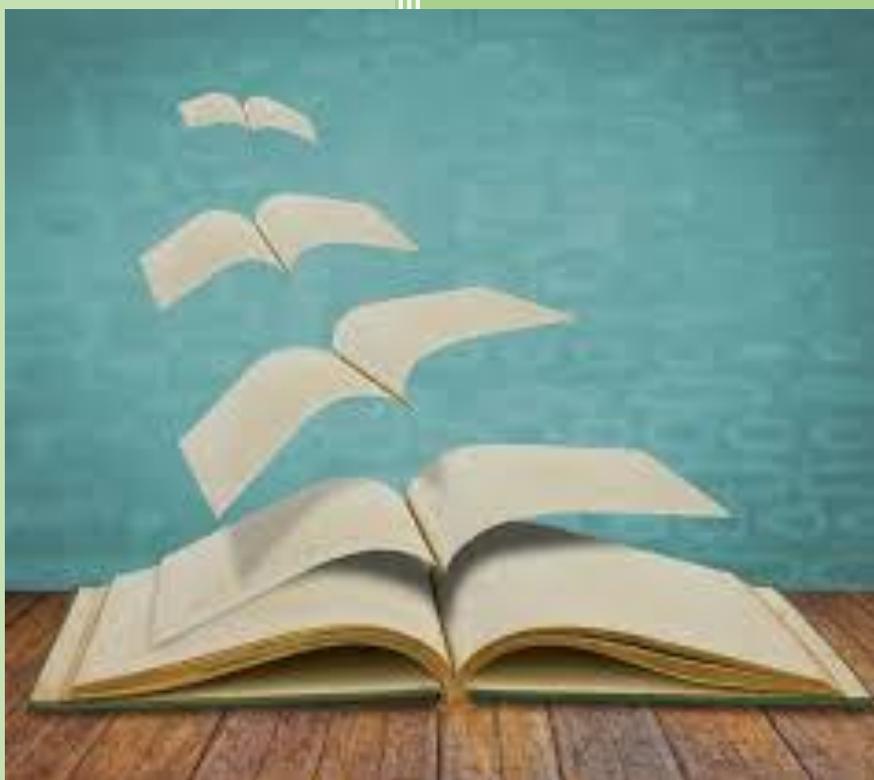




CURSO PROPEDÉUTICO
2020

PROFESORADO DE LENGUA Y LITERATURA



CURSO PROPEDÉUTICO 2020

[HTTPS://ISP4LTSFE.INFD.EDU.AR/SITIO/CONOCIENDOELINSTITUTO/](https://isp4ltsfe.infod.edu.ar/sitio/conociendoelinstituto/)

FUNDAMENTACIÓN:

Las realidades escolares del presente nos instan a habilitar otras potencias para que lo escolar habite de otro modo en los sujetos y que los sujetos habiliten nuevas maneras de transitar lo escolar, sin perder de vista el mandato de transmisión de prácticas y saberes que se consideran valiosos a raíz de entrecruzamientos entre intereses sociales y opciones institucionales realizadas por los propios docentes. Este principio exige volver a pensar la escuela como institución que, en tanto espacio público, común, garantiza el encuentro desde la diferencia.

El desarrollo profesional de un docente comienza con la formación inicial y continúa su despliegue en el trayecto laboral. Este diseño ha sido elaborado desde la convicción de que la formación inicial tiene un valor primordial, por cuanto proporciona trazas estratégicas para formar docentes capaces de elaborar propuestas y situaciones de enseñanza argumentadas tanto pedagógica como disciplinariamente.

Este trayecto aspira a generar experiencias de aprendizaje que, partiendo de una preparación pedagógica y disciplinar consistente, puedan abrirse a la comprensión de las prácticas sociales, culturales y educativas contemporáneas y de los desafíos que posicionan a los actores escolares en la necesidad de dar continuidad al movimiento reflexivo en el ejercicio de la profesión. Estas aspiraciones deben conjugarse y materializarse a partir del reconocimiento efectivo que debe hacer el sistema formador de las experiencias sociales que atraviesan a los/las estudiantes de los profesorados, a fin de poner en cuestión imaginarios que obturen trayectorias posibles.

Se propone que los/las futuros/as profesores/as puedan apropiarse de claves interpretativas y vivenciales para construir propuestas de enseñanza que sean el efecto de lecturas de las realidades escolares complejas que signifiquen un compromiso con la actualización constante.

De este modo, este proyecto delinea la figura de un/a docente que, en virtud de los límites que han mostrado ciertas concepciones modernas de lo escolar, pueda imaginar e instituir escenarios de enseñanza donde el sujeto de aprendizaje no está prefigurado, ni la escena de la transmisión tiene garantías. En este sentido se promueve una formación que favorezca instancias en las que los/las estudiantes se sientan responsables de educar para la igualdad de posiciones y de oportunidades sociales, en una actitud de apertura para la reelaboración crítica de aquello que la formación les legó.

La formación de Profesores/as para la Educación Secundaria en Lengua y Literatura, enmarcada en la Política Educativa Nacional y Jurisdiccional para la Formación Docente, se orienta a la construcción de los saberes necesarios para un desarrollo reflexivo y crítico en las prácticas de enseñanza en la Escuela secundaria, al tiempo que le posibiliten a los/las estudiantes el desarrollo profesional continuo para la actuación en el sistema educativo del s. XXI.

Se plantea como objetivo responder a la pregunta sobre qué debe saber y comprender un futuro/a profesor/a de Educación Secundaria de Lengua y Literatura para lo cual se organiza el campo de la formación específica en cuatro núcleos y un eje transversal.

ESTRUCTURA CURRICULAR POR AÑO Y POR CAMPO DE FORMACIÓN

PRIMER AÑO			
UNIDAD CURRICULAR	HS. CÁTEDRA SEMANALES	HS. CÁTEDRA ANUALES	FORMATO CURRICULAR
CAMPO DE LA FORMACIÓN GENERAL			
PEDAGOGÍA	3	96	MATERIA
UCCV: MOVIMIENTOS ARTÍSTICOS Y PROYECTOS CULTURALES	3	96	SEMINARIO
CAMPO DE LA FORMACIÓN ESPECÍFICA			
LENGUA ESPAÑOLA I	4	128	MATERIA
LINGÜÍSTICA GENERAL	4	128	MATERIA
ITINERARIO POR LA LITERATURA ARGENTINA I	4	128	MATERIA
LITERATURAS ANTIGUAS	4	128	MATERIA
LECTURAS CRÍTICAS I	4	128	MATERIA
PRODUCCIÓN ORAL Y ESCRITA	3	96	TALLER
CAMPO DE LA FORMACIÓN EN LA PRÁCTICA PROFESIONAL			

PRÁCTICA DOCENTE I: ESCENARIOS EDUCATIVOS	3	96	TALLER
TALLER INTEGRADOR			
UDI	3	96	SEMINARIO
TOTAL:	TOTAL: 35		TOTAL: 1120
SEGUNDO AÑO			
UNIDAD CURRICULAR	HS. CÁTEDRA SEMANALES	HS.CÁTEDRA ANUALES	FORMATO CURRICULAR
CAMPO DE LA FORMACIÓN GENERAL			
INSTITUCIONES EDUCATIVAS	3	96	MATERIA
DIDÁCTICA Y CURRÍCULUM	4	128	MATERIA
PSICOLOGÍA Y EDUCACIÓN	4	128	MATERIA
CAMPO DE LA FORMACIÓN ESPECÍFICA			
LATÍN	4	128	MATERIA
LENGUA ESPAÑOLA II	4	128	MATERIA
LINGÜÍSTICA DEL TEXTO Y ANÁLISIS DEL DISCURSO I	3	96	MATERIA
ITINERARIO POR LA LITERATURA ARGENTINA II	3	96	MATERIA

LITERATURAS MEDIEVALES Y RENACENTISTAS	4	128	MATERIA
UCO	3	96	SEMINARIO
CAMPO DE LA FORMACIÓN EN LA PRÁCTICA PROFESIONAL			
PRÁCTICA DOCENTE II: LA INSTITUCIÓN ESCOLAR	3	96	TALLER
TALLER INTEGRADOR			
TOTAL:	TOTAL: 35	TOTAL: 1120	

TERCER AÑO			
UNIDAD CURRICULAR	HS. CÁTEDRA SEMANALES	HS. CÁTEDRA ANUALES	FORMATO CURRICULAR
CAMPO DE LA FORMACIÓN GENERAL			
UCCV: ALFABETIZACIÓN	3	96	MATERIA
FILOSOFÍA	3	96	MATERIA
HISTORIA Y POLÍTICA DE LA EDUCACIÓN ARGENTINA	3	96	MATERIA
CAMPO DE LA FORMACIÓN ESPECÍFICA			

SUJETOS DE LA EDUCACIÓN SECUNDARIA	4	128	MATERIA
LINGÜÍSTICA DEL TEXTO Y ANÁLISIS DEL DISCURSO II	4	128	MATERIA
DIDÁCTICA DE LA LENGUA Y LA LITERATURA I	3	96	TALLER
ITINERARIO POR LA LITERATURA LATINOAMERICANA I	4	128	MATERIA
LITERATURAS MODERNAS	4	128	MATERIA
LECTURAS CRÍTICAS II	4	128	MATERIA
CAMPO DE LA FORMACIÓN EN LA PRÁCTICA PROFESIONAL			
PRÁCTICA DOCENTE III: LA CLASE, LOS PROCESOS DEL ENSEÑAR Y DEL APRENDER	3	96	TALLER
TALLER INTEGRADOR			
TOTAL:	TOTAL: 35	TOTAL:1120	

CUARTO AÑO

UNIDAD CURRICULAR	HS. CÁTEDRA SEMANALES	HS. CÁTEDRA ANUALES	FORMATO CURRICULAR
CAMPO DE LA FORMACIÓN GENERAL			
ÉTICA Y TRABAJO DOCENTE	3	96	MATERIA
EDUCACIÓN SEXUAL INTEGRAL (ESI)	3	96	SEMINARIO
METODOLOGÍA Y PRÁCTICAS DE INVESTIGACIÓN	3	96	SEMINARIO
CAMPO DE LA FORMACIÓN ESPECÍFICA			
MODELOS TEÓRICOS LINGÜÍSTICOS	3	96	MATERIA
SEMIÓTICA	3	96	MATERIA
CAMBIO Y VARIEDADES LINGÜÍSTICAS	3	96	MATERIA
DIDÁCTICA DE LA LENGUA Y LA LITERATURA II	3	96	TALLER
ITINERARIO POR LA LITERATURA LATINOAMERICANA II	3	96	MATERIA
LITERATURAS CONTEMPORÁNEAS	5	160	MATERIA
CAMPO DE LA FORMACIÓN EN LA PRÁCTICA PROFESIONAL			
PRÁCTICA DOCENTE IV: RESIDENCIA: EL	6	192	TALLER

ROL DOCENTE Y SU PRÁCTICA.			
TOTAL:	TOTAL: 35	TOTAL: 1120	

RÉGIMEN DE CORRELATIVIDADES

Segundo año

<i>Para cursar</i> Segundo año	Debe tener Regularizada	Debe tener Aprobada (año)
Campo de la Formación	Unidad curricular	
● General	● Didáctica y Curriculum	● Pedagogía 1°
● Instituciones Educativas	● Pedagogía 1°	
Específica	● Literaturas medievales y renacentistas	● Literaturas antiguas 1° ● Lecturas Críticas I 1° ● Movimientos artísticos y proyectos culturales 1°
● Itinerario por la Literatura argentina II	● Itinerario por la Literatura argentina I 1° ● Lecturas Críticas I 1° ● Producción oral y escrita 1°	
● Lengua española II	● Lengua española I 1° ● Lingüística general 1°	

● Lingüística del texto y análisis del discurso I		● Producción oral y escrita 1° ● Lengua española I 1° ● Lingüística general 1°	
● Latín		● Lengua española I 1° ● Lingüística general 1°	
En la práctica	● Práctica Docente II	● Pedagogía 1°	● Práctica Docente I 1°

<i>Para rendir Segundo año</i>		Debe tener Regularizada		Debe tener Aprobada (año)	
Campo de la Formación			Unidad curricular		
General		● Instituciones Educativas		● Pedagogía 1°	
● Didáctica y Currículum			● Pedagogía 1°		
Específica	● Literaturas medievales y renacentistas	● Lecturas Críticas I 1° ● Movimientos artísticos y proyectos culturales 1°	● Literaturas antiguas 1°		
● Itinerario por la Literatura argentina II		● Lecturas Críticas I 1° ● Producción oral y escrita 1°	● Itinerario por la Literatura argentina I 1°		

● Lengua española II	● Lingüística general 1°	● Lengua española I 1°
● Lingüística del texto y análisis del discurso I	● Producción oral y escrita 1° ● Lengua española I 1°	● Lingüística general 1°
● Latín	● Lengua española I 1°	● Lingüística general 1°

Tercer año

<i>Para cursar</i> Tercer año	Debe tener Regularizada	Debe tener Aprobada (año)
Campo de la Formación	Unidad curricular	
General	● Historia y Política de la Educación Argentina	● Instituciones Educativas 2°
Específica	● Alfabetización	● Producción oral y escrita 1°
● Sujetos de la Educación secundaria	● Psicología y educación 2°	
● Lingüística del texto y análisis del discurso II	● Lingüística del texto y análisis del discurso I 2° Lengua española II 2°	
● Didáctica de la Lengua y la Literatura I	● Didáctica y Curriculum 2°	● Lengua española I 1° ● Itinerario por la Literatura argentina I 1°
● Literaturas Modernas		

	<ul style="list-style-type: none"> ● Literaturas medievales y renacentistas 2° ● Producción oral y escrita 1°
<ul style="list-style-type: none"> ● Lecturas Críticas II 	<ul style="list-style-type: none"> ● Lecturas Críticas I 1° ● Producción oral y escrita 1°

<ul style="list-style-type: none"> ● Itinerario por la Literatura Latinoamericana I 		<ul style="list-style-type: none"> ● Itinerario por la Literatura argentina II 2° ● Producción oral y escrita 1° 	
En la práctica	<ul style="list-style-type: none"> ● Práctica Docente III 	<ul style="list-style-type: none"> ● Lengua española II 1° ● Itinerario por la Literatura argentina II 2° ● Literaturas antiguas 1° 	<ul style="list-style-type: none"> ● Práctica Docente II 2° ● Lengua española I 1° ● Itinerario por la Literatura argentina I 1°

Paratexto- Maite Alvarado

1.Naturaleza del paratexto

1. La forma del paratexto

Lo que llamamos *texto* es, en primera instancia, una superficie escrita en la que, a simple vista, se distinguen zonas o bloques diferenciados. Los títulos se destacan por su ubicación, por la distancia que los separa del resto del texto y por otras marcas gráficas, como tipo de letra distinto o subrayado. La disposición en párrafos, que pueden estar separados por un interlineado más amplio o empezar con sangría, es otra de las primeras informaciones que el lector obtiene, antes incluso de emprender la lectura propiamente dicha, junto con lo escrito en los márgenes, las notas o anotaciones que no pertenecen al texto sino que son agregados o aclaraciones hechas en un momento posterior. A estos primeros datos, presentes en casi todos los textos, impresos o manuscritos, pueden sumarse variaciones de tipo y cuerpo de letra, asteriscos o números insertados sobre o al nivel de la línea, comillas, paréntesis, guiones, signos todos que son captados por contraste con la grafía dominante. Algunos de ellos son signos de puntuación, es decir, forman parte del código escrito en su dimensión ideográfica. Los signos de puntuación, en su conjunto, integran un sistema de señalización del texto escrito cuya finalidad principal es organizar la información que este aporta, jerarquizar las ideas e indicar la distancia o el grado de compromiso que tiene el que escribe con las palabras que usa. Los signos de puntuación, por lo mismo, son parte del texto; sin ellos, este sería una masa indiscriminada de palabras casi imposible de descifrar; es decir, no sería texto.

Pero no todos los signos que se relevan en este “barrido” inicial, previo a la lectura, pertenecen al texto del mismo modo que la puntuación. Las variaciones tipográficas y de diagramación o disposición de texto y gráfica (cuadros, gráficos, ilustraciones, etc.) en la página, son cuestiones morfológicas, que hacen a la *forma en que el texto se presenta a la vista*. Un mismo texto puede asumir “formas” (diseños) distintos, sin que el contenido del mismo se modifique sustancialmente. Estos aspectos morfológicos constituyen un “plus” que se agrega al texto para facilitar la lectura o para favorecer un tipo de lectura que interesa al

autor propiciar. Se trata, entonces, de *elementos paratextuales*, auxiliares para la comprensión del texto.

2. Un aparato de recepción

Del mismo modo, son paratextuales los *textos subsidiarios*, como notas, referencias bibliográficas, índices, epígrafes...

“Antes de ser un texto, el libro es, para el lector, una cubierta, un título, una puesta en página, una división en párrafos y en capítulos, una sucesión de subtítulos eventualmente jerarquizados, una tabla de materias, un índice, etc., y, desde luego, un conjunto de letras separadas por blancos. En síntesis, un libro es ante todo un proceso multiforme de espacialización del mensaje que se propone a la actividad de sus lectores.” (Hébrard, 1983:70)

Si bien el paratexto no es privativo del material impreso, es allí donde se manifiesta en todo su esplendor. Por una parte, porque a mayor tecnología se multiplican los recursos destinados a facilitar la lectura. Por otra, porque los textos impresos, por lo general, van destinados a un receptor plural -a un público lector- y a un mercado. La mayoría de los textos impresos -no todos, desde luego- son, además, mercancías, y, para competir en el mercado específico, requieren de un aparato paratextual cada vez más sofisticado. Proliferan, entonces, en el caso de los libros, fundas, bandas, tapas de colores llamativos, destinadas a captar la atención del lector con un mensaje corto y directo, que se añade al más clásico de solapas y contratapas. Los medios de prensa, por su parte, compiten en el diseño de sus tapas y en la ingeniosidad de sus titulares y copetes que anticipan el contenido de las notas.

Rito de iniciación del texto que ingresa a la vida pública, el paratexto se define como un *aparato montado en función de la recepción* (Genette, 1987). Umbral del texto, primer contacto del lector con el material impreso, el paratexto es un instructivo, una guía de lectura. En este sentido, los géneros escritos¹ cuentan entre sus marcas aspectos paratextuales que permiten anticipar, en cierta medida, el carácter de la información y la modalidad que esta asumirá en el texto. Esto es particularmente evidente en el caso de la prensa, donde la sola presencia de un recuadro rodeando un texto firmado indica que se trata de una opinión sobre los sucesos referidos en la página; pero también los géneros literarios, científicos o de divulgación ofrecen al lector, desde su formato, elementos de reconocimiento y la oportunidad de formular primeras hipótesis sobre el contenido del texto, que la

¹ Los géneros discursivos, para Mijaíl Bajtín, son tipos relativamente estables de enunciados que comparten características temáticas, estilísticas y de estructura. Las distintas esferas de la actividad se organizan alrededor de géneros discursivos más o menos específicos. Ver Mijaíl Bajtín, “El problema de los géneros discursivos”, en Bajtín, M., *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI, 1982.

lectura, a posteriori, confirmará o refutará. Una ojeada rápida a una mesa de librería, sin ir más lejos, permite discriminar, a partir del diseño de tapa, literatura, ciencia, ensayo, libros técnicos, de autoayuda, etc.

3. Los márgenes del texto

Gérard Genette define el paratexto como *lo que hace que el texto se transforme en libro* y se proponga como tal a sus lectores y al público en general (Genette, 1987). Además de los elementos verbales (prefacios, epígrafes, notas, etc.), Genette incluye manifestaciones icónicas (ilustraciones), materiales (tipografía, diseño) y puramente factuales (hechos que pesan sobre la recepción, información que circula por distintos medios acerca de un autor, por ejemplo. Es el caso del físico Stephen Hawkins, cuya *Historia del tiempo* fue best-seller en 1991, en parte debido a la coincidencia, en la persona del autor, de una extraordinaria capacidad intelectual y una notoria discapacidad física).

Etimológicamente, “paratexto” sería lo que rodea o acompaña al texto (*para* = junto a, al lado de), aunque no sea evidente cuál es la frontera que separa texto de entorno. El texto puede ser pensado como objeto de la lectura, a la que preexiste, o como producto de ella: se lee un texto ya escrito o se construye el texto al leer. Pero ya se considere que el texto existe para ser leído o *porque* es leído, la lectura es su razón de ser, y el paratexto contribuye a concretarla. Dispositivo pragmático, que, por una parte, predispone -o condiciona- para la lectura y, por otra, acompaña en el trayecto, cooperando con el lector en su trabajo de construcción -o reconstrucción- del sentido.

Desde una perspectiva pragmática, se podría decir que es el objetivo de la lectura el que decide el recorte y, por lo tanto, define el carácter paratextual o textual de algunos elementos. Un prólogo puede perder su carácter de tal al ser desvinculado del corpus que prologa y analizado en sí mismo como texto. Pero ese cambio de perspectiva implica su exclusión del paratexto. Lo que relativiza la definición puramente pragmática y obliga a indagar en lo discursivo si hay rasgos distintivos que diferencien texto de paratexto.

El propio Genette se encarga de precisar que el paratexto es, básicamente, “*un discurso auxiliar, al servicio del texto, que es su razón de ser*”(Genette, 1987:16). En esta misma línea, Daniel Jacobi lo define como el “conjunto de elementos del cotexto a los que el propio texto puede remitir por un sistema de referencias señalizadas como “ver fig.” o “Cf.””². Claro que escritores como Rodolfo Walsh,

² Se trata de una nota al pie en la que Daniel Jacobi hace referencia a Martins-Balbar. Está en Daniel Jacobi, “Figures et figurabilité de la science dans des revues de vulgarisation”, *Langages* Nro 75 (*Lettres et icone*), setiembre 1984, p.25.

en su cuento "Nota al pie", y Vladimir Nabokov, en *Pálido fuego*³, han cuestionado la extraterritorialidad de lo paratextual y su carácter subsidiario, trasladando a las notas el cuerpo central del texto. Pero la literatura, es sabido, gusta de la transgresión.

Lindando con el texto por los márgenes o fundiéndose con él para darle forma, recurriendo al lenguaje de la imagen o privilegiando el código lingüístico, el paratexto pone su naturaleza polimorfa a disposición del texto y de su recepción.



Antes de emprender una lectura minuciosa del párrafo 4, haga una lectura por barrido (recorra la superficie del texto recogiendo la información que salte a la vista). ¿Cuál es el tema del párrafo 4? ¿Qué se dice, a grandes rasgos, sobre ese tema?

4. Paratexto y comunicación escrita

La categoría de "paratexto" es propia del mundo gráfico, ya que descansa sobre la espacialidad y el carácter perdurable de la escritura⁴.

Al pasar de un borrador a un texto para ser leído por otro, se ponen en funcionamiento una serie de operaciones destinadas a darle legibilidad a ese escrito. En buena medida, esas operaciones están orientadas a asegurar la coherencia textual⁵: a separar lo que no debe estar junto y unir lo que sí, a indicar cambios de tema, a resaltar los conceptos más importantes, a completar la información que brinda el texto sin interrumpir su continuidad. Estas operaciones paratextuales implican una, vuelta sobre el texto, que la naturaleza del código escrito hace posible.

³ El cuento de R. Walsh está estructurado en dos niveles: texto principal y nota al pie; esta última se continúa de página a página y va ocupando cada vez más lugar, hasta desplazar al supuesto texto principal. En el caso de la novela de Nabokov, en cambio, se trata de notas a un poema en las que el editor ficticio va construyendo una historia.

⁴ La cultura electrónica sustituye la noción de texto por la de "hipertexto": en el hipertexto no existe adentro ni afuera, principal ni accesorio, ya que se borran las fronteras que separan el centro de la periferia. "(...) El diseño del hipertexto permite al lector agregar o borrar fragmentos y definir como creación propia el tipo de red articuladora que configurará la lectura a efectuar (...)" (Saccomano, 1993: 57-58).

