemporánea.

**GÉNERO DRAMÁTICO.** Origen del Teatro. Subgéneros teatrales: comedia, drama y tragedia. Teatro Isabelino. Teatro Lorquiano. Teatro Nacional.

De aprobarse la instancia escrita (con nota 7 o más), se realizará un examen oral en el que se desarrollará el siguiente tema:

Análisis de un texto literario propuesto en el cuadernillo.