⁵ La coherencia, para algunos autores, es una propiedad de los textos, cuyas proposiciones se organizan en torno a un tema común o macroestructura. Para otros autores, en cambio, es una construcción del lector, que asigna significado a la información que brinda el texto.

4. 1. El estatuto de la escritura.

Para Ferdinand de Saussure, la escritura era un código segundo, cuya función no era otra que reproducir el habla (Saussure, 1965:72). Cuando define el signo lingüístico, unidad mínima del código, Saussure describe el significante como la huella psíquica del sonido, la imagen acústica que acompaña al significado⁶. De esta manera, los sonidos se incorporan al código como forma (“La lengua es forma pura”). A la escritura, por lo tanto, no le queda otro destino que la transcripción de esos sonidos. Pero ¿es justo ese destino de mero registro?

4. 1. 1. La escritura objetiva el mensaje.

Es evidente que el habla materializa el pensamiento de manera distinta de la escritura, ya que ésta, por su carácter de marca, *permanece más allá de su propia enunciación*. La escritura marca un espacio, deja una huella, un dibujo que se separa del que enuncia y constituye un objeto distinto. Esta objetivación es ajena al habla: la voz es prolongación del cuerpo y las palabras pronunciadas, como dice el poeta, “son aire y van al aire”. Ese objeto inscripto en una superficie se puede recorrer en distintas direcciones, tachar, borrar, corregir, e incluso destruir: el sujeto ejerce un control sobre lo escrito que no es posible sobre lo oral. Refranes como “el pez por la boca muere” son versiones populares de esta constatación. Como afirma Roland Barthes, el habla sólo puede corregirse agregando más habla⁷. Por oposición, la sujeción de la escritura la vuelve más dócil, más cautelosa, menos apta a los arrebatos y a las desprolijidades (difícilmente haya en la escritura lugar para el lapsus ni para la espontaneidad que suele generar el contacto interpersonal en la comunicación oral).

4.1.2. La recepción del mensaje escrito es diferida.

El habla se completa con los datos de la situación de enunciación, que llena los sobreentendidos: el hecho de que emisor y receptor compartan un mismo escenario y el tiempo de la enunciación, autoriza a valerse de índices lingüísticos como los

⁶ Saussure define el signo lingüístico como una entidad de dos caras: significado o concepto y significante o imagen acústica.

⁷ “El habla es irreversible, así es: no se puede retomar una palabra salvo aclarando con precisión que se la retoma. Aquí, borrar significa añadir; si quiero borrar aquello que acabo de enunciar, no puedo hacerlo sino mostrando la goma (debo decir “o más bien”, “me expresé mal”)...” dice Roland Barthes en “Escritores, intelectuales, profesores”, en: Roland Barthes, *El proceso de la escritura*, Buenos Aires, Ediciones Caldén, 1974, pp.11-12.

demostrativos, que señalan al contexto, así como de gestos y ademanes que, sumados a la entonación y a las pausas, completan el sentido de las palabras. En el enunciado escrito, en cambio, *el valor semántico de los términos dependerá más del entorno verbal que del contexto*. Esta mayor independencia se explica porque la comunicación escrita es diferida, recepción y emisión no son simultáneas sino que media tiempo entre ellas, lo que vuelve indispensable el llenado de los sobreentendidos a fin de reducir la ambigüedad, dado que tampoco existe el *feedback* que en la comunicación oral funciona como reaseguro de que el mensaje ha sido correctamente decodificado.

4.1.3. La escritura es espacial.

Por último, *la escritura se despliega en el espacio bidimensional de la página*, permitiendo la lectura cruzada, y también la disección, el análisis, operaciones impensables en el habla. La diagramación, así como la disposición en cuadros, gráficos y tablas sólo son posibles en la escritura, que a la ocupación y marcación del espacio suma la permanencia estructurada. Si la tecnología ha posibilitado la permanencia del habla, desplazando a la escritura de muchas zonas que tradicionalmente ocupaba, se trata de una permanencia lineal, el habla sólo puede recorrerse en un sentido, en una sucesión, y es imposible el manejo cuasi-simultáneo del mensaje a los fines del análisis. La linealidad gráfica es doble, tanto horizontal como vertical, lo que posibilita la clasificación y estructuración de la información. No casualmente se llama “texto” (tejido) al enunciado escrito. A la red de la escritura, la lectura le superpone otras, porque también leer es desplegar redes, esta vez sobre lo ya escrito. Estas redes de la lectura suelen dejar sus huellas en el texto: subrayados, flechas, cruces, notas, signos diversos salpicando los márgenes u ocupando el interlineado. De esta forma se señala el texto, escribiéndolo, como una forma de apropiación⁸.

4.2. Posibilidad y necesidad del paratexto

Los elementos que integran el paratexto dependen del carácter espacial y autónomo de la escritura: *bibliografías, índices*, serían impensables en forma oral; así como la objetivación del mensaje, la distancia que supone la escritura, hace posibles *notas y prólogos*, en los que el propio autor analiza, critica, amplía o sintetiza su discurso. Además, los elementos del paratexto cumplen, en buena medida, una función de refuerzo, que tiende a compensar la ausencia del contexto compartido por emisor y

⁸ No es otra la función de la firma, atribución de un discurso a un sujeto con carácter probatorio.

receptor. Es el caso de muchas *ilustraciones*, y en particular de la *gráfica* (representación visual de la información en la superficie de la página).

La comunicación escrita exige la puesta en funcionamiento de un dispositivo que asegure o refuerce la interpretación del texto que el autor quiere privilegiar. Ese dispositivo actúa, en buena parte, sobre el componente gráfico del texto, sobre su carácter espacial, reforzando visualmente el sentido, o bien superponiéndole un segundo mensaje, de naturaleza instruccional: lea A antes que B, lea C con más atención que B, lea X junto con Y. *El texto escrito -impreso o manuscrito- busca evitar, por los medios a su alcance, los efectos del diferimiento de la comunicación.* Pero no es esta, desde luego, la única función del paratexto.

5. Paratexto y texto impreso

5.1. Soportes móviles de la escritura

Según Marshall McLuhan, “*el libro Impreso creó el mundo moderno, ya que prolongó la voz y la mente del hombre y puso fin, psíquica y socialmente, al parroquialismo y al tribalismo en el espacio y en el tiempo*” (McLuhan, 1985).

Un libro es básicamente un formato, una disposición de palabras sobre papel, con una tipografía determinada. La propia palabra “libro”, en distintas lenguas, designa al soporte:

“(...)**Biblos**, en griego, es la fibra interior de ciertas plantas, principalmente el papiro; **liber**, en latín, es la capa fibrosa situada debajo de la corteza de los árboles; **book**, en inglés, y **Buch**, en alemán, tienen la misma raíz indoeuropea que **bois** en francés; **kniga**, en ruso, procede probablemente, por conducto del turco y del mongol, del chino **king**, que designa el libro clásico, pero que en un principio significaba la trama de la seda(...)” (Escarpit, 1968:16).

Si la invención de la escritura significó, para la palabra, la conquista del tiempo, la invención del libro lo fue del espacio, ya que confirió movilidad al escrito, primero bajo la forma de *volumen* (rollo de hojas de papiro), luego de *codex* (folios de pergamino cosidos), hasta asumir, con la llegada del papel a mediados del siglo XIII, una forma más cercana a lo que actualmente conocemos.

Pero desde los primeros tiempos, el libro estuvo destinado a la venta. En las librerías de Atenas y de Roma, se vendían ejemplares copiados a mano por *bibliógrafos* o copistas. La copia a mano, ya fuera en los talleres (verdadero antecedente de las editoriales), ya, durante la Edad Media, en los monasterios, se extendió hasta el siglo XIV, cuando el acceso a la lectura de nuevos sectores de la sociedad implicó un aumento en la demanda de libros que la antigua técnica no

podía satisfacer, condiciones que hicieron posible el salto tecnológico hacia la imprenta.

A su vez, la enorme demanda de lectura por parte de una clase para la que no estaba pensado el libro fue una de las causas del desarrollo de los diarios. Evidentemente, el universo del texto impreso no se agota en el libro: desde antiguo, bandos y proclamas, hojas volantes (literatura de buhoneros), literatura “de cordel” (folletines), circulan, por distintos canales, más masivamente que el libro. Este es el destino de los periódicos, que irán capturando paulatinamente las apetencias lectoras de un público más extendido cada vez, independientemente de los vaivenes de la industria del libro.

5.2. La lectura silenciosa

Hasta bien entrado el siglo XIV, la forma más corriente de publicación era la *lectura pública*. Los autores daban a conocer su obra leyéndola en voz alta -o dándola a leer a un lector- ante un auditorio. El auditorio comenzó siendo selecto, pero rápidamente se fue ampliando y diversificando. Para el siglo XIII, la lectura pública ya había caído en descrédito entre los sectores ilustrados, que se inclinan por la *lectura silenciosa*, en principio en el mundo universitario y eclesiástico; pero a lo largo del siglo siguiente la nueva técnica se extiende a las aristocracias laicas. Este cambio en las técnicas de lectura estuvo favorecido por ciertas transformaciones del manuscrito, como la separación de palabras -que no existía hasta entonces-, y modificó sustancialmente la relación con el libro, ya que la lectura silenciosa permite operaciones sobre el texto de carácter analítico que de otra manera no tendrían cabida; es el origen de *notas, índices* y otros elementos paratextuales (Chartier, 1985).

No sólo la escritura, entonces, sino también la lectura silenciosa, anterior a la invención de la imprenta -aunque recién entonces puede decirse que empieza a generalizarse y a extenderse a capas más amplias de la población-, son condiciones para la aparición y la rápida multiplicación de elementos paratextuales que tienden tanto a *reemplazar la entonación de la voz y el ritmo de la lectura en voz alta como a favorecer una relación analítica con el texto*, que antes estaba reservada exclusivamente a los eruditos.

5.3. El mercado del libro

De la mano de la imprenta, vinieron otras transformaciones en el circuito de publicación: por una parte, la especialización y la división del trabajo (con lo que se separaron funciones que hasta entonces habían estado concentradas: autor, editor, imprentero y librero). Se modificaron, así, las relaciones en el interior del sistema de producción, donde se da una división social del trabajo entre los trabajadores manuales, que se encargan de la impresión y no tienen responsabilidad en el contenido del producto, y los trabajadores intelectuales -escritores, periodistas y artistas gráficos-, responsables de la obra⁹. Y también, en el caso del escritor, titular de su propiedad intelectual, dato que constituye la segunda modificación importante que se desprende de la división de funciones: junto con el crecimiento del editor como figura clave, se organiza la profesión de escritor, que empieza a exigir rentabilidad.

Este proceso incide en la aparición de elementos paratextuales que hacen, por una parte, a estrategias de mercado y, por otra, a la progresiva institucionalización y legalización de las relaciones sociales en el interior de la producción cultural. *El nombre de autor, el copyright, el colofón, el sello editorial*, son marcas de este proceso, así como la innovación en el terreno de los formatos y las tapas constituyen las señales de una 'mercantilización' creciente de los objetos culturales.

En este sentido, cuanto más avanza el imperio de lo audiovisual, más importancia asumen los componentes materiales e icónicos del paratexto. *En cuanto el texto se hace público, deja de bastarse por sí mismo y reclama la puesta en juego de una estrategia orientada a "captar" y satisfacer las exigencias de ese receptor plural* Con el auge de la imagen, los textos impresos deben "entrar por los ojos" para poder competir en el mercado de las comunicaciones y el consumo cultural. El color y las técnicas de reproducción de la ilustración constituyen, por una parte, argumentos de mercado, que permiten al material impreso competir con los productos de la comunicación audiovisual, principalmente en algunas franjas, como los productos destinados al público infantil. Pero, por otra parte, es allí donde subsiste lo artesanal y, por lo tanto, el valor estético, que la cultura impresa sigue detentando frente a la masividad de la cultura audiovisual.

⁹ Al respecto se puede consultar la obra clásica de Raymond Williams, *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte*, Barcelona, Paidós, 1982, pp.44-47.

5.4. Mercados simbólicos.

A su vez, en respuesta a los requerimientos de una producción científica e intelectual cada vez más abundante y diversificada, las publicaciones especializadas deben brindar la mayor cantidad de información posible en la menor cantidad de espacio. Es así como proliferan los sistemas de codificación, clasificación, organización y jerarquización de datos, de referencias y de representación gráfica de la información en el interior de este tipo de libros y publicaciones. Este aspecto, que hace al carácter de mercancía simbólica de estas publicaciones, se aprecia sobre todo en artículos científicos, tratados e informes de investigación, en los que tanto la gráfica como la abundante red de referencias intertextuales que pueden apreciarse en las bibliografías constituyen un argumento ineludible en el mercado simbólico en el que se inscriben¹⁰.

□

Resuma, en no más de treinta líneas, lo que ha leído en el parágrafo 5.

2.Elementos del paratexto

¹⁰ “(...) Cualquier situación lingüística funciona como un mercado en el cual el locutor coloca sus productos y lo que él produzca para este mercado dependerá de sus previsiones sobre los precios que alcanzarán sus productos (...)” dice Pierre Bourdieu en “Lo que quiere decir hablar”, en P. Bourdieu, *Sociología y cultura*, México, Grijalbo, 1990. El intercambio de bienes simbólicos o mercancías simbólicas, como son los objetos culturales, se rige por las leyes del mercado simbólico respectivo, que los evalúa y les pone “precio”.

1. Parámetros de clasificación

La categoría de *paratexto* es lo bastante amplia o difusa para admitir en su interior elementos muy diversos. Como dijimos, G. Genette incluye en ella tanto elementos verbales como icónicos, materiales y factuales. Por nuestra parte, preferimos fusionar lo que él caracteriza como elementos icónicos y materiales en una sola clase: *paratexto icónico*, porque consideramos que tanto las ilustraciones y la gráfica como los elementos que se engloban en la composición *ponen el acento en lo perceptivo*. Por lo demás, dejaremos de lado los elementos factuales, dado que escapan a cualquier intento de sistematización. De manera que *nos limitaremos, en principio, al paratexto que hemos caracterizado como icónico, y al verbal*, distinción esta que se basa en el predominio –no excluyente– de uno u otro. Como se verá, existen notorias superposiciones, casos de anfibología que autorizarían a hablar de un *paratexto mixto o icónico-verbal* ¹¹.

Pero no es este el único criterio para clasificar tipos de paratextos. Genette distingue el *peritexto* del *epitexto*, según se trate de elementos paratextuales que rodeen el texto dentro de los límites del libro (peritexto) o fuera del libro (epitexto): dentro de este último están los diversos discursos que la editorial despliega con vistas a la promoción y venta de un libro y que en su mayoría coinciden con su lanzamiento: *gacetillas, entrevistas al autor, afiches, presentaciones, reseñas en medios de prensa*; incluso los *catálogos* pueden considerarse parte del epitexto. En nuestro caso, nos limitaremos a los elementos paratextuales que se encuentran dispersos en el libro mismo, a lo que Genette denomina peritexto, y retomaremos, de su clasificación, la distinción entre editorial y autoral, según quién sea el emisor de este discurso de “transición-transacción”.

G. Genette organiza su descripción de los elementos que integran el paratexto a partir de las clásicas preguntas: ¿quién?, ¿cómo?, ¿dónde?, ¿cuándo?, ¿para qué? El “quién” corresponde a la enunciación: el paratexto puede ser autoral o editorial. Autor y editor son los responsables de la publicación, si bien pueden delegar algunas instancias del proceso en un tercero. Por lo general, los aspectos publicitarios del paratexto corren por cuenta del editor, mientras que su función de auxiliar para la comprensión del texto queda en manos del autor o de un tercero en quien este la delega. Aunque a menudo se entrecruzan ambos aspectos, ya que un buen aparato auxiliar de la lectura es un argumento de venta en determinados sectores, y, además, ningún autor es indiferente al éxito de sus publicaciones. En el caso de ediciones póstumas, el paratexto crítico suele ser asignado a un tercero por el editor o por el director de colección, figura de peso, que suele representar al

¹¹ En realidad, podría concluirse que lo icónico es la marca distintiva del paratexto, sea este verbal o no: la diagramación y la tipografía diferencian los textos auxiliares del texto principal. Lo paratextual, estaríamos tentados de afirmar, se define por su iconicidad en distintos grados.

editor aunque su interés no es sólo comercial (el director de colección suele ser un especialista en el campo que perfila la colección). Roger Chartier diferencia lo que él llama “procedimientos de puesta en texto” y “procedimientos de puesta en libro”:

“(...) *Se pueden definir como relevantes de la puesta en texto las consignas, explícitas o implícitas, que un autor inscribe en su obra a fin de producir una lectura correcta de ella, conforme a su intención(...)* Pero esas primeras instrucciones están cruzadas por otras, encarnadas en las propias formas tipográficas: la disposición del texto, su tipografía, su ilustración. Estos procedimientos de puesta en libro no dependen de la escritura sino de la impresión, no son decididos por el autor sino por el librero-editor, y pueden sugerir lecturas diferentes de un mismo texto(...) (Chartier, 1985:79-80)

El paratexto icónico -y nos acercamos al “cómo”- a excepción de la gráfica (que no siempre es paratextual), es por lo general responsabilidad del editor (o del director de colección, en representación suya): él es quien elige al ilustrador, decide la cantidad de ilustraciones, el formato, la tapa, la tipografía, la diagramación y todos los aspectos que hacen a la composición. El paratexto verbal, en cambio, se reparte entre el autor y el editor. Y aquí entra a terciar el “dónde”, ya que, por lo común, el paratexto verbal que es responsabilidad del editor ocupa la periferia del libro, las partes más exteriores, como un envoltorio que rodea al texto, mientras que el paratexto de autor acompaña al texto, como corresponde a su función básicamente auxiliar. Hay, por supuesto, zonas de transición, como el caso del título, parte del paratexto autoral que, sin embargo, dada su naturaleza ambivalente -ya que es a la vez expresión del texto y argumento de venta-, suele ser objeto de negociación entre autor y editor. Existen paratextos, como las notas o los glosarios, que pueden ser autorales o editoriales, cumpliendo en cada caso una función distinta. Cabe aquí hacer una distinción, que se impone dada la polisemia del término “editor”. Si bien en primera instancia el editor es, como hemos visto hasta ahora, el dueño de la editorial, representante de los intereses comerciales vinculados con el libro, también recibe esa denominación el encargado de la edición propiamente dicha, que suele ser el director de colección o algún especialista en el tema a quien se encarga la tarea de rodear al texto de un paratexto auxiliar. En este caso, estamos ante un paratexto editorial pero con función de paratexto autoral, como ocurre frecuentemente con prólogos, notas y glosarios en ediciones especialmente preparadas con fines didácticos, por ejemplo.

En cuanto al momento de aparición (“cuándo”), Genette toma como punto de referencia la fecha de edición del texto, es decir, la primera edición. Con relación a esa fecha, hay *paratextos originales, ulteriores* (que corresponden a ediciones posteriores), *tardíos* (como su nombre lo indica, acompañan reediciones muy alejadas en el tiempo de la original) y *póstumos* (posteriores a la muerte del autor).

Claro que un paratexto puede ser a la vez original y póstumo, si corresponde a la primera edición de un texto póstumo.

El “para qué”, finalmente, nos vuelve en principio a la distinción entre paratexto editorial y autoral y a sus funciones diferenciadas. Pero dentro de cada una de ellas se pueden distinguir a su vez intenciones diversas: informar (la fecha de publicación, por ej.), interpretar (prefacios), inscribirse en una tradición (ciertos epígrafes), etc.

2. El paratexto a cargo del editor

Solapas, tapas, contratapas, son lugares estratégicos de influencia sobre el público. Estos elementos del paratexto son, por una parte, los más exteriores, la cara del libro, y, por otra, en su aspecto material-icónico, dependen a la vez de la decisión del editor y de la ejecución del imprentero.

Dentro del paratexto editorial, haremos una primera distinción entre elementos verbales y elementos icónicos. Dentro de estos últimos se encuentran los que Genette llama elementos “materiales”, que se diferencian del resto de los elementos paratextuales, ya sean icónicos o verbales, puesto que, si bien apelan a la mirada, también se superponen con los textos: el diseño de las letras (*tipografía*) y la disposición del texto en la página (*diagramación*) dan forma al texto. *Diagramación, tipografía y elección del papel constituyen lo esencial de la realización material del libro.*

Las elecciones en este aspecto suelen estar determinadas cada vez más por ciertas estructuras que preexisten al libro: las *colecciones*. El desarrollo reciente de las colecciones responde, en palabras de Genette, “(...) a una necesidad, por parte de los grandes editores, de organizar y manifestar la diversidad de su producción(...)” (Genette, 1987:25). El *sello de colección*, por lo tanto, indica al lector de qué tipo o género de obra se trata. ¿Cómo se manifiesta paratextualmente la colección? Por una parte, a través de un *formato* que identifica los libros que le pertenecen, por un *diseño de tapa* que puede incluir algún *código de identificación* en el caso de haber series (dibujos, letras, números, formas geométricas, colores diferenciados, etc.) y por una *pauta de diagramación y tipografía común*. Las colecciones, fácilmente identificables por un diseño común, introducen un principio de clasificación en la enorme y variada masa de textos que se ofrecen a la venta (ver fig. 1).

En su conjunto, el *paratexto editorial se ocupa de la transformación del texto en mercancía*, y los diversos elementos que lo integran son marcas de ese proceso. Este carácter mercantil, que en los libros a veces se desdibuja detrás de la sobriedad o el esteticismo, es evidente, en cambio, en los medios de prensa: el contraste en el diseño de las tapas de los diarios desplegadas en los quioscos permite apreciar, sin

demasiado esfuerzo, la estratificación del público al que apelan, y, por lo tanto, el intento de ocupar una franja del mercado.

2. 1. Elementos icónicos

En sus comienzos, la escritura se manifiesta a través de íconos: los pictogramas primero y los ideogramas después, constituyen las más antiguas formas de comunicación escrita de la humanidad. En el caso de los *ideogramas*, se trata ya de un código compuesto de signos icónicos que se combinan para transmitir distintos mensajes, como en la escritura china. Si bien la evolución posterior de la escritura en muchos casos la despojó de iconismo, *el origen común de dibujo y escritura los hermanó a lo largo de la historia, tanto en su acceso a formas mecánicas de reproducción como en su destino incierto frente al avance de las nuevas tecnologías*. El dibujo y la escritura pertenecen al mundo gráfico.

Pero a pesar de esta hermandad de origen y destino, presentan más diferencias que semejanzas. La semiología clásica distinguía lo “arbitrario”, codificado (como la palabra), de lo “analógico”, no codificado (como la imagen)¹². Para Roland Barthes, si bien la imagen “(...) *no es lo real, es su **analogon** perfecto (...)*” (Barthes, 1970:116). Sin embargo, esa supuesta perfección analógica se basa, por una parte, en códigos de percepción, que varían según los tiempos y las culturas - no se representa lo que se ve sino lo que se conoce-, y, por la otra, en los códigos de representación (el “arte” o la “retórica” de la imagen). Umberto Eco lo sintetiza así: “(...) *los signos icónicos reproducen algunas condiciones de la percepción del objeto, pero después de haberlas seleccionado según códigos de reconocimiento y haberlos registrado según convenciones gráficas (...)*” (Eco, 1972:30).

Si bien existe una diferencia de grado entre el dibujo (más codificado por ser artesanal) y la fotografía (supuesta reproducción mecánica de lo real), el estilo es ineludible en ambas. Usualmente se otorga a la fotografía el privilegio documental, testimonial: lo que está fotografiado es “verdadero”. Como la cámara tiene la extraña virtud de fijar la realidad cambiante, se confiere a la fotografía como a la escritura- carácter probatorio: creemos más a una fotografía que a nuestros ojos, a un registro escrito que a nuestros oídos. No obstante, la fijación de la realidad es también su fragmentación, lo que disminuye el valor documental de la fotografía. En segunda instancia, implica la elección de un ángulo, de un encuadre: es siempre un punto de vista y una construcción. Ya hemos hablado de la relatividad analógica

¹² El signo lingüístico es arbitrario en tanto no existe una relación natural entre él y el objeto que designa. Se trata, por lo tanto, de una relación artificial o convencional, sujeta a las leyes que rigen el código lingüístico respectivo. La imagen, en cambio, guarda una relación con el objeto que representa de carácter analógico, que algunos autores califican de “natural”, no codificada.

de la imagen; en el caso de la fotografía no artística, lo analógico es evidentemente más fuerte que en el dibujo, pero la reducción y la bidimensionalidad lo limitan. Por otra parte, como sostiene Susan Sontag, “(...) *el más crudo testimonio fotográfico es indefectiblemente estético (...)*” (Sontag, 1981). De aquí la costumbre de acompañar las imágenes con epígrafes o leyendas que orienten su interpretación, anclando uno entre los muchos sentidos virtuales, sobre todo cuanto más apunte la comunicación a la precisión referencial, como es el caso de la prensa¹³.

2.1.1. La Ilustración

Claro que en muchos casos se invierte la relación, y *es la imagen la que ancla el texto*, dando volumen o jerarquizando ciertos pasajes. Cuando la imagen se vincula de este modo con el texto, se transforma en *ilustración*. Hoy en día, aparte de la prensa, las obras documentales y los libros infantiles son los más pródigos en ilustraciones, lo que parece coincidir con el “(...) *estatuto dominante de la ilustración en la cultura contemporánea: documental o lúdico (...)*” (Gauthier, 1984:9). El término *lúdico* puede ser entendido como relativo al juego o a lo estético-poético (de la naturaleza del juego); el estatuto *documental*, por su parte, corresponde en la actualidad a la fotografía.

La ilustración cumple distintas funciones. De su significado original de “iluminar, dar luz, esclarecer”, presente en la denominación que se daba a los ilustradores en la Edad Media – “iluminadores”- conserva el matiz de “esclarecer” mostrando. Pero la ilustración también es una forma de embellecer u ornamentar el texto, con lo que se cumple, además, un objetivo comercial: *atraer la atención del público*. Esta función de la ilustración es particularmente notoria en las tapas de libros, que compiten en las vidrieras y mesas de librerías.

La ilustración de libros literarios tuvo su período de gloria con la novela de aventuras, durante el siglo XIX y parte del XX, cuando no sólo anclaba el texto representando escenarios y personajes, sino que contribuía a la constitución de un imaginario social del mundo conocido: “(...) *La selva africana, para un lector del siglo XIX, no era otra cosa que un grabado en blanco y negro (...)*” (Gauthier, 1984:15). Estas ilustraciones estaban inspiradas en el modelo fotográfico, que fascinaba por su exactitud. Hoy, la TV y el cine cubren con creces esa avidez mimética. La ilustración hace tiempo que desapareció de las novelas y cuentos, a

¹³ “(...) *toda imagen es polisémica; implica, subyacente a sus significantes, una cadena flotante de significados, entre los cuales el lector puede elegir algunos e ignorar otros. La polisemia da lugar a una interrogación sobre el sentido (...)* Por tal motivo, en toda sociedad se desarrollan técnicas diversas destinadas a fijar la cadena flotante de los significados, de modo de combatir el terror de los signos inciertos: el mensaje lingüístico es una de esas técnicas (...)” Roland Barthes, “Retórica de la imagen”, en AAVV, La semiología, Bs.As., Tiempo Contemporáneo, 1970, pp. 131-132.

excepción de los destinados a los niños. Allí subsiste -y es uno de los argumentos comerciales más fuertes-, pero ha acentuado en buena medida su función estética en detrimento de su función informativa y de anclaje del texto. Los libros para niños están ilustrados por artistas plásticos cuya preocupación es más bien contrarrestar el efecto de la iconografía naturalista de los medios audiovisuales en el imaginario infantil y vincularse con el texto a través de la connotación¹⁴. Claro que estas ilustraciones, que hacen retroceder lo analógico, dependen, para ser comprendidas, de su ajuste a códigos de reconocimiento modelados por los medios (fig. 2).

Las publicaciones científicas y los libros de texto, por su parte, incluyen otros tipos de ilustraciones aparte de fotografías y dibujos: *esquemas y gráfica*. La gráfica exige un tratamiento lógico de la información que rara vez es tarea del editor; lo más usual es que el autor acompañe el texto con los gráficos, diagramas y mapas pertinentes. Es, por lo tanto, un elemento del paratexto autoral. Los esquemas, en cambio, suelen encargarse al ilustrador (fig. 3). El esquema, en palabras de F. Richaudeau, “(...) especie de dibujo simplificado al extremo y a la vez orientado, deformado con miras a una mejor comprensión, constituye evidentemente el género de imagen más sencillo, el más claro, breve y legible (...)” (Richaudeau, 1981:167).

2.1.2. El diseño

Ilustración y diseño están estrechamente vinculados desde los comienzos del libro y en la actualidad se han transformado en un factor dominante desde el punto de vista comercial.

El diseño se puede definir como el *ordenamiento y combinación de formas y figuras*:

(...) *A lo largo de la historia, todos los artesanos han sido diseñadores.*

Crear un objeto de oro o plata, de madera o metal, implica resolver la relación entre los elementos del objeto, su diseño. Sin embargo, hacia finales del siglo pasado, y en mucho mayor grado durante este siglo, las funciones del diseñador y del creador han tendido a diverger, y el diseño se ha hecho más independiente (...) (Dalley, 1981:104).

¹⁴ Es “denotado” el significado definicional de una palabra. Los significados “connotados” son secundarios respecto de aquellos, a los que se subordinan. Los significados connotados son sugeridos y constituyen un “plus” de información que se agrega a la denotación de una palabra. Cf. C. Kerbrat-Orecchioni, *La connotación*, Bs. As., Hachette, 1983.

El *diseño gráfico*, específicamente, es la *manipulación del texto, la ilustración y los márgenes con vistas a su impacto visual* (Dalley, 1981:104). Cobró importancia a partir del siglo XIX, al hacerse más fácil la reproducción de la ilustración y aumentar la competencia en la presentación de los productos comerciales. Pero su verdadera explosión comenzó en Europa en los años sesenta, cuando la prosperidad económica empujó al consumo, provocando un aumento masivo de la publicidad, el periodismo y la publicación de libros, así como la expansión de la TV y la radio. Dentro del diseño gráfico, el *diseño tipográfico es la elección y distribución de los tipos de letras a lo largo del libro*. Las diferencias entre caracteres pueden ser de *cuerpo* o de tamaño, de *grosor* y de *estilo* (cada estilo, a su vez, presenta dos variantes: *romana* y *bastardilla*) (fig. 4).

En el diseño tipográfico, según Roger Chartier, se encuentra inscripta la *representación que el editor se hace de las competencias lectoras del público al que se dirige*. Y es allí también donde se pueden rastrear mutaciones en las prácticas lectoras a lo largo del tiempo: a través de la tipografía se proponen significaciones distintas de las que el autor propuso a sus lectores originales (Chartier, 1985) (fig. 5).

Es justamente en el campo del diseño, en lo concerniente a la forma que el texto asume ante los ojos del lector, donde hoy se hace sentir más la influencia de los medios audiovisuales. Y para ejemplificar, tomaremos un caso extremo, como el del libro de texto. Extremo, porque tradicionalmente los libros escolares estuvieron en las antípodas de los discursos de los medios: retórica y estéticamente conservadores, se definieron siempre por oposición a lo que, desde una visión apocalíptica, significaban los medios (en particular, la TV). Es, además, en este tipo de textos donde el diseño se vuelve doblemente significativo, ya que permite *jerarquizar la información según grados de importancia y facilitar la comprensión*. Los procedimientos más habituales son la *diferenciación de bloques tipográficos* (presentación, texto central, resumen, comentarios, ejercicios, epígrafes de las fotografías, etc.), el uso de *recuadros* para resaltar conceptos o informaciones importantes y los *cambios de grosor* (negrita, semi-negrita) o *de variante* (romana, bastardilla) para destacar palabras clave (Richaudeau, 1981). En los últimos años, acompañando el proceso de colonización de la comunicación por parte de la imagen y el ingreso de los enfoques discursivos y comunicativos a la escuela, se ha producido un “aggiornamento” en el diseño de los libros de texto, como se aprecia en la abundante ilustración (en muchos casos, privilegiando la fotografía -de ser posible, en color- por sobre el dibujo), en una progresiva sustitución de textos instruccionales por logotipos y en una tendencia a reproducir páginas de diarios y revistas, tapas de libros y todo tipo de materiales escritos, incorporando de este modo lo paratextual al discurso (fig. 6).

Saliéndonos ya de los libros de texto, algunas colecciones dirigidas preferentemente a público adolescente, como “Libros para nada”, de la Editorial Libros del Quirquincho, apelan a su lector privilegiado recurriendo en el diseño a la fragmentación, más cercana al videoclip: en una misma página, el lector se enfrenta a textos que transcurren paralelamente, en los que sólo la tipografía sugiere cierto orden de prioridad o jerarquía (fig. 7).

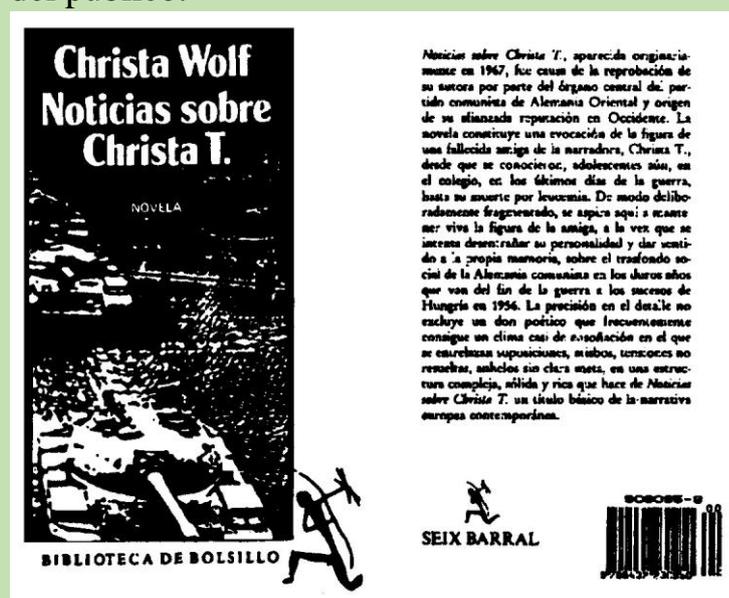
□

Esta publicación es el primer volumen de la Enciclopedia semiológica. Nos interesaría recibir sugerencias sobre el diseño de la colección. ¿Qué opina del diseño gráfico y tipográfico? ¿Haría alguna modificación?

2.2. Elementos verbales

La *tapa impresa* -que se remonta apenas a principios del siglo XIX- lleva tres menciones obligatorias: el *nombre del autor*, el *título de la obra* y el *sello editorial*, a los que puede agregarse, de haberlo, el *sello de colección*. Aparte de estos elementos de tapa, el paratexto editorial verbal ocupa en general *la contratapa*, *la solapa*, *las primeras* y *las últimas páginas*.

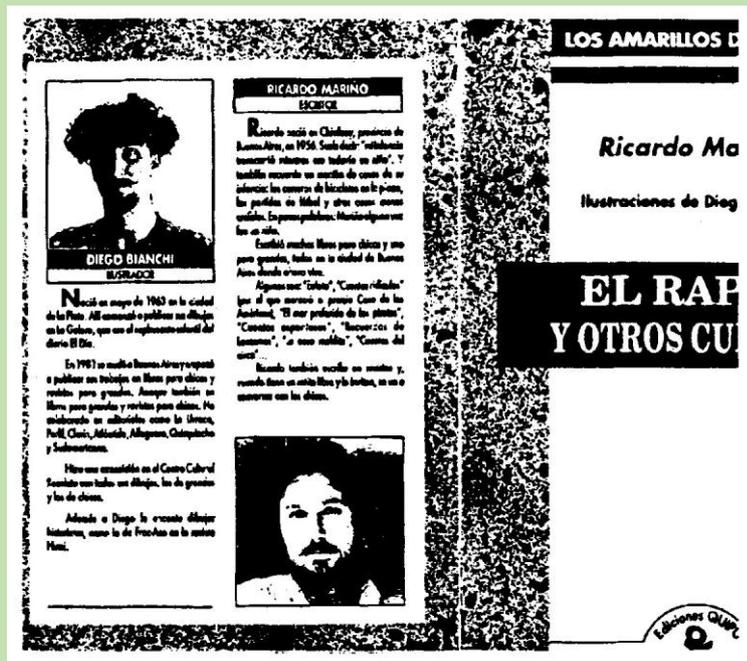
Lo más frecuente es que la contratapa se ocupe de comentar brevemente el texto: resume el argumento en el caso de la narrativa, analiza los aspectos más relevantes y emite juicios de valor que suelen extenderse a toda la obra del autor. Juntamente con tapa y solapa, concentra la función apelativa, el esfuerzo por capturar el interés del público.



La anécdota inicial funciona como argumento de valorización de la obra: la trascendencia del efecto repercute sobre la causa. El conjunto de esta contratapa constituye una argumentación destinada a persuadir al público del valor literario - e, indirectamente, testimonial- de la novela de Christa Wolf . A su vez, los adjetivos con los que se califica su estructura (“compleja, sólida y rica”) contribuyen a recortar ya, de la masa indiscriminada del público, una franja de lectores para los que la literatura no es sólo pasatiempo.

David Viñas define contratapa y solapa como “(...) *dos formas de un mismo género literario que funciona de manera lateral y episódica. Y si en términos generales pretenden servir de prólogo, sus características más particulares apelan a la brevedad para facilitar que las mediaciones de los libreros resulten eficaces en la orientación de los eventuales lectores. Solapear, como es una práctica ambigua que oscila entre lo institucional, la fugacidad y lo clandestino, apenas si se convierte en el merodeo de un texto. La economía de tiempo, por lo tanto, condiciona que este género resulte inexorablemente 'menor' y sea leído en diagonal o al soslayo (...)*” (Contratapa de *El sexo del azúcar*, de E. Rosenzvaig, Ediciones Letra Buena).

Las primeras páginas (anteportada, frente-portada, portada y post-portada), por su parte, llevan indicaciones editoriales como el título de la colección, el nombre del director de colección, la mención de tirada, la lista de obras del autor, la de obras publicadas en la misma colección, menciones legales (copy original, etc.), si es traducción, el título original y el nombre del traductor, fechas de ediciones anteriores, lugar y fecha de la actual, dirección editorial. Algunas colecciones acostumbran a traer en las primeras páginas -otras lo hacen en la solapa- los datos bio-bibliográficos del autor, acompañados o no por una fotografía (fig. 8). Cuanto más masiva sea la obra, más se exacerbará el aparato destinado a acercar el libro (y su autor) al lector potencial: la foto del escritor y un resumen bio-bibliográfico en el que la popularidad y el éxito estén relevados. El ejemplo que sigue pertenece a un libro infantil de ediciones Quipu.



Como es costumbre en los libros para niños, el ilustrador se equipara, en importancia, al autor del texto, y ambos son presentados a los pequeños lectores, recalcando, en esa presentación, su interés y su dedicación al público infantil. Las series blanca y negra de Libros del Quirquincho, por su parte, presentan una novedad en el diseño de tapa respecto de otras colecciones infantiles: lo que equivaldría al texto de contratapa (por tratarse de libros infantiles, un resumen profundamente adjetivado del texto, con el que se busca captar al lector a través del absurdo, la intriga, el suspenso) se distribuye entre tapa y contratapa, superponiéndose a la ilustración (fig. 9).

En las últimas páginas se ubica el colofón, es decir, la marca del trabajo de impresión: nombre de la imprenta, fecha de impresión y cantidad de ejemplares. El colofón es, básicamente, la carta de presentación del imprentero.



3. El paratexto a cargo del autor

El paratexto de autor es básicamente verbal (si bien existen autores que ilustran sus libros, como Saint-Exupéry, Oliverio Girondo, Chamico y muchos otros) y consiste en un *dispositivo que acompaña al texto con la intención de asegurar su legibilidad, ampliarlo, ubicarlo, justificarlo, legitimarlo*. Como se verá, en algunos

casos es difícil delimitar si determinados elementos pertenecen al paratexto o al texto propiamente dicho: es el caso de las notas de autor, las referencias bibliográficas y la gráfica (único elemento icónico-verbal del paratexto autoral), que, según el grado de necesidad de su lectura para la comprensión del texto, pueden considerarse parte de este o complemento.

El paratexto de autor es propio del libro y, por extensión, de aquellas publicaciones periódicas (revistas culturales, científicas, técnicas y de divulgación) que, por el tipo de público al que se dirigen, por los temas que abordan y por su misma periodicidad, dan al autor el tiempo y el espacio para volver sobre el texto y operar sobre él metadiscursivamente. Los diarios, en cambio, carecen de paratexto autoral, si bien compensan esta carencia exacerbando el paratexto editorial. En este sentido, es interesante comparar elementos paratextuales como títulos o copetes, que en las revistas son producidos por el autor de la nota, mientras que en los diarios suelen ser obra del jefe de sección.

3. 1. Elementos icónicos

3.1.1. La gráfica

El diccionario Sopena define así:

Gráfica, co: adj. 1. Perteneciente o relativo a la escritura. 2. Que se representa por medio de figuras. U.t.c.s. 3. fig. Dícese del lenguaje o expresión que hace comprender con toda claridad las cosas descritas. 4.f. Representación de datos numéricos de cualquier clase por medio de una o varias líneas que exponen la relación o gradación que entre sí guardan estos datos.

La segunda y la cuarta acepción justifican la inclusión de la gráfica dentro del paratexto llamado “icónico”. Recordemos que Charles S. Peirce considera que “(...) *la existencia de representaciones tales como los íconos es un hecho completamente conocido. Cualquier pintura es, esencialmente, una representación de esa clase. Lo mismo es válido para cualquier diagrama, aun cuando no hubiere parecido sensorial entre él y su objeto, y hubiera solamente una analogía entre las respectivas relaciones de las partes de cada uno (...)*” (Peirce, 1986:48-49).

En cuanto a la primera acepción, echa luz sobre la relación entre esta manifestación paratextual y la escritura.

La introducción de la escritura implicó, según J. Goody (1977), un tipo de clasificación sistemática que era ajena a las lenguas orales. Podríamos decir, entonces, que lo que se denomina “gráfica”, es decir, siguiendo a J. Bertin, el universo de *las redes, los diagramas y los mapas*, “(...) desde la reconstitución

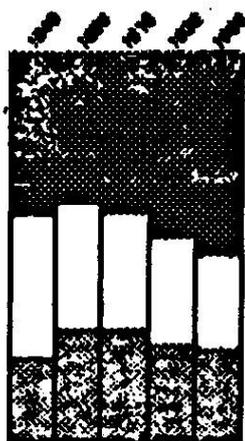
atómica a la transcripción de las galaxias (...)” (Bertin, 1972:216-218), no es otra cosa que el aprovechamiento máximo de las posibilidades que brinda la escritura de manipular y clasificar los conceptos.

La imagen visual se crea en tres dimensiones: las dos dimensiones del plano (x e y) y una variación de color z (del blanco al negro). El objeto de la gráfica es utilizar lógicamente ese poder de la visión de captar en un mismo instante las relaciones entre tres variables. El tratamiento gráfico consiste en transcribir cada componente de la información mediante una variable visual, de tal modo que la construcción sea conforme a la imagen natural (Bertin, 1972) (fig. 10).

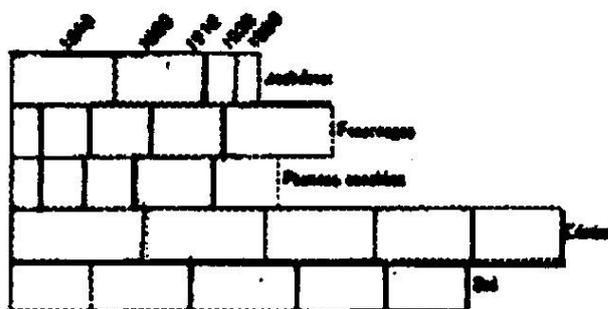
En un grado inferior de iconicidad que los diagramas, redes y mapas, se encuentran los *cuadros* y otras formas de representar la información aprovechando las dos dimensiones del plano (fig. 11).

Según F. Richaudeau (1981), la gráfica es una traducción reordenada de un cuadro de doble entrada: xy, con respuestas si-no o números en los casilleros (la variable z que será traducida a color o tamaño).

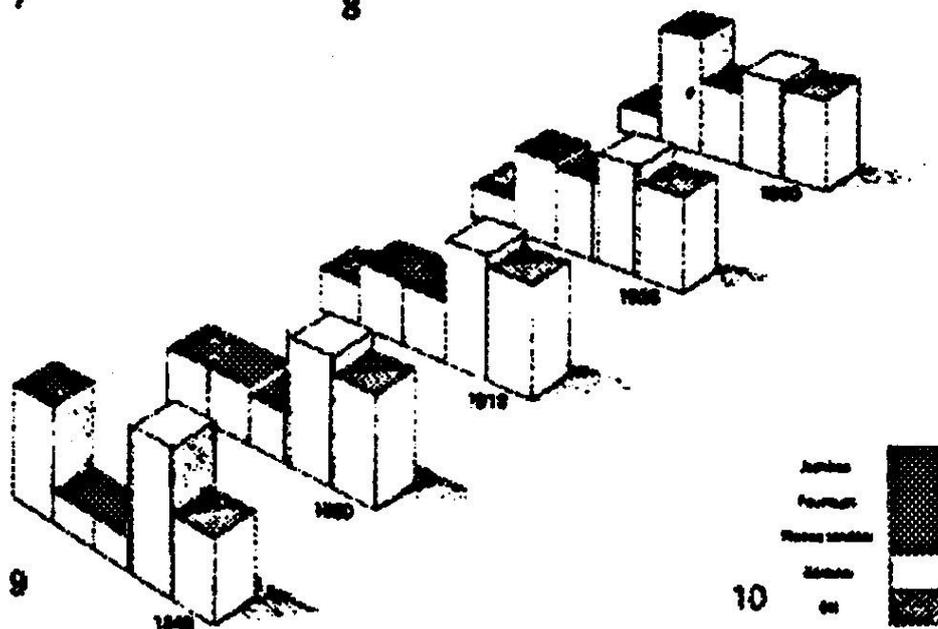
18
28
7
7
37
21
Super
Franc
1



7



8



9

10



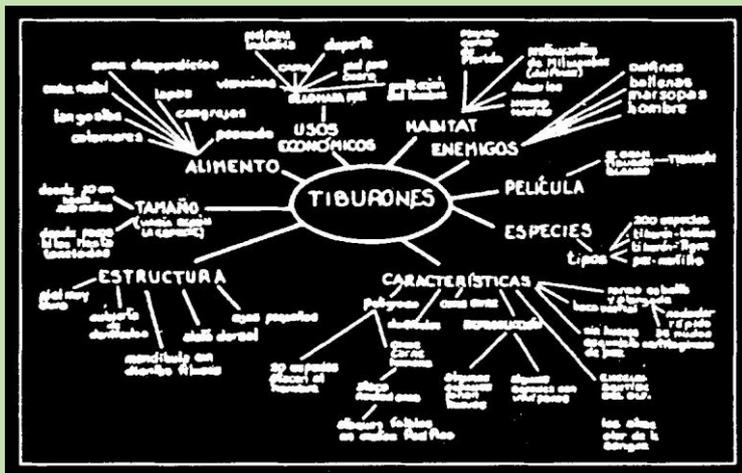
Todos estos recursos gráficos presentan algunos problemas en cuanto a su inclusión, o no, dentro del paratexto. ¿Son parte del contexto, auxiliares del texto a los que este envía para sintetizar, reorganizar o simplemente visualizar la información que brinda? ¿O están integrados al texto, al que completan? La ubicación es, en este caso, relevante, porque la gráfica puede presentarse a manera de ilustración, incluso en hoja aparte o claramente diferenciada del texto por una indicación del tipo *fig. 23*, por ejemplo, que le confiere cierta autonomía, como parte de un inventario o serie de figuras que ilustran; o bien puede intercalarse en el texto e integrarse a él de tal manera que su lectura sea complementaria o, más aún, determinante para la comprensión del texto.

Daniel Jacobi define como “ilustración” “(...) el conjunto de dibujos, diagramas, fotos, mapas, gráficos, que se encuentran a la vez en el cotexto y en el texto (...)” (Jacobi, 1984:25). Según este autor, la descripción del dispositivo experimental y

la publicación de un gráfico claro son los aspectos más importantes de un artículo científico. El gráfico, en este caso, no sustituye a la palabra, sino que “(...) uno y otra corresponden a la misma voluntad de administrar la prueba de verdad. No son dos estados de un mismo objeto sino trazos distintivos que lo definen como tal (...)”(Jacobi, 1984:35). Por lo mismo, la gráfica, en los textos científicos especializados o “esotéricos”, no podría considerarse paratextual, ya que no reviste carácter auxiliar.

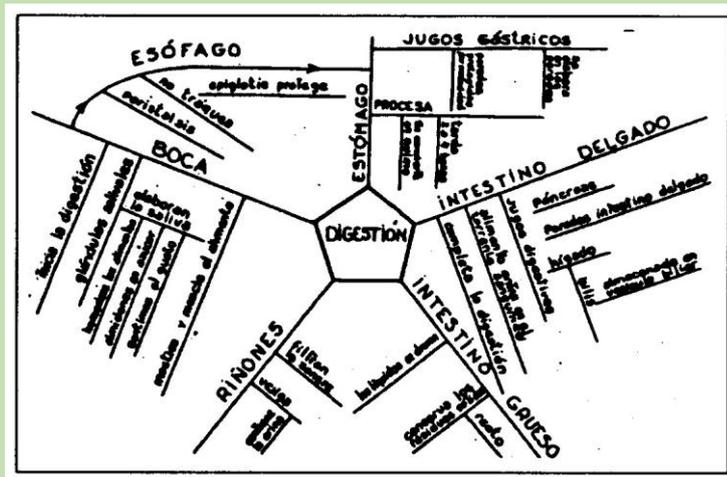
□

Lo que sigue son ejemplos de redes conceptuales sobre distintos temas.



□

Grafique el contenido del capítulo 1 de este libro en forma de red conceptual.



3.2. Elementos verbales

3.2.1. El título.

Es el elemento más externo del paratexto de autor. Como parte de la tapa del libro, coincide con el paratexto editorial y, en muchos casos, como ya se dijo, está sujeto a la aprobación del editor o es fruto de una negociación entre este y el autor. Esto se debe a que el título, como el conjunto de la tapa, se dirige al público en general; y más aún que la tapa, ya que, por una parte, también figura en el dorso del libro (lo único visible al colocarse el libro en un estante), y, por otra, circula a través de catálogos y también por vía oral: como el nombre de autor, es objeto de conversación. Para Roland Barthes, el *título equivale a la marca de un producto comercial y acompaña la constitución del texto en mercancía* (Barthes, 1973). No son pocos los libros que se venden por el título, aunque el comprador no tenga referencias del contenido ni del autor. El título es, entonces, una especie de *bisagra entre el paratexto de autor y el editorial*. Es también la tarjeta de presentación del autor en público, el primer mensaje que envía a sus lectores potenciales.

Para el lector, el título, en general, es la *primera clave del contenido del libro*, por lo que -junto con la ilustración de tapa y el sello de colección- constituye el disparador de sus primeras conjeturas. Al respecto dice Umberto Eco:

"(...) Por desgracia, un título ya es una clave interpretativa. Es imposible sustraerse a las sugerencias que generan Rojo y negro o La guerra y la paz. Los títulos que más respetan al lector son aquellos que se reducen al nombre del héroe epónimo, como David Copperfield o Robinson Crusoe, pero incluso esa mención puede constituir una injerencia indebida por parte del autor. Papá Goriot centra la atención del lector en la figura del viejo padre, mientras que la novela también

es la epopeya de Rastignac o de Vautrin, alias Collin. Quizás habría que ser honestamente deshonestos, como Dumas, porque es evidente que Los tres mosqueteros es, de hecho, la historia del cuarto. Pero son lujos raros, que quizás el autor sólo puede permitirse por distracción (...)”(Eco, 1986: 10)

Según Genette, el título tiene tres funciones: 1) identificar la obra, 2) designar su contenido, 3) atraer al público. No necesariamente están las tres presentes a la vez; y sólo la primera es obligatoria, ya que la función principal de un título es la de *nombrar la obra*. El título puede no ser atractivo, e incluso puede no guardar relación con el contenido del texto, pero siempre será el modo de identificarlo.

Según el género de la obra y el público al que se dirija, desde luego, el título puede variar su función: los títulos de obras literarias buscan atraer más que los de obras teóricas o científicas, que suelen privilegiar la claridad a la originalidad¹⁵.

En cuanto a su relación con el texto, se pueden distinguir, en principio, *título* propiamente dicho de *subtítulo* e *indicación de género*. A veces se integran o se superponen, como ocurre con *La educación sentimental. Historia de un joven hombre* o *Los cuerpos dóciles. Hacia un tratado sobre la moda* o *Incluso los niños. Apuntes para una estética de la infancia*, donde la indicación genérica (*Historia de...*, *Hacia un tratado sobre...*, *Apuntes para ...*) es parte del subtítulo, que, en su conjunto, tiene la finalidad de aclarar el título cuando este es críptico e interesa al autor o al editor dejar claro de qué tipo de texto se trata. En otros casos, la indicación genérica constituye de por sí el título, como en *Elegías*, *Escritos*, *Memorias*, *Confesiones*, *Poemas*, *Fábulas*, etc. En estos casos, o bien no existe un tema (o un texto) sino temas (y textos) diversos, o bien se trata de una recopilación póstuma de textos que el compilador prefiere no nombrar, o bien se privilegia el pacto de lectura (como ocurre en las obras autobiográficas, donde el título destaca el imperativo de sinceridad: *Confesiones*, *Memorias ...*).

En una primera clasificación de los títulos, Genette distingue los que designan el contenido o tema del texto, como *Madame Bovary*, *La Peste*, *El proceso*, de los que indican el género, como *Lenta biografía* o *Historia de la vida del Buscón*. Este último es en realidad un título mixto, que combina un elemento temático y uno genérico, costumbre frecuente en obras científicas o teóricas (*Teorías cognitivas de/ aprendizaje; Un estudio sobre esquemas, creencias y teorías pedagógicas de maestros primarios, etc.*).

Dentro del primer grupo, los hay de distintos tipos: los literales, como *La guerra y la paz*, *La metamorfosis*, etc.; los metafóricos, como *Rojo y negro*, *Santuario*, *Cosecha roja*, *El sueño eterno*, *Alrededor de la jaula*, etc.; los metonímicos, como

¹⁵ Esto también depende de la tradición de cada lengua. El título de la obra de Austin *How to do things with words* se tradujo al castellano literalmente como *Cómo hacer cosas con palabras*; al francés, como *Quand dire c'est faire* (“Cuando decir es hacer”); y al alemán, como *Theorie des Sprechakte* (“Teoría de los actos de habla”).

Papá Goriot, El conde Lucanor, La perla del emperador, etc.; los alusivos o intertextuales, como el *Ulises, El Imperio de los sentimientos, Retrato del artista cachorro*, etc. En cuanto a los títulos genéricos, Genette incluye en la categoría ciertos títulos más modernos e innovadores, del tipo de *Meditaciones, Aproximaciones, Divagaciones, etc.*

Los títulos metafóricos e intertextuales o alusivos, por su parte, se han extendido a los medios de prensa, como puede apreciarse en los diarios, desde *Crónica*, que recurre al refranero y a expresiones del acervo popular, hasta *Página 12*, más pródiga en citas y alusiones literarias.

□

¿A qué tipo de título pertenece el de esta publicación? Sugiera tres títulos de distinto tipo para reemplazar o complementar al actual. Fundamente su propuesta.

3.2.2. La dedicatoria.

Suele ubicarse al principio del libro, antes o después de la página del título. Los destinatarios pueden ser personas relacionadas con el autor:

A mi mujer

A mis hijas

En memoria de Fuegia Basket, Jemmy Button, York Múnster y Boat Memory, que fueron una vez a Inglaterra. (E. Belgrano Rawson, *Fuegia*)

Pueden ser grupos, instituciones, personas a quienes se rinde homenaje y reconocimiento:

A Alfonsina Storni, Victoria Ocampo y Alicia Moreau de Justo, que abrieron camino. A María Teresa Gramuglio y Susana Zanetti, amigas e interlocutoras. (B. Sarlo, *El imperio de los sentimientos*)

Puede ser el propio lector, un personaje de la ficción, e incluso el propio autor. Cuando aún no existían los derechos de autor y los escritores dependían, en buena medida, de la generosidad de protectores y mecenas para poder publicar sus obras, las dedicatorias cumplían una función de reconocimiento o compromiso. Por lo

mismo, dado que en muchos casos no existía una relación personal entre el autor y el mecenas, las dedicatorias se reducían a un encadenamiento de *topoi* o lugares comunes que, con pocas variaciones, se repetían de una obra a otra y de uno a otro autor. Es el caso de la dedicatoria de la primera parte del Quijote, que Cervantes copia de la de Fernando de Herrera al Marqués de Ayamonte en las *Obras de Garcilaso de la Vega con anotaciones* (Carrascón, 1991).

AL DUQUE DE BÉJAR

**MARQUÉS DE GIBRALEÓN, CONDE DE BENALCÁZAR
Y BAÑARES, VIZCONDE DE LA PUEBLA DE ALCOCER,
SEÑOR DE LAS VILLAS DE CAPILLA,
CURIEL Y BURGUILLOS**

En fe del buen acogimiento y honra que hace Vuestra Excelencia a toda suerte de libros, como príncipe tan inclinado a favorecer las buenas artes, mayormente las que por su nobleza no se abaten al servicio y granjerías del vulgo, he determinado de sacar a luz al INGENIOSO HIDALGO DON QUIJOTE DE LA MANCHA al abrigo del clarísimo nombre de Vuestra Excelencia, a quien, con el acatamiento que debo a tanta grandeza, suplico le reciba agradablemente en su protección, para que a su sombra, aunque desnudo de aquel precioso ornamento de elegancia y erudición de que suelen andar vestidas las obras que se componen en las casas de los hombres que saben, ose parecer seguramente en el juicio de algunos que, no contiéndose en los límites de su ignorancia, suelen condenar con más rigor y menos justicia los trabajos ajenos; que, poniendo los ojos la prudencia de Vuestra Excelencia en mi buen deseo, fío que no desdeñará la cortedad de tan humilde servicio .

MIGUEL DE CERVANTES SAAVEDRA.

□

Analice la dedicatoria al duque de Béjar.

Actualmente, si bien desapareció esa función económica (salvo en las obras científicas, donde ha sido reemplazada por los “reconocimientos” o “agradecimientos” a las instituciones que subsidiaron la investigación) y la dedicatoria se desembarazó de la retórica hueca que la caracterizaba, mantiene, en muchos casos, cierto carácter de padrinazgo intelectual o estético que también viene desde antiguo: el dedicatario -sea real o simbólica su relación con el autor- es indirectamente responsable del texto que se le dedica, lo que puede constituir, según los casos, un argumento de valoración de la obra.

La forma más común que asume la dedicatoria es la mención del destinatario, acompañada o no de una frase que se le dedica y cuyo sentido no siempre es claro para el lector. Se trata de la segunda ventana -la primera es la foto de solapa- por donde el lector puede espiar cierta intimidad del autor: si en aquella podía fisgonear el bigote o los lentes, la actitud displicente o complaciente, en esta podrá atisbar sus sentimientos, sus costumbres, en fin, algo de su vida cotidiana:

To my parents, Geoffrey and Elsa. Because I would be hopeless without them. A Gabriela Esquivada, a quien por suerte no encontré demasiado tarde. (C. Feiling, El agua electrizada)

Para ser honorable no es imprescindible subir a un colectivo a las siete y media de la mañana. A Noemí Windaws, porque me ayudó a admitirlo. (S. Silvestre, Si yo muero primero)

Pero existen dedicatorias que se apartan de la forma más o menos canónica y encierran la reflexión y el homenaje bajo el aspecto de un poema o una breve narración. La dedicatoria a Lugones que hace las veces de prólogo a *El hacedor* de Jorge Luis Borges es un buen ejemplo.

A LEOPOLDO LUGONES

Los rumores de la plaza quedan atrás y entro en la biblioteca. De una manera casi física siento la gravitación de los libros, el ámbito sereno de un orden, el tiempo disecado y conservado mágicamente. A la izquierda y a la derecha, absortos en su lúcido sueño, se perfilan los rostros momentáneos de los lectores, a la luz de las lámparas estudiosas, como en la hipálage de Milton. Recuerdo haber recordado ya esa figura, en este lugar, y después de aquel otro epíteto que también define por el contorno, el árido camello del Lunario, y después aquel hexámetro de la Eneida, que maneja y supera el mismo artificio:
lbant obscuri sola sub nocte umbras.

Estas reflexiones me dejan en la puerta de su despacho. Entro; cambiamos unas cuantas convencionales y cordiales palabras y le doy este libro. Si no me engaño, usted no me malquería, Lugones, y le hubiera gustado que le gustara algún trabajo mío. Ello no ocurrió nunca, pero esta vez usted vuelve las páginas y lee con aprobación algún verso, acaso porque en él ha reconocido su propia voz, acaso porque la práctica deficiente le importa menos que la sana teoría.

En este punto se deshace mi sueño, como el agua en el agua. La vasta biblioteca que me rodea está en la calle México, no en la calle Rodríguez Peña, y usted, Lugones, se mató a principios del treinta y ocho. Mi vanidad y mi nostalgia han armado una escena imposible. Así será (me digo) pero mañana yo también habré muerto y se confundirán nuestros tiempos y la cronología se perderá en un orbe de símbolos y de algún modo será justo afirmar que yo le he traído este libro y que usted lo ha aceptado.

J.L.B.

Buenos Aires, 9 de agosto de 1960.

En esta dedicatoria atípica, la narración del encuentro con Lugones, que rescata la relación personal entre ambos autores, da pie para una reflexión en la que Borges reconoce el padrinazgo intelectual de aquél. Las referencias intertextuales del primer párrafo tienen por objeto ejemplificar un tropo: la hipálage, que condensa, en la descripción de Borges, el clima de la biblioteca (“a la luz de las lámparas estudiantinas”). ¿Por qué la hipálage? Parecería que el “contagio” que caracteriza a esta figura -el “camello” del *Lunario* a que alude Borges es calificado de “árido” por contagio del “contorno”- sintetizara una concepción de la dedicatoria: la luz que irradia el dedicatario ilumina al dedicador. Por su parte, el *topos* de la falsa modestia, caro a las dedicatorias desde tiempos inmemoriales (véase la del *Quijote* en estas mismas páginas), cobra en Borges un nuevo sentido (“usted no me malquería, Lugones, y le habría gustado que le gustara algún trabajo mío”): verdadero “gesto que enaltece” el de dedicar un libro a quien, en vida, no supo apreciar la obra del que dedica.

3.2.3. *El epígrafe.*

Suele estar ubicado en la página siguiente a la dedicatoria y anterior al prólogo, Es siempre una cita, verdadera o falsa (atribuida falsamente a un autor). También puede ser atribuida a un autor imaginario, o ser anónima:

el buey solo

bien se lame.

(M.Cohen, *El sitio de Kelany*)

Las funciones principales del epígrafe, según Genette, son:

- 1) de comentario del título, como un anexo justificativo:

Sólo las personas superficiales no juzgan por las apariencias. El misterio del mundo es lo visible, no lo invisible. Oscar Wilde, en una carta. (S. Sontag, *Contra la interpretación*)

2) de comentario del texto, precisando indirectamente la significación (esta función puede superponerse a la anterior):

... el gran libro del mundo ... : viajar, ver cortes y ejércitos, tra- tar con gentes de distinto humor y condición, recoger diversidad de experiencias, ponerse a prueba a sí mismo en la fortuna... Descartes, *Discurso del Método*
(B.Cendrars, *El hombre fulminado*)

3) de padrinazgo indirecto (lo importante no es lo que dice la cita sino la identidad de quien lo dice). En este sentido, afirma D. Maingueneau:

“(...) Todos estos epígrafes están destinados a ligar el discurso nuevo a un conjunto de enunciados anteriores. Se trata de poner de manifiesto las grandes orientaciones que ha tomado el libro, de marcarlo, señalarlo como perteneciente a un conjunto definido de otros discursos (...)” (Maingueneau, 1980:143)

Esta es, sin duda, la intención que guía a Sarmiento en la elección de los autores con cuyas citas encabeza los capítulos de *Facundo*. La abundancia de epígrafes, por su parte, es propia del romanticismo.

El epígrafe, conjuntamente con el título y la tapa si se trata de un libro, estimulan al lector a elaborar hipótesis sobre el contenido del texto.

... más allá están los Andrófagos, un pueblo aparte, y después viene el desierto total... Heródoto, IV, 18 (J.J. Saer, *El entonado*)



□

Escriba la contratapa de *El entenado* de J.J. Saer teniendo en cuenta la información que aportan el título, la tapa y el epígrafe.

3.2.4. El prólogo.

El prólogo o prefacio es un discurso que el autor u otra persona en quien él -o el editor- delega esta función, produce a propósito del texto que precede o sigue (en este caso se lo denomina *postfacio* o *epílogo*). Hay prefacios apócrifos o falsos, y también hay prefacios ficticios, como el de *Lolita*, que se atribuye al protagonista de la novela, o el de *El Lazarillo de Tormes*.

La mayoría de los prólogos cumplen con dos funciones básicas, que comparten con las contratapas, aunque la dominancia de una sobre otra es inversa en ambos: una función informativa e interpretativa respecto del texto y una función persuasiva o argumentativa, destinada a captar al lector y retenerlo.

La *función persuasiva*, que es dominante en el paratexto editorial, es mucho más fuerte en las contratapas que en los prólogos, sobre todo si estos son escritos por el propio autor (está mal visto que el autor elogie su obra, por lo que la argumentación se ve obligada a correr por otros carriles en los que la valoración es más oblicua).

El principal argumento de valorización del texto suele ser la importancia del tema, aunque también puede acompañarlo su originalidad o novedad. En el caso de recopilaciones, se apela frecuentemente a la unidad, formal o temática, o bien, por el contrario, a la diversidad, como ocurre con frecuencia en los prólogos de Borges. En cuanto a la función más autoral del prólogo, este puede informar al lector sobre el origen de la obra y las circunstancias de su redacción. Puede incluir la mención de fuentes y reconocimientos a personas e instituciones que han colaborado con el autor en la elaboración del libro. En obras no ficcionales, el prólogo puede cumplir una función didáctica: explicar el índice (los contenidos y el orden de estos en el libro).

La función más importante que le atribuye Genette al prefacio original es la de *interpretar el texto*. También la de *inscribirlo en un género*. Si se trata de obras innovadoras o transgresoras respecto de las normas genéricas, el prólogo o prefacio puede transformarse en manifiesto, como es el caso del Prefacio al *Cromwell* de Víctor Hugo.

Para evitar condicionar la lectura comentando el texto por anticipado, algunos autores prefieren postponer el prefacio, renunciando a la función preventiva que suelen tener los prólogos en favor de una función correctiva.

EPILOGO

Dos tendencias he descubierto, al corregir las pruebas, en los misceláneos trabajos de este volumen.

Una, a estimar las ideas religiosas o filosóficas por su valor estético y aun por lo que encierran de singular y de maravilloso. Esto es, quizá, indicio de un escepticismo esencial. Otra, a presuponer (y a verificar) que el número de fábulas o de metáforas de que es capaz la imaginación de los hombres es limitado, pero que esas contadas invenciones pueden ser todo para todos, como el Apóstol. Quiero así mismo aprovechar esta hoja para corregir un error. En un ensayo he atribuido a Bacon el pensamiento de que Dios compuso dos libros: el mundo y la Sagrada Escritura. Bacon se limitó a repetir un lugar común escolástico; en el Breviloquium de San Buenaventura -obra de/ siglo XII- se lee: creatura mundi est quasi quidam labor in quo logitur Trinitas. Véase Etienne Gilson: La philosophie au moyen âge, pp. 442, 464.

J.L.B.

Buenos Aires, 25 de junio de 1952.

En este caso, el epílogo se revela como enunciado en un momento posterior al del texto (“he descubierto, al corregir las pruebas...”) y cumple las dos funciones del prólogo: la informativainterpretativa, en este caso enriquecida por la corrección del error (una suerte de fe de erratas), que reúne el gesto de sinceridad (falsa modestia) y la erudición (referencias intertextuales encadenadas). Podríamos decir que este epílogo, en cuanto a su función interpretativa, es doblemente correctivo: porque, como todo epílogo o postfacio, interpreta a posteriori, y porque corrige y amplía el texto. También cumple la segunda función prefacial: la argumentativa-persuasiva. Por tratarse de un postfacio, la argumentación no busca captar o retener al lector, que seguramente ya leyó el texto, sino más bien persuadirlo de que, por detrás de la aparente diversidad de los ensayos recopilados, existe cierta unidad (“Dos tendencias he descubierto, al corregir las pruebas, en los misceláneos trabajos de este volumen”). El imperativo unitarista, con que Genette caracteriza a los prólogos de recopilaciones, se cumple en este caso también, pese a que Borges suele apelar más frecuentemente a la diversidad en sus prefacios. Tal vez por tratarse, en este caso, de un postfacio, de una lectura que no condiciona o interfiere con otras. Como está escrito por el autor del texto, la valoración se expresa como descubrimiento, casi por azar (la circunstancia de corregir las pruebas hace posible el hallazgo de la unidad subterránea de los textos). Pero fundamentalmente es a través de la lítote, de esta figura argumentativa de la que Borges se vale tan frecuentemente, que logra el efecto de valoración: reconociendo un error que nadie más que él podría detectar deslumbra al lector con una enciclopedia (en el sentido que le da Eco) inabarcable.

La humildad con que Borges enuncia su interpretación y el gesto que supone posponerla (parte de esa misma humildad o modestia), le permiten salvar las paradojas a que está sujeto el prefacio de autor, según Dominique Jullien:

(...) el prefacio ubica al autor en la posición paradójica de lector de su obra. Lector privilegiado e intérprete autorizado (...), en principio porque sólo él tiene el privilegio de una visión totalizante de la obra. Por lo tanto, se puede establecer una primera relación entre autoridad del prologuista y unidad de la obra (...) Pero la relación entre unidad y autoridad revela cierto número de paradojas. El lector no puede más que interrogarse sobre la legitimidad de ese texto, ubicado a la entrada de /a obra y sin embargo posterior a ella, que le impone al lector -aún presuntamente inocente- una suerte de cuestión hermenéutica previa, ya que lo que para el lector es una anticipación es para el autor una retrospectiva. Otra paradoja: si el autor tiene necesidad de interpretar su texto en otro texto, es que la obra no se basta a sí misma, que es imperfecta (...)(Jullien)

Algunos prólogos a ediciones posteriores de una obra o a segundas partes son en realidad respuestas a la crítica o a la recepción que la edición original o la primera parte tuvo en el público. El prólogo que se transcribe a continuación corresponde a *La vuelta de Martín Fierro* y fue escrito por José Hernández para la edición original de 1879. Dado que en este caso coinciden la figura del autor y la del editor (José Hernández editó su libro), es interesante observar la importancia que asume en el prólogo la argumentación editorial -número de ejemplares vendidos de la primera parte de *Martín Fierro*, cuidado y calidad de la presente edición y de la impresión, idoneidad y competencia de artistas y artesanos implicados en el proceso- y la valoración directa de la obra por la importancia del tema y la originalidad del tratamiento.

El nuevo Escriturón - Curiosas y extravagantes actividades para escribir

Maite Alvarado, Gustavo Bombini

Daniel Feldman, Istvan -Adaptación Sánchez de Tagle y Gerardo Cirianni

El nuevo Escriturón

En la Mesopotamia, en la cuenca de los ríos Tigris y Éufrates, se encontraba la ciudad sumeria de Ur.

Hace algunos años, excavando en la región, un grupo de arqueólogos dio con los restos de un antiguo libro escrito con trazos de punzón sobre tablillas de arcilla.

Cuando se tradujeron los textos, se descubrió que con aquel libro aprendían a escribir los niños sumerios 2500 años antes de Cristo.

Se lo bautizó **ESCRIT-UR-ON** (o Gran libro de escritura de Ur), por semejanza con el **ESCRIT-URUK-ON**, encontrado años antes en la región de Uruk.

Hoy, a casi 4500 años del primer **ESCRIT-UR-ON**, nos complace hacer llegar a nuestros lectores una versión actualizada de aquella obra, adaptada a las exigencias de la escritura moderna.

VER FIGURA

Claves secretas

(que conviene recordar) para trabajar con el Escriturón

1. Los ejercicios pueden hacerse en equipo.
2. Escribe en tu propia hoja y no en las páginas del libro.
3. Notires los textos que escribas. Guárdalos en un cuaderno o en una carpeta. Al final tú y tus compañeros pueden integrar una antología del grupo.
4. Resuelve las actividades empezando por las primeras, que son las más fáciles y éstas te ayudarán a resolver las que siguen.
5. Las actividades te hacen ordenar, transformar, reducir y ampliar textos, describir, narrar, combinar palabras y partes de palabras, jugar con el abecedario y con el vocabulario e inventar historias. En cada capítulo se presta más atención a alguna de estas cosas.
6. Acuérdate del dicho: Un solo texto no hace escritor. Resuelve todas las actividades y tantas veces como te haga falta.
7. Es importante que otros lean lo que escribes. Lee tus textos a tus compañeros y amigos o intercámbialos con los de ellos.
8. No te apresures. Tómate tiempo para pensar lo que escribes.
9. Corrige y reescribe tus textos todas las veces que sea necesario.

El capítulo de la lechuza

La lechuza suele pasarse horas sobre una rama observando lo que sucede a su alrededor. Siempre parece concentrada y tiene una mirada muy penetrante.

En este capítulo deberás comportarte como la lechuza:

Prestar atención para ordenar textos desordenados.

Describir con minuciosidad distintas cosas. Contar con lujo de detalles historias intrigantes.

Las travesuras de Crapul

El señor Mustaqui tiene de visita en su casa a un extraterrestre que no sabe lo que es bañarse y está muy interesado en aprender. Se dispone a intentarlo en este momento. Para orientarlo, el señor Mustaqui le dio una hoja con las instrucciones, pero el travieso Crapul, su hijo menor, cambió esa hoja por otra en la que las instrucciones están desordenadas.

¿Qué te parece si ayudamos al extraterrestre y numeramos las instrucciones para bañarse en el orden correcto? (El orden de los pasos es fundamental en las instrucciones, ya que si se altera o se omite alguno, es probable que las cosas no salgan bien.)

- Abrir la llave.
- Enjabonarse por partes.
- Tomar una toalla.
- Meter la otra pierna.
- Desvestirse.
- Sacar una pierna de la tina.
- Enjuagarse por partes.
- Poner el tapón a la tina.
- Frotarse con la toalla hasta quedarse seco.
- Esperar a que se llene.
- Sacar la otra.
- Sentarse en el agua.
- Retirar el tapón de la tina.
- Envolverse en la toalla.
- Probar la temperatura del agua con el dedo gordo del pie.
- Pararse.
- Meter una pierna.
- Mientras se va el agua, abrir la llave para terminar de enjuagarse.

Instrucciones inútiles

... Llegado el llanto, se tapaná con

decoro el rostro usando ambas manos con la palma hacia dentro. Los niños llorarán con la manga del saco contra la cara, y de preferencia en un rincón del cuarto. Duración media del llanto, tres minutos.*

Las acciones de todos los días, cosas que hacemos mecánicamente, como rascarnos la oreja, abrir la puerta o masticar un chicle, pueden ser tareas complicadísimas para alguien que nunca las haya realizado. Julio Cortázar, en *Historias de cronopios y de famas*, escribe instrucciones para hacer las cosas más simples, como subir la escalera, llorarán o la cuerda al reloj.

¿Te animas a escribir e ilustrar paso por paso -como si fuera un folleto que acompaña algún producto de funcionamiento complicado- las instrucciones para hacer alguna de las siguientes cosas?

- ◆ sacar piojos de la cabeza de otro.
- ◆ comer calabazas.
- ◆ guiñar un ojo.
- ◆ caminar.
- ◆ sacar la lengua.
- ◆ dar lástima.
- ◆ olvidarse de una cita.
- ◆ rascarse.
- ◆ comer un taco con mucha salsa.
- ◆ Perder el tiempo.

* Julio Cortázar, *Historias de cronopios y de famas*, Buenos Aires, Minotauro, 1976.

Guión

Cuando un guionista escribe un guión para la historieta, divide la hoja en dos: anota los diálogos entre los personajes de la derecha y describe lo que se va a ver en el cuadro en cada cuadrito a la izquierda. El dibujante luego dibuja lo que el guionista describió.

Por ejemplo, si el guion dice:

Adelante, camino a la escuela va Pepe vampiro* platicando con su mejor amigo a quien dice: **-Estoy seguro que la escuela te gustará muchísimo.**

Atrás, el chango Micolás escucha a su amigo y piensa: **" Voy a tener muchos amigos ¡Y una maestra!"**

El dibujante puede hacer esto:

Y si el dibujante hace esto:

VER FIGURA

¿qué dirá el guión? (ojo: lo que no esté escrito no aparece dibujado)

*Pepe Vampiro es un personaje del libro Micolás, Boruca y Marango del autor Edson Gabriel García publicado por Libros del Rincón 1992.

Figuras

En los dibujos están representados los frentes de seis casas distintas .

1. Elige una de ellas y escribe una descripción lo más detallada posible, sin decir de qué casa se trata.
2. Pásale la descripción un compañero para que dibuje la casa siguiendo tus indicaciones (¡Sin mirar el libro!).
3. Cuando terminen, comparen el dibujo con el original: ¿Son parecidos? ¿Están todos los elementos? ¿Están en el lugar adecuado? ¿Tienen, más o menos, el tamaño que corresponde? Si hay diferencias, controlen de quién es el error.

Éste es un ejercicio divertido para intercambiar descripciones entre dos.

VER FIGURA

Para volverse chino

Chong-Li nunca había salido de China. Y siempre había comido con palitos. Hasta que la familia Mustaqi lo invitó a pasar unas vacaciones en su casa. Allí conoció el tenedor. Y el pequeño Crapul., el hijo menor de los Mustaqi, comió con palitos por primera vez ya que Chong-Li trajo de regalo un juego de palitos para la mesa. En una carta a sus hermanos, Chong-Li les explica que es el tenedor: cómo es, para qué sirve y cómo se usa.

1. Antes de escribir, Chong Li que, como buen chinito, en muy ordenado respondió las siguientes preguntas:

◆ ¿Para qué sirve un tenedor? El tenedor es un instrumento que sirve para comer alimentos sólidos.

◆ ¿En cuántas partes se puede dividir un tenedor?
En dos partes..

◆ ¿Cuáles son?
Parte superior en donde están los dientes y parte inferior o mango.

◆ ¿Cómo es cada una de esas partes y por qué son así?
La parte superior está formada por cuatro dientes largos, delegados, rígidos, terminados en punta y ligeramente curvos. Esta parte es así para poder recoger el alimento del plato o bien pincharlo con las puntas.

Con los extremos laterales de la parte superior se puede partir del alimento cuando no es muy duro y no se requiere del cuchillo: verdura, pescado, etcétera.

La parte inferior o mango es rígido, y ligeramente curvo y mide aproximadamente diez centímetros.

VER ESPACIO

2. Ahora sí, ¿te animas a describir como lo haría Chong-Li una cuchara, un destapado, o unas tijeras?

Cuando describas uno o todos estos objetos, responde las mismas preguntas que Chong-Li elaboró para describir el tenedor: ¿Para qué sirve? ¿En cuantas partes se divide?, etcétera.

¿Cucurucho o palito?

A veces pasa que uno no encuentra el lápiz, y resulta que lo tiene en la mano. A veces pasa que de tanto ver una cosa nos olvidamos de cómo es exactamente (como le pasó a una cantante el día que le preguntaron si el micrófono con el que cantaba sus melodías tenía forma de palito o de cucurucho).

Te desafiamos a que describas con la mayor precisión posible (y sin mirar previamente):

1. la rueda del camión que tomas todos los días.
2. La puerta de la casa del vecino.
3. La mesa de la cocina.
4. El piso de tu casa.
5. Una naranja.
6. El dedo gordo de tu pie.
7. Los botones de tu camisa.
8. La bolsa o mochila donde cargas tus cuadernos.

VER FIGURA

Coche de caballos eléctrico

Cuentan que cuando los rusos vieron por primera vez un tranvía, no sabían cómo llamarlo y le pusieron “coche de caballos eléctrico”, ya que funcionaba con electricidad y se desplazaba transportando gente, como los coches de caballos a los que ellos estaban acostumbrados. Algo parecido les pasó a los conquistadores cuando descubrieron en América especies animales y vegetales que no conocían y para las que no tenían nombre: las describían por comparación con lo que conocían. Así, por ejemplo, describían al colibrí o chuparrosa como un abejorro —especie de abeja grande— porque su aleteo es tan veloz que produce un zumbido.

VER FIGURA

¿Cómo describiría un lápiz, un avión o un despertador alguno de los siguientes personajes?:

- ◆ Un hombre de las cavernas.
- ◆ Un guerrero de la antigüedad.
- ◆ Un extraterrestre.

Ornitholestes y Ornitorrinco

Como para describir usamos palabras y las palabras se dicen o se escriben una después o detrás de otra (es imposible decir las todas a la vez), es necesario dividir o descomponer el objeto que se describe en partes, como hizo Chong-Li con el tenedor, o como hace el científico Edwin Colbert con el siguiente animal prehistórico:

El Ornitholestes

...su largo no era de más de un metro cincuenta a un metro ochenta, y en él se incluye la larga y afinada cola que, como una palanca, servía para balancear el peso del cuerpo. En todo su aspecto fue un dinosaurito ágil y gracioso; sus patas posteriores eran fuertes y semejantes a las de las aves; probablemente corría sobre ellas a través de los densos verdores tropicales con agilidad y ligereza, lanzándose de aquí para allá en busca de su presa. Las patas anteriores del Ornitholestes eran relativamente pequeñas y estaban provistas de dedos largos y aptos para la prensión, con los cuales el animalito podía asir su alimento. El cráneo era también pequeño, alto y estrecho, armado con dientes afilados aptos para morder y desgarrar. En su conjunto era un mecanismo pequeño, eficiente para la captura de presas pequeñas...

Para Edwin Colbert, el conjunto del Ornitholestes es un mecanismo, compuesto de distintas piezas que le sirven al animal para hacer cosas diferentes:

cuerpo	cabeza
cola	patas
larga y fina	patas anteriores
para balancear el peso	afilados para morder y desgarrar
para correr	para prensión

Todas las piezas, como ocurre en un reloj, están relacionadas entre sí y, en su conjunto, le permiten al animal sobrevivir.

*Edwin Colbert, *El libro de los dinosaurios*, Buenos Aires, EUDEBA, 1964.

Aquí te presentamos un retrato de un ornitorrinco, animal raro, si los hay. ¿Te animas a describirlo tan detalladamente como Edwin Colbert describió al Ornitholestes?

VER FIGURA

Ayuda

1.Observa atentamente al ornitorrinco.

2.¿Qué partes de su cuerpo te parecen más notables? ¿Por qué se te ocurre que serán así? Teniendo en cuenta la conformación del ornitorrinco, ¿de qué vivirá?, ¿dónde vivirá?, ¿cuáles serán sus costumbres?, ¿cómo se desplazará?

3.Describe al animal tomando en cuenta tus respuestas. Puedes buscar y agregar información extra si te parece necesario o conveniente.

Moléculas

Una acción es algo que alguien hace, como por ejemplo, comer, jugar, dibujar, molestar, cantar... Si analizáramos una acción en detalle, comprobaríamos que está compuesta de otras acciones, y éstas a su vez de otras, y así sucesivamente, hasta llegar a acciones mínimas, indivisibles como moléculas. Por ejemplo, comer consiste por lo menos en las siguientes acciones: llevarse la comida a la boca puede consistir en recogerla con un cubierto o tomarla con la mano, mover la mano —con o sin cubierto— en dirección a la boca, abrir la boca e introducir en ella el alimento (lo que se llama “bocado”), etcétera.

1. ¿Qué acciones componen la acción de “comer un taco”? Escribe las acciones en el orden en que se realizan.
2. Toma algunas —¡O todas!— de las acciones que componen la acción de “comer un taco” y escribe las acciones de que se compone. Por ejemplo, ¿qué acciones componen la acción de preparar los ingredientes para hacer un taco?
3. Y puedes seguir:

descomponiendo

descomponiendo descomponiendo

descomponiendo descomponiendo descomponiendo descomponiendo

descomponiendo descomponiendo descomponiendo descomponiendo

descomponiendo descomponiendo

Biografías

En la enciclopedia puedes encontrar nombres y descripciones de lugares (países, ciudades, ríos, montañas, mares) y también nombres de personajes famosos de la

historia acompañados de una breve biografía, donde se cuentan las acciones más importantes que llevó a cabo ese personaje, dónde y cuándo.

Tsin-Chi-Hoang-Ti. Emperador de China. Heredó uno de los siete reinos en que entonces se dividía el Imperio, **venció a todos los príncipes rivales** y extendió su poder a todo el país. Combatido por los sabios, mandó destruir todos los libros antiguos. **Construyó la Gran Muralla**. Vivió de 259 a 210 a. de J.C.*

Te proponemos alargar la biografía de Tsin-Chi-Hoang-Ti descomponiendo las acciones que están en negrita, como hiciste con la acción de “comer un taco” en la página 26. Para ayudarte, empezamos nosotros:

Venció a todos los príncipes rivales

1. Buscó aliados entre los reinos vecinos...
2. Organizó una escuela de guerreros...

* La biografía de Tsin-Chi-Hoang-Ti se sacó del tomo 5 del *Diccionario Enciclopédico Ilustrado Sopena*, Barcelona, Sopena, 1991.

La respiración del texto

El punto y aparte le permite respirar al texto: es una pausa, un blanco, y también un descanso para el lector. Cuando llegamos a un punto y aparte, podemos levantar la vista y reflexionar sobre lo que acabamos de leer.

Pero no es ésta la única función del punto y aparte. Su función principal es la de dividir el texto en párrafos, en bloques de oraciones. ¿Y para qué dividir el texto? Para ayudar al lector a avanzar gradualmente, a organizar en su cabeza la información que va recibiendo.

En un relato, el punto y aparte puede dar paso a una descripción detallada de un lugar o de un personaje, a un hecho o una acción importante para la continuidad de la historia, a la aparición o intervención de un nuevo personaje o de un personaje distinto a los mencionados hasta entonces, a un cambio de escenario o lugar de la acción, a un avance o retroceso en el tiempo que nos ubica en un momento anterior o posterior...

En el texto de la siguiente página se han eliminado los puntos y aparte, así que es un texto sin respiro. Te invitamos a dividirlo en ocho párrafos.

En una hoja aparte, escribe la palabra en donde creas que debe ir el punto y aparte y no punto y seguido como lo escribimos aquí. Seguramente te llamará la atención el relato de lo que sucede a Inés. Ella es una niña a quien de repente se le aparece un monstruo en el bolsillo. Al principio está encantada con la idea, pero, poco a poco la vida comienza a complicársele y después ya no sabe qué hacer con el monstruo.

A mí cuando estoy preocupada se me revuelve el estómago. (Eso de los estómagos revueltos es cosa de mi abuela, como la cuestión de los nudos en la garganta y de las almas que se caen al suelo.) Y, como cualquiera puede darse cuenta, cuando los estómagos están revueltos la comida no les entra. Fue por eso que la noche del cumpleaños de Yanina le dije a mi mamá que no quería comer. (“Cada día estás más flaca”, “no sé cómo quieres crecer sin comer”, “la semana que viene te llevo con la doctora porque esto no puede seguir así”, etcétera: mi mamá no es partidaria de los estómagos revueltos.) Me fui corriendo a mi pieza, me puse el camisón y me metí a la cama. La falda escocesa se quedó tirada sobre mí silla. No me preocupé por ordenar nada y ni siquiera me lavé los dientes (eso, según mi mamá, me va a costar varias caries). Lo único que quería era acostarme, taparme bien con la cobija y pensar en todo lo que estaba pasando. Lo malo de ponerse a pensar es que el que piensa no puede organizar lo que va pensando. Por ejemplo, yo quería pensar ordenadamente en todo lo que había pasado esa semana y empezaba a pensar en cosas que no tenían nada que ver, esas salchichas con cara que había inventado la mamá de Yanina, en la cara de Federico cuando me vio el broche y también sobre todo en esos dos o tres puntitos de sangre en el tobillo de Verónica. A cada rato me decía: “Yo no tengo la culpa. Fue mi monstruo”. “Mi monstruo y yo, yo y mi monstruo”, eso era lo que yo pensaba todo el tiempo. La falda escocesa seguía tirada en la silla. “¿Cómo hará para salir del bolsillo?”, me preguntaba. Al fin y al cabo no era la primera vez que mi monstruo tomaba las cosas por su cuenta y ¿saltaba?, ¿volaba?, ¿flotaba?, en busca de alimento. Tal vez si apagaba todas las luces y me quedaba quieta en la cama, espiando, podría verlo salir de su nido y

volar por el aire. Pero no era muy probable. Ya se había comido el encaje de las tobilleras de Verónica. Y seguramente estaba lleno, sin hambre.*

*Graciela Montes, *Tengo un monstruo en el bolsillo*, México, Libros del Rincón, 1992, p. 41 y 42.

VER FIGURA

A engordar el sujeto y el predicado

Cualquier oración sencilla, como

El dragón atacó la ciudad,

puede engordar hasta convertirse en una gran oración o en un pequeño relato. Un lector curioso podría hacer crecer fácilmente el sujeto de esa oración, imaginando de dónde es el dragón, cómo es, cómo se llama, cuál es su historia... Por ejemplo:

El dragón Cienfuegos, el que destruyó la ciudad de Tlon, hijo del temible Fierabrás, que vive en el corazón del volcán Eructrón y tiene el cuerpo cubierto de escamas brillantes como esmeraldas y un aliento capaz de secar bosques y petrificar al ganado, atacó la ciudad.

Pero como nos quedó la oración “con cabeza de gigante y cuerpo de gnomo”, podemos ahora hacer crecer el predicado, para equilibrarla. Podríamos formularle al predicado las siguientes preguntas (y responderlas, claro): ¿cómo fue el ataque?, ¿cuándo?, ¿desde dónde?, ¿por qué atacó?, ¿qué efectos produjo el ataque?:

El dragón Cienfuegos, el que destruyó la ciudad de Tlon, hijo del temible Fierabrás, que vive en el corazón del volcán Eructrón y tiene el cuerpo cubierto de escamas brillantes como esmeraldas y un aliento capaz de secar bosques y petrificar al ganado, atacó la ciudad desde el norte, sorpresivamente, al caer la noche, asolando los campos, arrancando los árboles de raíz, incendiando la chozas de madera y los techos de paja, y convirtió la región en un páramo desolado.

Haz crecer las siguientes oraciones, engordando primero el sujeto y después el predicado:

1. Los cinco horribles estaban tristes...
2. Galileo no podía leer...
3. Agustina levantó el vuelo...

Genealogías

Una genealogía es el conjunto de los antepasados de una persona. También se llama genealogía al cuadro que muestra esa historia familiar. Cuando ese cuadro se hace en forma de árbol, se llama árbol genealógico.

VER FIGURA

Rastrea entre los miembros de tu familia los nombres de tus bisabuelos, tus abuelos y tíos abuelos, tus padres y tus tíos. Una vez recogida esta información, ya puedes armar un árbol genealógico, como el de arriba (cuanta más información reúnas sobre tu familia, más rico será tu árbol).

El árbol puede construirse en forma ascendente, subiendo desde el tronco, que es el antepasado más antiguo que se conoce, hasta las ramas más recientes, de modo que las ramas muestren quiénes son hijos de quiénes. Si no se tiene toda la información necesaria para completar el árbol, se pueden dejar ramas en blanco. Veamos el árbol que la joven Ana María hizo de su familia.

Ayuda

Para hacer el árbol, usa una hoja de papel grande. Tendrás que hacer primero el árbol de tu familia materna (de tu mamá) y después el de tu familia paterna (de tu papá), o al revés. La rama que corresponda a tu mamá y la que corresponda a tu papá se juntarán y de ahí saldrás tú (y tus hermanos, si los tienes).

¿Hay nombres que se repiten en tu árbol? ¿Cuáles se repiten más? ¿Por qué se repetirán? ¿Van cambiando los nombres con el tiempo? ¿Cambian según los lugares de origen?

La descripción que falta

En algunas narraciones, los autores prefieren relatar los acontecimientos y no se preocupan mucho por describir a los personajes. ¿Cómo serían?, ¿qué aspecto tendrían? En un viejo cuento ruso que se llama “Historia del príncipe Iván, la niña bruja y la hermanita del Sol” sucede algo así. Lo que sigue es una parte de ese cuento:

Más cerca, más todavía. El príncipe Iván, montado en su caballo negro no podía correr a mayor velocidad y su fin parecía haber llegado. Pero en el instante preciso alguien le ayudó a detener a su hermana de los dientes de hierro: era el gigante Lanzador de Montañas, quien había visto desde la altura la desigual persecución. Recordando entonces la bondad del príncipe amenazado, levantó la montaña más alta y la arrojó contra la espantosa criatura. La hermana de los dientes de hierro se vio obligada a abrirse paso a fuerza de mordiscos, y aunque la barrera montañosa permitió al caballo negro aumentar la distancia que separaba al príncipe de su hermanita bruja, pronto ésta dejó atrás la montaña y dio alcance al fugitivo.

Mas a lo lejos veíase ya el castillo de la adorable hermana del Sol formado por nubes, irisado por todos los colores, resplandeciente sobre el confín del mundo.

-¡Auxilio, hermanita del Sol! —gritó el pequeño príncipe. Agitó el caballo negro la cabeza nerviosamente, afirmó más aún sus cascos en el suelo y galopó con velocidad redoblada.

Pero la niña bruja, lanzando tras ellos gritos feroces, se acercaba por instantes.

-¡Ya estás en mi poder! ¡Ahora sí voy a devorarte!

Pero la hermanita del Sol había escuchado la llamada de Iván. Se asomó por una de las ventanas, la abrió de par en par, y cuando la bruja tendía hacia el príncipe sus enormes manos, el caballo negro, dando un salto prodigioso, se elevó del suelo, penetró por ella y descendió con su jinete en el interior del castillo.

—No quiero, y tú no puedes impedir que se quede conmigo —contestó pausadamente la hermanita del Sol.

Entonces la niña comenzó a achicarse, y se fue haciendo pequeñita, pequeñita, hasta tener el tamaño de una niña normal.

VER FIGURA

Busca la parte, o las partes del texto, donde se pueda intercalar una descripción del gigante Lanzador de Montañas, y en una hoja aparte escríbela. Después haz lo mismo con la hermana bruja de los dientes de hierro y con el castillo de la hermanita del Sol.*

* “Historia del príncipe Iván, la niña bruja y la hermanita del Sol” en *Cuentos del país de las nieves*, México, Renacimiento, 1959.

La verdadera historia del robo misterioso

Hay relatos que no dan toda la información que necesitamos para saber qué pasó. Leemos la crónica de un robo, un secuestro o un asesinato en un diario y la información es escasa. Inmediatamente empezamos a imaginarnos una cantidad de detalles, personajes, hechos que no aparecen contados allí.

La noticia sobre el “Robo misterioso” aparecida en un periódico de México nos dejó con un montón de dudas:

Robo misterioso

Un sujeto armado asaltó ayer empleados. El malviviente. gente. El empleado, la Oficina de Correos que se según testigos del hecho, era que se vio obligado a encuentra en la plaza del un hombre de baja estatura. entregar el saco, centro. Según informaciones pelo cano y vestía pantalones declaró que ignora para extraoficiales el hecho azules y chamarra verde. El qué pudo haberse sucedió cuando un individuo individuo salió de la oficina llevado el ladrón un entró al lugar, pistola en con un enorme saco y se dio saco que contenía mano, y amenazó a uno de la fuga ante el asombro de correspondencia para los la un pueblo cercano.

Te proponemos que agrandes esta nota agregando, donde te parezca conveniente, las descripciones de la Oficina de Correos y de la plaza del lugar donde vives.

La verdadera historia del robo misterioso contada por los vecinos

Si relees el texto anterior, verás que se mencionan ciertas “informaciones extraoficiales”, que son más que los comentarios de los supuestos testigos del hecho.

Esta vez te proponemos que agrandes la nota agregando los testimonios de los vecinos que conocen al empleado de correos, o de otros que vieron al maleante en plena acción. Para escribir los testimonios, es necesario utilizar el discurso directo, es decir que las palabras de los vecinos-testigos deben aparecer escritas. Ellos dan fe de lo que vieron. Si ellos lo cuentan, la nota periodística se vuelve más creíble. ¡Ah!, una última aclaración: las palabras en discurso directo (lo que digan los vecinos, en este caso) van entre comillas.

Pero... ¿cómo sucedió el robo misterioso?

Puedes ampliar la historia del robo misterioso a partir de las acciones. Recuerda el ejercicio de la página 26, en la que descomponíamos la acción de “comer” y decíamos que incluía, por lo menos, las acciones de “llevarse la comida a la boca”, “masticarla”, “tragarla”.

La nueva historia del robo misterioso

Y ahora sí, haz la tuya.

En forma individual o en grupo escribe “La nueva historia del robo misterioso”, en la que puedes incluir todo lo que ya escribiste: las descripciones, los testimonios de los vecinos, el detalle de las acciones. Además puedes inventar nuevos personajes, hacer avanzar los hechos, trabajar con la intriga, el suspenso, en fin, se trata de que conviertas la breve y un poco pobre noticia del robo misterioso en un apasionante relato.

El capítulo de sirenas y centauros

VER FIGURA

La sirena y el centauro son seres fantásticos, mitad humanos y mitad animales.

En este capítulo también se proponen combinaciones extrañas, pero de palabras y partes de palabras que no tienen nada que ver entre sí. Como resultado de esas mezclas, se obtienen objetos, animales y oficios extravagantes.

Duerme, duerme, murcielaguito

La *o* y la *u* son las vocales llamadas *oscuras* o *graves*. Si les llama así porque al pronunciarlas la boca se cierra más que al pronunciar la *a*, la *e* o la *i*. La boca se transforma entonces en un túnel o una gruta a la que entra poca luz y en cuyo fondo, cerca de la garganta —el precipicio que cae hacia las profundidades del cuerpo—, se pronuncian *o* y *u*. Por ser profundo, su sonido es grave. ¿Será por eso por ser oscuras y graves que las dos vocales suelen aparecer en palabras como muerto, hondo, horror, hueco, dolor, lobo, hongo, futuro, humus, humo?

¿Será también por eso que muchas palabras que se escriben con la combinación *fl* indican cosas débiles o frágiles, como: flaco, flojo, fluído, flor, flama, flujo, flota, fleco?

¿Será por eso que muchas palabras que se escriben con *r* están vinculadas con cosas duras o violentas como: roca, rotura, rígido, rencor, refriega, reprender?

1. Escribe diez palabras con el grupo *fl*, que tengan que ver con cosas frágiles o livianas.
2. Escribe diez palabras con *r* que tengan que ver con cosas duras o violentas.
3. Escribe diez palabras con *o* y diez palabras con *u* que tengan que ver con cosas oscuras, graves, escondidas.
4. ¿Te animas a usar las palabras que encontraste con *o* y con *u* para escribir una “Canción de cuna del murcielaguito”, que podría empezar así?:

“Duerme, duerme, murcielaguito...”

Puedes usar también las que se presentan más arriba en el ejemplo.

Constelaciones

Una constelación es un conjunto de estrellas. Pero puede haber constelaciones de palabras. Todos tenemos en nuestra cabeza constelaciones de palabras que nos permiten entender lo que escuchamos y leemos y también nos permiten hablar y escribir. ¿Qué significa esto? Que cuando escucho, pienso o leo una palabra (por ejemplo, *cerdo*), enseguida me acuerdo de muchas otras que tienen que ver con ella: por ejemplo, puedo acordarme de *lerdo*, *cuerdo*, *muerdo*, porque suenan parecido a *cerdo*; y también puedo acordarme de *vaca*, *caballo*, *oveja*, porque son animales que suelen convivir con el cerdo; o puedo acordarme de *marrano*, *lechón*, *porcino*, que son otros nombres del cerdo; incluso puedo acordarme de *puerco*, *cochino*, que también son nombres del cerdo y que además se usan para significar sucio; o pueden venirme a la mente algunos cerdos célebres, como los tres cochinitos de la canción de Cri Cri; o los productos que se sacan del pobre cerdo: el jamón, el tocino, la chuleta...

Vamos a hacer una constelación con la palabra *atole*. Primero vamos a rodearla de otras palabras que suenen parecido (pusimos algunas de ejemplo), y después de todas las cosas que nos recuerde el *atole* (también hay algunas de ayuda):

VER FIGURA

Si quieres seguir haciendo constelaciones, prueba con:

* río
* perro

* tortilla
*
tormenta

Etimologías fantásticas

En los diccionarios etimológicos se cuenta la historia de las palabras: de qué otras palabras más antiguas vienen, qué significaban esas palabras y cómo se relacionan entre sí. Por ejemplo:

fideo: Del latín *fides*: cuerdas de la lira, por la semejanza entre éstas y los fideos, que son “pastas de harina en forma de cuerdas delgadas”.

soltero: Del latín *solitarius*: solitario, de *solus*: solo. “Que no está casado aún.” También es “suelto, libre”.*

¿Te animas a inventar las etimologías de las siguientes palabras?:

* **mercado** * **panteón** * **madreselva** * **pizarrón** * **antifaz**

(Si hay alguna que no conozcas, averigua su significado.)

*Fernando Corripio, *Diccionario etimológico abreviado*, Barcelona, Bruguera, 1979.

Nombrario

*mi nombre crece continuamente, de modo que mi nombre es como una historia. Los nombres verdaderos os cuentan la historia de quienes los llevan, en mi lenguaje, en el viejo éntico...**

Un Nombrario es un diccionario de nombres propios. En ese diccionario podrían estar todos los nombres de persona del mundo, acompañados de una definición y una pequeña historia inventadas.

Te proponemos que contribuyas con el nombrario inventando la definición de los siguientes nombres (el primero es un ejemplo):

- **Godofredo:** Nombre de origen bárbaro, en un principio feroz. Cuando un Godofredo invadía un territorio, los antiguos habitantes huían aterrorizados, porque

se rumoreaba que los godofredos descendían de los ogros y conservaban su pésima costumbre de devorar niños. Eran corpulentos y pesados, barrigones y de digestión lenta. Con el tiempo, el nombre se generalizó para los gorditos simpaticones y hoy en día ha caído en desuso.

- | | | | |
|-------------|------------|--------------|-------------|
| ◆ Esperanza | ◆ Anacleto | ◆ Nepomuceno | ◆ Diana |
| ◆ Esmeralda | | ◆ Robustiano | ◆ Marcos |
| ◆ Romualdo | | ◆ Isidro | ◆ Norma |
| ◆ Armelinda | | ◆ Ramsés | ◆ Margarita |
| | | ◆ Ángel | ◆ Luz |

*J.R. Tolkien, *El Señor de los anillos*, Buenos Aires, Minotauro, 1987.

Igual a su nombre

Un *topónimo* es el nombre de un lugar.

¿Cómo será un lugar llamado *Agua Prieta*? ¿Y *El Fuerte*? ¿Y *Paso de ovejas*?

Elige dos de los siguientes topónimos (tienen que ser nombres de lugares *que no conozcas*):

VER FIGURAS

*Este ejercicio lo inventó Gloria Pampillo, la autora de *Palabrelio* y *Avestruces y piratas*.

Si ése fuera el nombre de una ciudad y la ciudad fuera *igual a su nombre*, ¿dónde estaría ubicada: en qué país, en qué estado o municipio, en la llanura o en la montaña...? ¿Cuántos habitantes tendría? ¿De qué vivirían? ¿Tendría puerto?

¿Cómo se llegaría a ella? ¿Cómo sería su clima? ¿Cuándo habría sido fundada y por quién? ¿Quién sería su patrono? ¿Cuál sería la fiesta más importante? ¿Cuáles serían sus atractivos turísticos? ¿A qué se debería su nombre? ¿Te animarías a dibujar un mapa de la ciudad?

Una vez que hayas respondido las preguntas anteriores, junta todos los datos y escribe una descripción de esa ciudad.

Tumbaburros

En el diccionario puedes encontrar casi *todas las* palabras que existen en una lengua (decimos “casi” todas, porque nuestro lenguaje se va renovando día a día con palabras inventadas que a veces se usan un tiempo y luego caen en desuso, y por lo tanto, no llegan a integrar el diccionario). Como todos sabrán, el diccionario de la lengua española contiene las palabras ordenadas alfabéticamente de la A a la Z. Claro que si uno quiere enterarse de lo que significa una palabra, tendrá que saber, además, cómo orientarse una vez dentro del diccionario; porque allí encontrará abreviaturas y signos diversos que indican cómo interpretar los significados. Veamos:

B b a f Segunda letra del alfabeto que representa el fonema consonante bilabial sonoro. Su articulación es oclusiva cuando aparece al principio de la palabra o después de una consonante nasal, como en *basta* o *cambio*, mientras que en las demás posiciones es fricativa, como en *cantaba* y *abre*. Su nombre es *be*, *be grande* o *be alta*.

bacteria & f Organismo vegetal microscópico, unicelular, sin núcleo ni clorofila, que se encuentra en el aire, el agua, la tierra, los cuerpos de los seres vivos, etc. Algunos de ellos provocan enfermedades y otros se utilizan en fertilizantes, medicamentos, etc.

bagazo s m Residuo fibroso que queda de un tallo, un fruto, una semilla, etc cuando se les ha sacado el jugo o la pulpa: *bagazo de la caña*. **bailar** v intr (Se conjuga como *amar*) 1 Mover rítmica y armónicamente el cuerpo una persona, siguiendo el compás de una pieza musical 2 Moverse repetidamente algo sin salirse de un lugar determinado porque tiene juego o está suelto 3 *Bailar un trompo, una pirinola, etc*

1-hacer que. giren sobre sí mismos. **bailarín** 1 s Persona que se dedica profesionalmente al baile 2 adj Que baila: perro
bailarín muñeca bailarina.

¿Te animas a definir las siguientes palabras como lo haría el diccionario?

$\frac{3}{4}$ **onagro** $\frac{3}{4}$ **roseta** $\frac{3}{4}$ **sinergia** $\frac{3}{4}$ **peraleda** $\frac{3}{4}$ **avenate** $\frac{3}{4}$ **destoconar**

Ayuda

Para que tu definición se parezca lo más posible a una definición de diccionario, acuérdate de escribir primero qué clase de palabra es (sustantivo, adjetivo, etc.); segundo, el género (masculino, femenino), si corresponde; tercero, si das más de una definición, sepáralas con doble barra (/ /), aclara la clase de palabra y el género cada vez y pon un ejemplo de cada una.

También pueden jugar al diccionario. Se juega en grupo: uno del grupo busca las palabras en el diccionario y anota las definiciones. Los demás tienen que inventar sus definiciones. Cuando terminan, se las entregan al que tenga el diccionario y éste lee todas las de cada palabra, incluyendo la verdadera, a ver si adivinan cuál es. Los que adivinen —y también los que hayan escrito las definiciones con la mayor cantidad de votos— tienen un punto por cada acierto o por cada voto a favor.

El armario del perro

*El armario del perro (...) es un armario especialmente ideado para contener la mantita del perro, los diferentes bozales y correas, las pantuflas anti-hielo, la capa de borlitas, los huesos de goma, muñecos en forma de gato, la guía de la ciudad (para ir a buscar la leche, el periódico y los cigarros a su dueño... **

Gianni Rodari era un maestro y escritor italiano al que le gustaba jugar con sus alumnos a inventar historias y personajes fantásticos. En su libro *Gramática de la fantasía* cuenta cómo lo hacían. Una forma era el binomio fantástico. “Binomio” porque se unían dos elementos, dos palabras, y “fantástico” porque de la unión podía resultar algo inventado, o divertido, o raro. Hay varias formas de jugar al “binomio fantástico”. Esta es una:

1. Corta ocho tiras de papel y en cada una escribe una palabra de la lista siguiente y haz bolitas con ellas:

- ⊙ ciclomotor
- ⊙ espejo
- ⊙ conejo
- ⊙ armadura
- ⊙ puercoespín
- ⊙ caballo
- ⊙ dentadura
- ⊙ antifaz

VER FIGURA

* Gianni Rodari, *Gramática de la fantasía*, Barcelona, Reforma de la Escuela, 1972.

2. Corta otras ocho tiras y en cada una escribe una palabra de la lista siguiente y haz bolitas con ellas. ¡Que no se te mezclen con las otras!

- ⊙ cueva
- ⊙ perchero
- ⊙ ojo
- ⊙ pandereta
- ⊙ volcán
- ⊙ sótano
- ⊙ océano
- ⊙ cancha

VER FIGURA

3. Toma una bolita de cada grupo y fíjate qué palabras te tocaron.

4. Une las dos palabras que te tocaron con una preposición (a, ante, bajo, con, contra, de, desde, en, entre, hacia, hasta, para, por, según, sin, sobre, tras). Puedes probar distintas uniones y elegir la que te guste más. (Un par resultante podría ser, por ejemplo, “el puercoespín en la cancha”, o “la pandereta del caballo”). Ya tienes tu “binomio fantástico”.

5. Contesta las siguientes preguntas sobre tu binomio:

¿Qué hace?

¿Lo hace siempre o a veces?

¿Por qué lo hace? ¿Cómo lo hace?

Puedes seguir haciendo todas las preguntas que quieras. Y cuantas más hagas, más te vas a divertir contestándolas.

Si quieres, ya estás en condiciones de usar tu binomio como título para un cuento... y, por supuesto, de escribir el cuento para ese título.

Meter la prenariz en todas partes

*Una vez inventé el “país con el des delante”, donde hay un “descañón” que sirve para “deshacer” la guerra en lugar de hacerla.**

Otro de los juegos de Rodari consiste en pegar un prefijo a un sustantivo para formar una nueva palabra (*descañón* es la unión del prefijo des- y el sustantivo *cañón*, por ejemplo).

En la columna A hay prefijos y en la B, sustantivos. En tu cuaderno copia ambas listas y únelos con flechas como más te guste.

A

inter des anti pre hiper sub
bi trans

B

sombrilla
bellota
marioneta
canción
lluvia
cafetera
sombrero
nariz

¿Sabes qué significan estos prefijos? Si no lo sabes, averígualo, es muy importante (por ejemplo, piensa qué quieren decir las otras palabras que los llevan). ¿Cómo será una “prenariz”? ¿Y qué se podrá hacer con ella?

Ahora que ya tienes una lista de objetos inventados, imagínate que los quieres vender y haz un volante ofreciéndolos en venta con una breve descripción de cada uno y una explicación de sus usos.

*Gianni Rodari, *Gramática de la fantasía*, Barcelona, Reforma de la Escuela, 1972.

Definiciones tramposas

Conrado Maldonado pensó en su apellido: “De dos palabras compuesto: mal + donado.” Y por eso se le ocurrieron otras palabras que pueden a su vez descomponerse en palabras y les inventó definiciones juntando los significados de las palabras que las componen:

CAN	+	DADO	=	CANDADO
mamífero		obsequiado		elemento
				para
doméstico				cerrar
				puertas,
(alias “perro”)				muebles,
				etc.

CANDADO: mamífero doméstico obsequiado que sirve para cerrar puertas, muebles, etcétera.

ARMA	+	RÍO	=	ARMARIO
instrumento		corriente		mueble para
para matar		de agua que va		guardar cosas
		a desembocar		al mar

ARMARIO: mueble que sirve para guardar y matar mientras se va hacia el mar.

Conrado pensó en definir

ARTEMIO
TOMATE
ESPERA
CONSUELO

CAMALEÓN
ESCUELA
ESCAPA
CARACOL

Ayúdalo escribiendo también y pensando en otras palabras para poner en el diccionario.

Se busca profesauta

También se puede realizar otras combinaciones con resultados muy interesantes.

Te proponemos dos listas. Combinando las raíces de la primera columna (que indican oficios o profesiones) con los sufijos de la segunda, van a surgir ocupaciones y trabajos desconocidos hasta ahora.

1. Escribe en un papelito o en una tarjeta cada uno de los siguientes sufijos:

-ente
-esa
-ico
-or
-illa
-ista
-ecto
-ólogo
-auta
-ante
-ote

VER FIGURA

2. Dobra los 13 papelitos —o da vuelta a las tarjetas— y mézclalos.

3. Saca de uno por uno los papelitos y uniendo el sufijo que esté escrito con la raíz que toque *por orden de aparición* en la lista siguiente:

*profes- doct- zar- quim-presid- archit- deshollin-
cicl- azar- cosmon- sacerd- Odont-*

No vale hacer trampa. El primer sufijo que saques corresponderá a “profes”, sea el que sea: si sacas “ista”, tendrás un “profesista”, y si sacas “auta”, un “profesauta”. A continuación, le tocará el turno a “doct”, y así sucesivamente. Tendremos así una lista de profesiones u ocupaciones seguramente extravagantes.

4. Elige una de esas profesiones u oficios y contesta las siguientes preguntas:

¿Qué hace? ¿Trabaja horas extra?

¿Dónde lo hace? ¿A qué gremio pertenece?

¿Cuánto gana? ¿Usa uniforme?

¿Cuántas horas por día trabaja? ¿Cuáles son sus herramientas?

5. Escribe un aviso solicitando trabajadores de ese oficio, o bien, elabora una solicitud de empleo en donde tú pidas trabajo, en ese nuevo oficio, describiendo cuáles son tus habilidades.

Bichonario

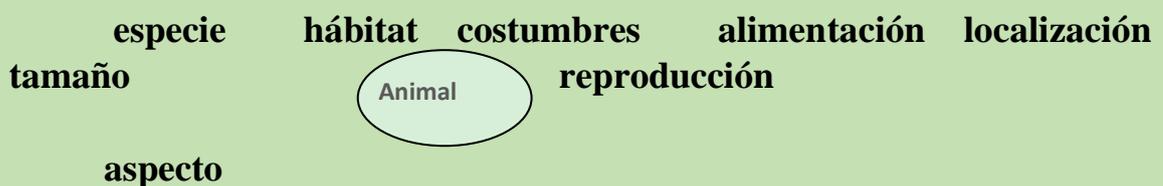
Uniendo dos nombres de animal o de animal y de cosa, se obtienen curiosas especies que habrían asombrado a los más expertos naturalistas: por ejemplo, la *golondriz* (cruza de golondrina y lombriz) o la *lombrilla* (cruza de lombriz con sombrilla, o, en su versión comestible, cruza de lombriz con morcilla). ¿Cómo será una lombrilla? ¿Dónde habitará? ¿De qué se alimentará?

Si cada compañero de curso inventa un animal fantástico, pueden hacer entre todos un *Bichonario*, como el que escribieron Eduardo Giménez y Douglas Wright,* donde figura, por ejemplo:

Globo. Lobo gordo, inflado y atado con un piolín, que tiende a elevarse hacia las nubes. En noches de luna llena suele estallar con un tremendo alullido. Su voz característica es «*fffsss*». Es difícil seguirle el rastro porque camina a medio metro del suelo.

VER FIGURA

Y si queremos ir un poco más allá en nuestra fantasía zoológica, podríamos describir los animales inventados teniendo en cuenta los siguientes aspectos, como lo haría una enciclopedia:



*Eduardo A. Giménez y Douglas Wright, *Bichonario. Enciclopedia ilustrada de bichos*, Buenos Aires, Libros del Quirquincho, 1991.

VER FIGURA

No te asuste la feroz apariencia del buitreceronte. Sus instintos malignos tienen pocas o nulas consecuencias, pues es animal torpe y desmañado que se pasa el día viendo televisión*

* Rafael López Castro y Felipe Garrido, *Cosas de familia. Galería de seres fantásticos*, México, SEP -CULTURA / Ediciones del Ermitaño, 1984.

El capítulo del charal

Y en la mitad del camino, una buena botana: juegos con el abecedario y el vocabulario para destrabar lenguas y conectar neuronas.

Se perdi_ una tecla

Érase una niña que se llamaba Lu, a quien le encantaba escribir cuentos en máquina. Lu escribía y escribía y cuando se cansaba, salía un rato al jardín para respirar y pensar un poco en cómo debía continuar su historia. Un día, cuando Lu regresó a seguir escribiendo se encontró con que su máquina había escrito lo siguiente:

“Cuand María, que era la niña p bre, c menz’ a trabajar en la casa de Renat , él ni se fij´ N le decía buen s días cuand se despertaba, le gritaba y tiraba t d al suel para que María quedara más cansada.”

Lu miró el papel en la máquina y se llevó un susto. ¡Qué extraño! Como si hubiesen saltado algunas letras de la máquina. Había muchas palabras incompletas. Sin embargo, se acordaba de haber escrito con mucho cuidado... Examinó más atentamente lo que había escrito y se dio cuenta que sólo una letra había sido sacada: cada vez que aparecía la letra “o” el papel presentaba un espacio en blanco. Lu saliócorriendo para averiguar que había pasado y descubrir quién se había robado la tecla “o”.*

VER FIGURA

Mientras Lu no está, ¿por qué no escribes tú en su máquina, un cuento, una carta, o lo que tú quieras? Pero recuerda que tendrás que utilizar palabras que no tengan ninguna letra “o” porque esa tecla ya no sirve.

* Mirna Pinsky, “Cuando se enojó la princesa” en *Asornbramientos*, México, Libros del Rincón, 1992.

Pito Pérez

Pito Pérez es el personaje principal del libro *La vida inútil de Pito Pérez* escrito por José Rubén Romero. Es un libro que relata las desdichas y aventuras de un hombre que nació a principios de este siglo en un pueblito de Michoacán.

Torcuato Tasso por su parte, fue un escritor italiano que vivió en el siglo XVI. De haber conocido este juego probablemente a Pito Pérez y a Torcuato Tasso les hubiera gustado escribirse notas.

Se trata de que escribas una nota donde todas las palabras empiecen con la misma letra, como por ejemplo, en ésta de Pito Pérez que Torcuato Tasso responde más abajo:

Paréceme por problemas presentados podría perderme por parajes pantanosos. Pido por piedad permiso para probar puente peatonal. *Pito.*

Tranquilo... te tengo tren teleférico. Tú trata tener todo tramitado. Transpórtate temprano. Tendremos todos tus triques tapados.

Torcuato.

Ahora piensa en nombres y apellidos (de algún compañero, tía, conocido, ¡o tú mismo!) que comiencen con la misma letra y escribe una nota o un mensaje con palabras que también empiecen con esa letra (al modo de Pito y Torcuato).

Si no se te ocurre nadie, elige a alguien de esta lista:

Manuel Medel Alicia Alonso Federico Fellini Tina Turner

Pedro Páramo Mario Moreno Pancho Pistolas Rogelio Ruiz

(En este juego, el diccionario es un amigo imprescindible: te da TODAS las palabras que tú necesitas, juntas y ordenaditas.)

¡Adelante, bondadoso colega!

Te desafiamos a escribir un texto de por lo menos diez palabras cuyas iniciales sigan el orden alfabético. Puedes empezar con cualquier letra, pero debes cuidar que la siguiente palabra comience con una letra que en el orden del abecedario aparezca después. No tiene que ser necesariamente la letra que sigue en el orden alfabético. Puedes omitir algunas. Pero eso sí, no se vale retroceder.

Por ejemplo:

—*Barcos camaroneros de China están fisgoneando.*

—*¡Gracias, honorable joven!*

—*¿Los mando perseguir?*

-*Si*

...por supuesto gana quien logre hacer un texto con las 28 letras del alfabeto.

Como ejemplo, nuestro deseo:

¡Adelante, bondadoso colega chico del Escriturón! Favorece genialmente hacer incisivos juegos, kermesses literarias.

Llama mil nuevos ñeros, organiza paisanos que resistan ser tontuelos (unas viles “x”), ¡ya zarandéalos!

(Si el texto escrito necesita de más palabras, después de la “z” puedes empezar otra vez a partir de la “a”.)

Palabras en aumento I

En el país donde vive la familia Matute existe la extravagante costumbre de contar las letras de las palabras. Algunos, aún más obsesivos, se divierten ordenando listas de palabras de acuerdo con el número de letras.

Cuando la mamá de Camilo organiza una comida, no teme combinar camote con huitlacoche, porque lo más importante es que la lista de la verdulería quede ordenada así:

**h u i t l a c o c h e h u a u z o n t l e z a n a h o r i a j i t o m a t e b e t a b e l
c a m o t e e l o t e p o r o c o l**

Cada palabra que escribe tiene una letra menos que la anterior.

Intenta elaborar una lista de frutas o verduras donde la disminución de letras no tenga que ser de una por una.

¿Te imaginas cómo será una lista de papelería? Escríbela.

Cuando llega el momento de comprar artículos escolares, el orden de las palabras se invierte y cada una tiene una letra más que la anterior. ¿Te animas a escribir este nuevo listado?

Palabras en aumento II

Como te contábamos en la página anterior, en el país de los Matute las palabras se ordenan repentinamente de mayor a menor o de menor a mayor.

A veces todo ocurre tan rápido que las cosas cambian rotundamente de un renglón a otro. A la abuela Matilde Matute le pasó. Estaba escribiendo una poética declaración de amor y la primera palabra le salió con una letra, la segunda con dos, la tercera con tres, hasta que llegó a la décima con diez letras para después empezar al revés (9 letras, 8, 7, 6...):

*Y te veo como dandy: camisa, corbata, trajeado. Caballero alucina te, enamorado,
poniendo corazón, cuerpo, mente, todo por mi...
y yo, del amor; luces prendí...
Matilde Matute*

VER FIGURA

Trata de escribir un texto con palabras que tengan más letras y menos letras. Puedes hacerlo pasando de una de dos a una de cinco y luego de seis, etc. Sólo fíjate que vayan en orden creciente o decreciente.

Ejemplo

Tú estás parado, mirando, enfurecido. ¿Podrías mejor reír, no?
2 5 6 7 10 7 5 4 2

El telescopio

El siguiente texto (que es parte del libro *La fórmula del doctor Funes*, de Francisco Hinojosa*) resulta difícil de leer porque le faltan palabras

Cuando cumplí los años mis papás me algo mejor que lo que yo estado soñando: en vez de los que les para llevarlos al, me dieron un, de éstos con los que se ver las y la luna.

Vivir en el once de un donde no hay más con quienes jugar no es que digamos muy. Tampoco lo es mirar a del telescopio la aburrida de una estrella o la, en donde ya se sabe desde hace que no hay extraterrestres y con antenas que la. Lo que sí me gusta del telescopio es todo lo que se ver con él hacia: la calle, los coches, la que camina y hace en el cine o se moja bajo la. También me gusta hacia las ventanas de los edificios cercanos o hacia las de las casas. Lo que en la, al menos para, es más entretenido que las estrellas o la.

Todos los, después de, me encierro en mi, limpio el telescopio, lo y me pongo la tarde a ver qué pasa. En poco tiempo han sucedido dignas de ser contadas: vi cómo la atrapaba a un que le había robado la a una señora, a los en plena acción apagando

una a la que alguien le había prendido en una esquina, el asalto de los dos hombres encapuchados a la Oficina de, el desfile de la y la filmación de una.

En tu cuaderno, reconstruye el texto intercalando las palabras que figuran más abajo. Las de la primera columna pertenecen al primer párrafo y las de la segunda columna, al segundo. Están presentadas en el orden en que deben ser intercaladas:

1. once	niños	lluvia	afuera
regalaron	divertido	ver	cosas
había	través	azoteas	policía
binoculares	luz	pasa	hombre
pedí	luna	calle	bolsa
estadio	mucho	mí	bomberos
telescopio	verdes	televisión	llanta
pueden	habiten	3. días	fuego
estrellas	puede	comer	Correos
2. piso	abajo	cuarto	primavera
edificio	gente	armo	película
	cola	entera	

* Francisco Hinojosa, *La fórmula del doctor Funes*, México, Libros del Rincón, 1992.

A encontrar lo que hace falta

Lee el siguiente texto:

El día anterior había intentado* que aseguraban la puerta. Y quiso continuar ahora, pero las lastimaduras de la boca*. Negrita paró las orejas y ladeó la cabeza. Eso sólo*, además los nudos, uno sobre otro*. Se acercó entonces a la puerta y quién sabe que tiempo estuvo * de cuero, ahora reciamente apretados por resacos. Pero allí continuó mordiendo hasta*. Por eso cuando la luna comenzó a bajar desde*, Negrita no necesitó abrir la puerta tal y como Bruno*. El propio jíbaro la empujó con la * fuera del gallinero. Enseguida continuó al trote*, hacia la noche. Negrita pensó que se iba, mas el perro* esperando. Entonces la perra* a seguirlo. Un rato

más tarde* un enjambre de limitas fosforescentes y millares de puntos,* , se pegaron al cuerpo negro, de modo que hasta rayar el alba, el perrazo corría* la extraña silueta fosforescente de la perra,* , lado. Cuando llegaron a lo alto* apenas si había salido el sol oculto tras un y bajas que rozaban las moles de la cúspide. Una escasa luz se derramaba sin determinar el contorno de las piedras y, menos aún, el vivo* vegetación.

Lo que acabas de leer es parte de un cuento que se llama Negrita del autor cubano Onelio Jorge Cardoso y está publicado en los Libros del Rincón.

¿Notaste algo raro? Lo más evidente es que en cada tanto aparece un asterisco (*) y que algunos signos de puntuación están fuera de lugar. Esto indica que hace falta algo: grupos de palabras que se han borrado.

A continuación te damos la lista de los grupos de palabras borrados. ¿Puedes decir a qué parte del texto corresponden? En tu cuaderno copia el texto y escribe, donde está el asterisco, el grupo de palabras que se requiera para que el texto se complete y tenga sentido.

¡Ojo! Si al terminar te sobran grupos de palabras, vuelve a empezar: *no tiene que quedar ninguno fuera.*

1 VOLVIERON A IMPEDIRSELO

MORDIENDO Y TIRANDO 2

DE LOS LIGAMENTOS

3 ELLA PODÍA HACERLO

SIGILOSOS 4

5 SE DETUVO Y VOLVIO

LA CABEZA

LA MITAD DEL CIELO 6

7 NEGRITA ATRAVESÓ

JOPANDO INCANSABLE A SU 8

9 COLORDELA

DE LA MONTAÑA 10

11 LUMINOSOS Y DIMINUTOS

DE UN SALTO SE DECIDIÓ 12

13 LE HABIA ENSEÑADO

ESTABAN POR FUERA 14

DEL GALLINERO

15 MORDER LAS TIRAS DE CUERO DGRAR ABLANDARLOS CON 16

SU PROPIA SALIVA
17 TOLDO DE NUBES ESPESAS
CABEZA LANZÁNDOSE **18**

19 Y MIRABA ASOMBRADO

El capítulo de la cochinilla que se hace bolita

Cuando hay mucha humedad suele aparecer, debajo de las macetas o arrastrándose por el césped, la cochinilla que se hace bolita. ¿Por qué se hace bolita? Porque cuando algún peligro la acecha, se achica, se cierra sobre sí misma como una bolita, para protegerse con su duro caparazón.

En este capítulo, distintas razones te van a obligar a achicar textos, y a reducirlos, como cochinillas, sin que se pierda, en el proceso, la información principal.

VER FIGURA

Para decirlo de una vez

Cuando escribimos, tratamos de darle al futuro lector toda la información necesaria para que pueda entendernos y eliminamos la información innecesaria, repetida, para facilitarle el trabajo de lectura y ayudarlo a que comprenda lo que queremos decir con nuestro texto.

Las siguientes oraciones se pueden simplificar y reunir en una sola:

Había una vez una familia de *osos*.
La familia de *osos* vivía en una casa.
La casa estaba en medio de un bosque.

Si suprimimos o reemplazamos las palabras repetidas por otras, podemos unir las oraciones en una sin cambiar su significado. Pongamos primero entre paréntesis lo que se repite:

Había una vez una familia de osos.
(La familia de osos) vivía en una casa.
(La casa) estaba en medio de un bosque.

Si suprimimos lo que está entre paréntesis y queremos unir lo que queda en una sola oración, tendremos que eliminar algunos puntos y agregar una palabra en lugar de lo que se suprimió:

Había una vez una familia de osos **que** vivía en una casa **que** estaba en medio del bosque.

Si queremos reducirla más, podemos escribir:

Había una vez una familia de osos que vivía en una casa que estaba en medio del bosque.

Y más todavía:

En una casa en medio del bosque vivía una familia de osos.

¿Te animas a juntar las oraciones que siguen en una sola y reducirla lo más posible sin cambiarle el significado?

Había una vez una niña.

La niña se llamaba Ricitos de Oro.

Ricitos de Oro pasó por la casa de los osos.

Ricitos de Oro se acercó a la casa de los osos.

Ricitos de Oro miró por la ventana de la casa de los osos.

Si quieres seguir con la historia de Ricitos de Oro, puedes contar qué vio por la ventana de la casa de los osos.

El gato negro

Une las oraciones que siguen eliminando repeticiones, de manera que te quede un pequeño texto de tres oraciones.

Él se casó con una mujer.

Él se casó joven.

La esposa de él compartía con él las preferencias de él.

Él y la esposa de él tenían pájaros, tenían peces de colores, tenían un hermoso perro, tenían conejos, tenían un monito, tenían un gato.

El gato que él y la esposa de él tenían era un animal de notable tamaño.

El gato que él y la esposa de él tenían era un animal completamente negro. El gato que él y la esposa de él tenían tenía una sagacidad asombrosa.

VER FIGURA

HI-PE-RI-CO-TTI

En la lengua que hablamos todos los días hay palabras que agrupan a muchas otras: son los llamados *hiperónimos*. Por ejemplo: *bebida* se refiere a agua, vino, refresco, jugo, leche, etc.; electrodoméstico incluye licuadora, enceradora, tostador, etc.; y lo mismo pasa con envase, recipiente, *calzado*...

Transcribe el texto siguiente, reemplazando las palabras subrayadas por hiperónimos:

¡Compre pantalones,
faldas, blusas, vestidos, calcetines, en Almacenes
Pericotti; los almacenes que prefiere usted, sus padres, sus hermanos, sus
primos, sus abuelos!
Estacione su automóvil, bicicleta, moto o camión en nuestro estacionamiento.
¡PE-RI-CO-TTI, el almacén en donde usted gasta menos billetes, monedas,
cheques y pesos!

VER FIGURA

El mono gramático

Tarzán, el rey de la selva, tiene por costumbre pronunciar un discurso todos los años para el día del árbol. Como habla tan mal el idioma de los monos como el de los humanos, un venerable gorila se encarga de traducirlo, es decir, de mejorarle el estilo, conjugando los verbos y reemplazando o eliminando las palabras repetidas.

¿Te animas a intentarlo? Escribe en tu cuaderno, junto a cada frase de Tarzán la versión corregida del gorila (corregimos algunas para ayudarte):

Cuando Tarzán dice:

—Tarzán agradecer a los monos que estar en el lugar en que estar Tarzán

Hoy quiero conmemorar con ustedes “el día del árbol”

—El día en que Tarzán estar hablando, Tarzán querer conmemorar con los que escuchar “el día del árbol”

El árbol es nuestro mejor amigo

—El árbol ser el mejor amigo de los monos y Tárzan

—El árbol dar sombra, casa y comida a los monos y a Tarzán

—El árbol permitir desplazarse por las ramas del árbol a los monos y a Tarzán

—Gracias al árbol, los monos y Tárzan poder escondese de los cazadores

—Apetitosas bananas colgar de las ramas del árbol en el lugar en que estar los monos y Tarzán

—Hermanos y hermanas, no dañar los árboles

—Los árboles ser la fuente de vida y esperanza de Tarzán y los monos

El gorila corrige:

Yo les agradezco que estén aquí

Por último, ¿cómo quedó el discurso de Tarzán?

Una vez que hayas hecho la versión corregida del discurso de Tarzán, elabora un texto corrido con las oraciones que están en la parte que tú y el gorila escribieron. Procura eliminar las repeticiones.

VER FIGURA



Benito en venta

En algunos diarios y revistas se publican avisos donde se ofrecen o buscan empleos, y también cosas, casas, autos.. para vender y comprar. Son los avisos clasificados:

VER FIGURA

Camilo Matute necesita vender su auto, un Renault 4 del año 1976, al que llama *Benito*. Es un auto simpático, de un color entre gris y café—como el color del Río Coatzacoalcos a la hora del atardecer— y está bastante bien de carrocería y de pintura. Bueno, algunos golpeitos y rayaduras tiene. Aunque ya es un auto un poco viejo, el motor funciona muy bien. Como Camilo es una persona ordenada, todos los documentos del auto —que son muy importantes— están en orden. No siempre sucede así y, a veces, los autos se venden y pasan de dueño en dueño sin que nadie ponga los papeles al día o pague los impuestos que corresponden.

Como Camilo quiere comprar un auto un poco más grande, decidió poner un aviso clasificado en el diario para vender a *Benito*. ¡Claro que la cosa no es tan fácil! No se decidía a escribir el aviso porque en realidad le daba tristeza venderlo. ¡Pero había que hacerlo! De modo que pide, ruega, exige que lo ayuden. ¿Cómo?

Por favor, escriban ustedes el aviso. Los avisos clasificados son bastante caros y se cobran por línea —que equivale a un renglón—: cuantas más líneas, más caro es. Así que hay que tratar de dar la información necesaria, y *que pueda interesar* a los posibles compradores, sin escribir demasiado.

En cada línea pueden entrar treinta y cinco *letras*, y ni una más, incluyendo puntos, comas, guiones y espacios entre palabras. El aviso debe tener un largo máximo de cuatro o cinco líneas. No olviden que hay que indicar alguna dirección o teléfono para que puedan comunicarse.



Problemas con el aviso

Camilo creyó que los avisos eran más baratos. ¡Uno de cuatro líneas cuesta demasiado! Y quizás haya que publicarlo varios días.

Es necesario escribir el aviso utilizando solamente *dos líneas*. ¿Cómo quedaría?

VER FIGURA

¿Cómo se dice?

En el texto que te damos a continuación las cosas pueden parecer confusas, ya que la mayoría de los sustantivos han sido reemplazados por las definiciones que daba el diccionario. Te proponemos, entonces, la operación inversa:

Vuelve a escribir el texto reemplazando las definiciones en negrita por los sustantivos correspondientes.

Cuando Abelardo se encontró frente a su **instrumento músico de teclado y cuerdas metálicas ordenadas en una caja armónica** comenzó a tocar sin interrupción breve.

Al cabo de media **de cada una de las veinticuatro partes en que se divide el día** sonó el **aparato para transmitir a larga distancia la palabra y cualquier sonido por medio de la electricidad**. Pero Abelardo decidió no detenerse. Sus **partes del brazo desde la muñeca hasta la extremidad de los dedos** seguían deslizándose sobre **cada una de las tablitas que se**



oprimen con los dedos para mover las palancas que hacen sonar ciertos instrumentos.

Pasaron varios **fragmentos de tiempo determinados por la revolución de la Tierra sobre su eje y ni la que mantiene relaciones amorosas en expectativa de futuro matrimonio con él** ha logrado convencerlo de que ya es momento de que, al menos, beba un vaso de **un cuerpo compuesto de oxígeno e hidrógeno líquido, transparente, sin color, olor, ni sabor.**

Mensaje en una botella

Hay situaciones en la vida que nos exigen ser breves, medir nuestras palabras. Por ejemplo, cuando redactamos un aviso clasificado, cuando hablamos por un teléfono público o cuando mandamos un telegrama.

Algo así le sucedió a Robinson Crusoe, protagonista de la conocidísima novela de Daniel Defoe, quien se hallaba solo en una isla y... Pero mejor leelo tú mismo:

Hacia el duodécimo día el tiempo mejoró un poco y el capitán pudo hacer una precaria observación, según la cual nos encontrábamos sobre la costa de Guinea o bien sobre la del norte de Brasil,, más allá de las bocas del Amazonas y cerca del Orinoco, llamado también Río Grande. Consultó conmigo qué camino deberíamos tomar, puesto que el buque estaba averiado y navegaba difícilmente, por lo cual creía conveniente ganar lo antes posible la costa del Brasil.

Me negué de plano a esta sugerión, y mirando juntos los mapas de la costa americana descubrimos que no existía región habitada donde pudiéramos hallar socorro hasta entrar en el círculo de las islas Caribes, y por lo tanto pusimos proa hacia las Barbados para alcanzarlas desde alta mar evltarnos así la entrada de la bahía o Golfo de México; confiábamos en llegar a ellas en unos quince días, ya que de ninguna manera podíamos proseguir el viaje a la costa africana sin las reparaciones que el barco necesitaba.



PROFESORADO DE EDUCACIÓN SECUNDARIA EN LENGUA Y LITERATURA
CURSO PROPEDÉUTICO- 2020

Decidido esto cambiamos el rumbo y tomamos el de Oeste Noroeste tratando de alcanzar una de las islas inglesas donde nos auxiliarían; pero nuestro viaje estaba predestinado a ser distinto, pues una segunda tormenta cayó sobre nosotros arrastrándonos hacia el oeste y tan lejos de toda ruta comercial que aun logrando salvarnos de la furia del océano estábamos más próximos a ser devorados por salvajes que volver alguna vez a nuestro país. Mientras padecíamos angustiados la furia de los vientos, oímos de mañana gritar “¡Tierra!” a uno de los marineros. No habíamos acabado de salir de las cabinas para tratar de distinguir a qué regiones habíamos arribado cuando el barco encalló en las arenas y de inmediato el oleaje empezó a azotarlo con tal furia que tuvimos la impresión de que pereceríamos allí mismo y nos refugiamos en los camarotes para guarecernos del agua y las espumas.

No es fácil para uno que jamás se ha visto en tal situación concebir la angustia que sentíamos en esas circunstancias. Ignorábamos dónde habíamos encallado, si era el continente o una isla, si habitada o desierta; y como el viento seguía azotando, aunque con menos fuerza que al comienzo, no nos cabía duda de que el barco iba a destrozarse en contados minutos a menos que un milagro calmara la tempestad. Nos mirábamos unos a otros esperando la muerte a cada instante, y tratábamos de prepararnos para la otra vida, ya que comprendíamos que poco nos quedaba por hacer en ésta. Algo nos consolaba que el navío hubiera resistido hasta ese instante, y el capitán sostenía que el viento estaba amainando un poco; pero aunque fuera así, el buque encallaba profundamente en las arenas y parecía demasiado hundido para pensar en sacarlo de su posición, de manera que seguíamos en tremendo peligro y sólo nos quedaba tratar de salvar la vida de cualquier manera.. Había un bote en la popa antes de que estallara la borrasca, pero se destrozó al chocar incesantemente contra el timón y luego de partirse fue arrebatado por las olas, de manera que no contábamos con él; quedaba otro bote a bordo, ¿podíamos echarlo al agua? Sin embargo, no había nada que discutir; pues estábamos seguros de que el barco iba a partirse en pedazos de un momento a otro, y ya algunos aseguraban que estaba destrozado.

En esta confusión, el piloto se decidió a asegurar el bote y con la ayuda de la tripulación consiguió hacer/o pasar sobre la borda; inmediatamente embarcamos, once en total, y nos confiamos a la merced de Dios en aquel mar embravecido, que, aunque había amainado el viento seguía encrespándose horrorosamente.



PROFESORADO DE EDUCACIÓN SECUNDARIA EN LENGUA Y LITERATURA
CURSO PROPEDEÚTICO- 2020

Al punto comprendimos que estábamos perdidos; el oleaje era tan alto que el bote no podía resistirlo y no pasaría mucho antes de ahogarnos. Otra vez confiamos nuestras almas a la Providencia, y como el viento nos arrastraba hacia la costa apresuramos nuestra destrucción remando con toda fuerza posible hacia tierra.

¿Cómo era la costa? ¿Rocosa o arenosa, abrupta o de suave pendiente? No lo sabíamos; nuestra única sombra de esperanza era la de ir a parar a un golfo o bahía, quizá las bocas de un río donde nuestro bote, a cubierto por el sotavento de la Tierra, encontrara aguas tranquilas. Pero nada de esto parecía probable y mientras nos acercábamos a la costa la encontrábamos aún más espantosa que el mismo mar.

*Después de remar; o mejor, de dejarnos llevar, aproximadamente una legua y media, una gigantesca ola, como rugiente montaña líquida, se precipitó súbitamente sobre nosotros, dándonos la impresión de que era el golpe de gracia. Nos cayó con tal violencia que el bote se dio vuelta en un instante, y separándonos de él como de nosotros mismos, sin darnos tiempo a decir: “¡Mi Dios!”, nos engulló a todos. **

Cuando llegó a tierra, Robinson decide mandar una carta en una botella informando de su situación, pero sólo cuenta con el reverso de su tarjeta personal para escribir.

VER FIGURA

*Daniel Defoe, *Robinson Crusoe*, trad. Julio Cortázar, España, Editorial Bruguera, 1981.

La historia continuará



PROFESORADO DE EDUCACIÓN SECUNDARIA EN LENGUA Y LITERATURA
CURSO PROPEDEÚTICO- 2020

Las historias por entregas son bastante frecuentes. Muchas veces nos entusiasmos leyendo una historieta y de repente... ¡a esperar hasta el número siguiente! En algunos casos figura, al principio de cada entrega, un resumen del episodio anterior para refrescarle la memoria a la gente y al final se anuncia el título de la siguiente entrega.

A continuación, te presentamos dos entregas de una historieta: *El Príncipe Valiente*. * Antes de la primera entrega hay un resumen para que pueda entenderse la historia.

1. Escribe en el último cuadrado de la primera entrega, donde dice “Próxima semana”, el título (inventado) de la segunda.
2. Escribe en el primer cuadrado de la segunda entrega, donde dice “Nuestra historia”, el resumen de la primera.

¡Hasta la próxima!

Resumen de la historia:

La reina Aleta gobierna en las islas Brumosas junto con su marido, el Príncipe Valiente, y con la ayuda de su amigo Sir Gawain. Algunos nobles del reino preparan una conspiración para tomar el palacio ayudados por un jefe extranjero, Dioniseus, pero Aleta y Valiente se enteran del complot y preparan su defensa.

*Harold R. Foster, “*El Príncipe Valiente*” en *Historia de los comics*, núm. 26, Barcelona, Toutain Editores.

VER FIGURAS

Los reductores de textos

Lee atentamente el texto que sigue y después escríbelo en tu cuaderno en veinte renglones (¡ni uno más!).



PROFESORADO DE EDUCACIÓN SECUNDARIA EN LENGUA Y LITERATURA
CURSO PROPEDEÚTICO- 2020

Todos, chicos y grandes, y muy especialmente los que habitamos en las ciudades, estamos acostumbrados a vivir rodeados de objetos, objetos inventados por nosotros mismos, claro. Muchos de estos objetos nos son muy útiles, nos ayudan y facilitan nuestros trabajos. Pero otros, en cambio, no sólo no sirven para nada sino que, más bien, resultan un estorbo. ¡Y hasta hay algunos objetos que pueden llegar a convertirnos en sus esclavos! Como por ejemplo, la gente que se pasa todo el tiempo pendiente del auto o los que son esclavos de la moda, o del último refresco que nos muestra la tele.

Vivimos en una sociedad de consumo. Una sociedad de consumo es la que inventa necesidades a la gente. Porque nadie necesita de verdad una peladora de plátanos. Ni tampoco el último refresco que muestra la tele. Una sociedad de consumo le hace creer a la gente que sólo va a sentirse bien si compra, si gasta, si derrocha.

Por supuesto que en una sociedad de consumo, los que tienen dinero pueden comprar y consumir lo que les muestran en la tele, en las revistas, en los carteles de la calle. Pero hay personas que no están en condiciones de hacer esos gastos y, aunque parezca que todos podemos consumir lo que se ofrece, no es cierto.

Hay necesidades de las personas que son verdaderas y son las que tienen que ver con los derechos de todos. En cambio, otras necesidades son inventadas porque tienen que ver con la sociedad de consumo, es decir con las cosas inútiles.

Un problema es que, cuanto más se consume, más basura se hace. Antes se hacía menos basura porque todo servía, todo se arreglaba y se volvía a usar. Ahora, en cambio, la mayoría de los envases son desechables. Y no sólo los envases; muchos objetos como platos, vasos, pañales, manteles, servilletas, pañuelos, relojes...

La basura es un problema cuando no hay modo de deshacerse de ella. Sobre todo cuando es basura contaminante y peligrosa como la basura radioactiva. Y no siempre hay leyes que estén preparadas para defendernos de esas cosas o, muchas veces, no se cumplen. Habría que esperar que los hombres se den cuenta de que la Tierra es la casa de todos y que entre todos la tienen que defender porque, si seguimos así, ¡no hay Tierra que aguante!*



PROFESORADO DE EDUCACIÓN SECUNDARIA EN LENGUA Y LITERATURA
CURSO PROPEDEÚTICO- 2020

1 11

2 12

3 13

4 14

5 15

6 16 7 17 8 18

9 19 10 20

Los reducidos atacan otra vez

De la actividad anterior te habrá quedado un texto resumido en veinte renglones. Ahora tu trabajo consiste en volver a escribirlo ¡en diez renglones!

Cuando termines, lee al final de la página.

1 6

2 7

3 8

4 9

5 10

¡No se librarán tan fácil! ¡Ahora hay que escribirlo en cinco renglones!

1 4

2 5

3

¡Los reducidos no se rinden! ¡Ahora en dos renglones! ¿A que no?



PROFESORADO DE EDUCACIÓN SECUNDARIA EN LENGUA Y LITERATURA
CURSO PROPEDEÚTICO- 2020

1

2

*Graciela Cabal, *Cuidemos la Tierra. El hombre a favor de la Naturaleza*, Buenos Aires, Libros del Quirquincho, 1990.



El acordeón

Como ya dijimos alguna vez, existen situaciones en las que es necesario medir las palabras. Una que seguramente tú conoces muy bien es la de hacer un acordeón: mucha información en poco espacio. En el dobladillo del abrigo, chamarra, en la parte de atrás de la regla, adentro del estuche o en la manga del saco, el acordeón, ese texto secreto y comprometedor, puede llegar a salvarnos de lo peor.

Sin duda, el acordeón requiere un gran entrenamiento en la técnica de achicar textos; sin ir más lejos, algo parecido al resumen.

Te proponemos que, con base en el texto que sigue, prepares un práctico acordeón para la prueba de mañana. Tiene que ser breve, comprensible y contener la información más importante.

“En la isla de La Tortuga tampoco existía la propiedad privada de la tierra. O sea que la isla era de todos pero, a la vez, de nadie en particular. Claro que a los piratas no les interesaba mucho todo esto, porque la verdad es que eran demasiado cornodinos para andar preocupándose por averiguar de quien eran las cosas.

Ellos eran piratas; y su vida estaba en el mar; no en la tierra. Y como les gustaba la aventura y eran muy codiciosos, se pasaban gran parte de su tiempo planeando cómo iban a apoderarse de los tesoros que transportaban los barcos que cruzaban el océano. Y también de las riquezas que se guardaban en las ciudades de la costa, pues, como los piratas tenían espías en todas partes, sabían perfectamente dónde encontrar el botín más valioso. Por eso hubo filibusteros que hacían frecuentes incursiones por las costas de Panamá, adonde llegaban los metales preciosos extraídos de las minas del Perú Para ser embarcados rumbo a España.

Uno de esos piratas fue el famoso Hernry Morgan que, luego de apoderarse de los depósitos de oro y plata que los españoles escondían en Panamá, abandonó a sus hombres y regresó a Jamaica.

También los piratas invadían muy a menudo lugares de las costas mexicanas.



PROFESORADO DE EDUCACIÓN SECUNDARIA EN LENGUA Y LITERATURA
CURSO PROPEDÉUTICO- 2020

Como Acapulco, para lo cual los filibusteros se tomaban el trabajo de cruzar las selvas de Centroamérica, camina que te camina durante varios días. Hasta que al fin llegaban a las costas del Pacífico, en donde capturaban barcos con los que continuaban sus fechorías.

O como Veracruz, que fue atacada muchas veces por piratas holandeses y franceses.

O como San Juan de Ulúa, el famoso fuerte veracruzano, que fue tomado por el pirata inglés Juan Hawkins.

Pero ningún otro puerto de México fue tan asediado como Campeche, invadido en muchísimas ocasiones por piratas tan famosos como el feroz aventurero llamado "El Olonés". Y por el filibustero Eduardo Mansvelt, quien al mando de 1 200 piratas se apoderó de Campeche, mató a sus defensores, demolió el fuerte y se adueñó de todo lo valioso que encontró.

Pero el pirata más temido allí fue Lorencillo, que era holandés y había servido al rey de España combatiendo a... los piratas, precisamente. Parece que, de tanto luchar contra los ladrones de mar, Lorencillo se "contagió" y decidió probar suerte.

Una de las empresas más conocidas del temible Lorencillo fue por cierto, la toma de Campeche y de otros veinte pueblos de la zona. Allí se quedó durante dos meses como dueño y señor.

Y capturó tantos prisioneros y robó tantas joyas y piezas de plata que, cuando acabó de cargarlos, su barco casi se va a pique.

Lorencillo fue perseguido día y noche por tres fragatas españolas llenas de cañones.

Pero el filibustero esquivó los ataques, arrojó al mar toda la carga para que la nave fuese más ligera y, aprovechando un viento fuerte, se alejó velozmente.

Después de estos sucesos, los españoles empezaron a levantar una muralla de 8 metros de altura alrededor de Campeche. Tardaron muchos años en construirla pero, cuando estuvo terminada, ningún otro pirata pudo entrar.

La verdad es que por estos rumbos hubo tantos piratas y tantas historias de piratas, que podríamos pasarnos días enteros recordando sus aventuras.

Algunos eran muy impresionantes y muy teatrales.

Como el pirata inglés Barbanegra, que tenía una barba larga y negra, la cual peinaba en trenzas, enrollándoselas alrededor de las mejillas y de las orejas. Usaba un gorro de pieles cuyo color era negro, por supuesto. Y



PROFESORADO DE EDUCACIÓN SECUNDARIA EN LENGUA Y LITERATURA
CURSO PROPEDEÚTICO- 2020

cuando subía a bordo de una nave capturada, el feroz pirata se colocaba cuatro velas encendidas en el ala del sombrero.

Con este aspecto causaba un miedo tan tremendo a sus prisioneros, que ellos acababan entregándole todo lo que poseían y contestando a sus preguntas sin ocultar nada.

*También hubo un pirata muy bromista. Se llamaba Juan Lafitte y se creía el amo de todo el Golfo de México. En cierta ocasión en que el gobernador de Luisiana, cansado ya de soportar sus piraterías ofreció una recompensa de 5 000 dólares por su cabeza, Juan Lafitte respondió ofreciendo 50000 por la cabeza del gobernador.**

*Francisco Fernández, *Los piratas*, col. Colibrí, secc. Historia, México, Libros del Rincón, 1987.

El capítulo del camaleón

El camaleón es un animal raro célebre por su habilidad para cambiar de color: es verde y si se enoja se pone negro. Si un texto está en un idioma se traduce a otro, se escribe una carta formal y resulta amistosa, un relato fantástico se transforma en uno de ciencia ficción...

Las traducciones de Meche Vega

A Meche Vega le gustan mucho los idiomas. Suele usar la mayor parte de su tiempo libre en estudiarlos: se procura gramáticas y diccionarios y se pasa horas traduciendo poesías, cuentos, textos periodísticos, recetas de cocina, horóscopos, publicidades y cualquier otra cosa que se le cruce escrita en inglés, francés, italiano, alemán, griego, latín, guaraní, sánscrito, rumano, polaco, zapoteco, tarasco, maya, otomí o náhuatl. En cuanto a lenguas, vivas o muertas, nada le es ajeno.



PROFESORADO DE EDUCACIÓN SECUNDARIA EN LENGUA Y LITERATURA
CURSO PROPEDEÚTICO- 2020

Sin embargo, y como a cualquiera podría pasarle, a veces Meche no encuentra las gramáticas ni los diccionarios necesarios para traducir algunas lenguas, sobre todo las más extrañas.

En esos casos, Meche no desespera; agudiza el ingenio y escribe traducciones imaginarias. Las palabras por sí mismas le sugieren muchos significados; por sus sonidos, algunas le parecen sustantivos, adjetivos o adverbios; otras se parecen a palabras de otros idiomas que ella ya conoce, y entonces la traducción le resulta de lo más sencilla; otras veces, el texto que está traduciendo viene acompañado de ilustraciones y, a partir de ellas, Meche inventa fabulosas historias.

Te desafiamos a que te conviertas en un buen discípulo de Meche Vega y hagas tus propias traducciones **imaginarias**.

Para empezar, te proponemos que hagas el análisis sintáctico y la traducción de las siguientes oraciones, que, como te darás cuenta, están en griego.

VER FIGURA

Meche, la infatigable

Meche Vega es infatigable. Ahora ha aprendido coreano y es capaz de reproducir con muchísima rapidez cada uno de los complicadísimos signos del alfabeto de este idioma.

Lo que sigue es una página de un periódico coreano. Presta atención a los diferentes textos que contiene, piensa de qué tema tratará cada uno de ellos, elige el que más te guste y tradúcelo **imaginariamente**.



PROFESORADO DE EDUCACIÓN SECUNDARIA EN LENGUA Y LITERATURA
CURSO PROPEDÉUTICO- 2020

VER FIGURA



Caperucita Roja

¿A que no te imaginas? El texto que sigue es una versión en guaraní de Caperucita Roja. ¿Te animas a traducirlo? Para darte una ayuda, Meche nos pasó esta copia que tiene hecha la división en párrafos; ella dice que si traduces párrafo por párrafo, respetando los guiones de diálogo y los signos de exclamación, tu trabajo va a salir mejor...

Caperucita Roja

O ikó baekué peteî yeî i túa kuérandie, pe okara hobî porâ *me* petî mitakuñá mí porâité o ñehenoiba Caperucita Roja.

Upécha o yeéba ichpé o guerekó gui tapiaité i ñakâ re peteî bosa i pitâ mí sî rembiapó kué.

Peteî ara pe, i sî, o moî ayaká í pe, kambî, kesú ha chipá ha he i chupé:

—Nde yarîi oi me hasî, nde ru oi me o mbaapó hina ha ché amboyî baeré ñané rembi'ú.

Ndé re ho baerâ hechabo.

—A biáité che sî. A hasé voí aína che yarîi roga pe -he i Caperucita.

—Re hone ágaité. Re rahane ichupé â mba'é mbobîmí ha e hechake mbaépa oi kotebêbé.

—Upéicha a yapone che sî -he i mitakuña . Ha voí a yu yeine. Caperucita oi pîhî i yayaká, o yuruyá i sî pe ha oi pîhî tapé í o guerahaba kaaguî pe, mamó o îba i yarîi roga.

O hobo i mandu'á pe mitakuñá ku guéimimí hasîba re., ha sapiánte o ñouguaitî ha o pítá o yobái pateî yaguareté ndibé o momaiteíba ichupé.

Mitakuñá mí marangatueté. ndoi kuaábai ha máramondo hechábai yaguareté pe, no ñemondîri ha ndo kihîyéi chuguí. O momaiteí abeí ha o mombe 'ú mamópa o ho ha mbaépa o guerabá.

Upémaramo yaguareté oi pîhî peteî tapé mbikibéba, ha ñanihame, Caperucita o mono o ayú íbotî ñu re, o guähéma katú guéimí roga pe.

—¡Taka!, ¡taka! ombotá.

—Abapa oikó.

—Ché Caperucita he i, ha o ha'â upé mitá ñe'é. A ru ndebe chipá, kesú ha kambî.



PROFESORADO DE EDUCACIÓN SECUNDARIA EN LENGUA Y LITERATURA
CURSO PROPEDEÚTICO- 2020

—Ei kente che remiarirô he si guâimí o ñenohá guibé henimbé pe.
Ha yagueté oi peakuebo okê o póma boí tupá ari ha ho upaité guâimí me.
Upéi, tagê me o ñenó ha'e tupá pe, o ñemamá peteí ahoya pe, o ñeakâpiĩ upé
guâmí o i haguéicha ha o haáo.

Caperucita Roja o guâhé abeí i yarĩi roga pe ha i kuâ me ombotá oké.

—¡Taca! ¡taca!

—Mábapa ndé —o porandú yagueté— ha âga o haâma ku i yarĩi ne' e.

—Ché ne remiarirô—he i mitakuñá— a ru ndebe chipá, kambĩ ha kesú.

—Ej ke katú —he i yagueté.

Caperucita oi ke, o moi i yĩbotĩ ha i yayaká ari ha o guâhé i yarĩi ñkére o
yururá haguâ chupé.

Upebo o hechá ko i yarĩi hobá ambueté ha he i:

—¡Eá, che yarĩi, tuichaitépa pe ne nambí!

— Ro hechá porâbé haguâ che membĩ—he i yeĩ pe ambué.

— Ha o hechabo yagueté retimá pukú pukú, he i yeĩ:

—¡Eá, che yarĩi, i pukuetépa nde yĩbá kuera!

—Ro añuá porâbé haguâ che membĩ— he i yeĩ pe ambué. Ha upéi o
ñemomdiima mitakuñá o hechabo ku i yurúkué tuyá, ha he iseéme o sê rei
chuguí: —¡Ea, che yarĩi, tuichaitépa pe nde yurú!

—Ro u porâbé haguâ— o kororô yagueté, ndai katubéiguima o yeyokó. Ha
o yepoí Caperucita ari angaí a ho upaité chupé.

Opá. _

VER FIGURA



Traducción científica

Para traducir este texto, ten en cuenta títulos, subtítulos, paréntesis, epígrafes (que son esas frasecitas que están debajo de los dibujos)... Un buen traductor es muy riguroso en estos detalles. ¡Ah!, nos olvidábamos: según nos precisa Meche que para clasificar textos es muy rigurosa, se trata de un texto científico.

Escribe lo que te imaginas que dice este texto.

VER FIGURA Y TEXTO



Desventajas y ventajas

Ignacio trabaja en una agencia inmobiliaria. A veces le toca vender o alquilar casas que no son muy buenas o están en mal estado. Es un problema, porque Ignacio odia mentir.

En este momento tiene que vender una casa en un balneario. Esta es la descripción:

“Es una casa muy chiquita. Está a quince cuadras de la playa. No tiene luz eléctrica ni agua corriente, aunque se puede sacar agua de pozo con una bomba manual. Las persianas no funcionan muy bien, de modo que, o no se pueden abrir, o, si se abren, no se pueden cerrar después. Por otra parte, en la casa hay un perro bastante viejo y malhumorado que, a veces, no deja entrar a nadie, sean conocidos o no.”

Como verán, el trabajo de Ignacio es muy complicado: tiene que convencer a la gente de que compre la casa; no quiere decir mentiras, como que la casa está a la orilla del mar o tiene luz eléctrica; pero, como tiene que vender, puede tratar de convertir todos los problemas en supuestas ventajas. Por ejemplo, que, como es una casa chiquita, es facilísima de limpiar.

Escribe un informe para los clientes, tratando de convertir las desventajas en ventajas.

VER ESPACIO

Las cartas del señor Eliseo

La suerte no parecía acompañar al señor Eliseo. Después de treinta años de trabajar en la oficina de Correos de su barrio había recibido su jubilación:



PROFESORADO DE EDUCACIÓN SECUNDARIA EN LENGUA Y LITERATURA
CURSO PROPEDEÚTICO- 2020

una escasa suma mensual que no le permitía salir a tomar un café siquiera una vez a la semana. Pensó: “Es injusto, pero voy a tener que trabajar”. Eliseo recordó a un antiguo amigo del barrio, el inglés Lucas Clark, que había prosperado con su fábrica de navajas. Eliseo pensó que escribiéndole a él podría quizás conseguir algún trabajito de velador o algo así. Hacía mucho que Eliseo no escribía y menos aún una carta. El desafío era difícil. Eliseo no veía a Clark desde hacía tres años y por eso dudaba: ¿Cómo tendría que empezar la carta? ¿Querido Clark, Estimado amigo, Estimado Lucas, ¿Cómo estás, Lucas!...? Probó y probó, hasta que al fin, ayudado por Lucrecia, su esposa, que era maestra, terminó con una versión que lo conformaba:

San Miguel, 21 de junio de 1994

Estimado Señor Clark:

Me es grato dirigirme a usted a fin de hacerle conocer mi interés por integrarme a su prestigiosa empresa de navajas.

Como usted sabe, la producción de navajas ha sido siempre un asunto de mi interés y creo que esto podría ser de utilidad en su empresa.

Sé que son momentos difíciles para la economía del país, lo que afectará de alguna manera a su empresa, pero espero que mi pedido sea motivo para un próximo reencuentro.

Sin otro particular, lo saluda muy atentamente

Eliseo Fernández

Después de escribir esta versión, Eliseo seguía dudando. Se acordaba de los momentos compartidos con Lucas antes de que éste se fuera del barrio, cuando proyectaban la fábrica de navajas, de las apasionadas charlas —cafecito de por medio— sobre cómo incrementar las funciones de éstas, sobre cómo reducir su tamaño, y las largas discusiones sobre si efectivamente una navaja era un instrumento para sacar punta a los lápices o si era necesario fabricar otro objeto.



Recordando todo esto fue que Eliseo decidió enviarle una carta más informal, más amistosa, a su antiguo compañero Lucas.

Llegó el momento de ayudar a Eliseo, que a esta altura ya no distingue vocales de consonantes. ¿Cómo te imaginas la carta? ¿Te animas a escribirla?

VER FIGURA

Ventajas y desventajas

Durante las vacaciones, Olivia Malacara conoció a un muchacho y empezó a salir con él. Era un muchacho realmente interesante: alto, guapo, deportista, con buen humor y amable con todos. Trabajaba en una empresa constructora, además de estudiar. Le gustaba la música y era buen bailarín, un infatigable lector y amante de la naturaleza. Dominaba varias lenguas extranjeras, hablaba y escribía a la perfección en inglés, rumano y sánscrito. Había recorrido buena parte del mundo cuando trabajaba como técnico de vuelo. En resumen, el muchacho era una maravilla, y Olivia estaba encantada con él. Pero la señora Felícitas de Malacara, su madre, no veía con buenos ojos esa relación y decidió escribir al señor Verlano Malacara, su esposo y padre de Olivia, que se encontraba aún en la ciudad por razones de trabajo. Aunque bastante mala, la señora Felícitas de Malacara era honesta y no quería mentir sobre el novio de su hija; por lo tanto, trató de escribir una carta donde lo que para Olivia eran virtudes, para ella fueran defectos y problemas. Pero no le salió.

Como todos somos un poco malos alguna vez, ¡ayuda a la señora Felícitas de Malacara! ¿Cómo?... Escribiendo tú la carta para don Verlano. Piensa, con toda la maldad del mundo, qué problemas podrían ocasionarle a Olivia las virtudes de su novio (por ejemplo: si es alto, no la va a ver y se la va a llevar por delante).



(Nota: si lo prefieres, te podemos considerar el primo: Chucho Malacara.)

Mensaje en clave

Después de la gran Revolución francesa, Edmundo Dantés, un joven capitán de barco, vuelve de un largo viaje. Algo terrible lo espera. Será denunciado, enjuiciado y encarcelado injustamente.

Mientras permanece encerrado solo en su celda en el espantoso Castillo de If, logra comunicarse con otro preso, el Abate Farías,* que le envía con un carcelero una carta en clave con las instrucciones para cavar un túnel. Para que el carcelero no se dé cuenta del contenido de la carta, Farías finge que le enseña a Edmundo Ciencias Naturales. Las instrucciones para cavar el túnel son:

“Elegir el lugar bajo la ventana donde da el sol de la mañana. Cavar el largo de tu propia altura y luego en dirección a la ventana unos tres metros. Con parte de la tierra, disimular la entrada. El resto de la tierra, repartirlo en el suelo.”

Como no puede escribir esto, en la carta traduce esta información a una clave: habla de las costumbres de las hormigas africanas. La carta empieza así:

“Estimado Edmundo:

Voy a comenzar mis clases describiéndote las características de unas extraordinarias hormigas que habitan en el Africa meridional. Deberás saber que estas hormigas, para construir su hormiguero, eligen un punto en el suelo que sea iluminado por el sol a media mañana...”

¿Te animas a completar la carta en clave de Farías?



VER FIGURA

*Edmundo Dantés y el Abate Farías son personajes de la famosa novela *El Conde de Montecristo* de Alejandro Dumas.

¿Quién fue?

En el crudo invierno de 1969, un 30 de enero, para ser más exactos, falleció el empresario Régulo Cattanzaro, principal accionista de la firma “Tómate-lo”, en circunstancias sospechosas: fue muerto con un abrelatas. Nada en la próspera carrera del exitoso hombre de empresa hacía sospechar un suicidio. La investigación policial condujo las pistas, en primer lugar, hacia su viuda y principal heredera, Raquel Sforza, quien según versiones de su suegra en más de una oportunidad había amenazado con deshacerse del occiso “triturándolo”. Esta versión fue desmentida calurosamente por el mayordomo, Gastón, quien, según la servidumbre de la casa, estaría secretamente enamorado de Raquel Sforza y, ni bien fue hallado el cadáver de su señor, había murmurado: “Yo le advertí que no siguiera insultando”. Ante estas declaraciones del personal de servicio, se procedió a interrogar al mayordomo, quien derivó la investigación hacia los socios de Cattanzaro en “Tómate-lo”, quienes, de ser cierta la versión del criado, tenían serias diferencias con el difunto por su forma autoritaria de conducir la empresa de jugo de tomate en lata.

Veinticinco años después, el juez a cargo de la causa dejó sobre el escritorio de su secretario la siguiente nota, para que éste redactara el fallo:



PROFESORADO DE EDUCACIÓN SECUNDARIA EN LENGUA Y LITERATURA
CURSO PROPEDEÚTICO- 2020

El martes por la tarde fue cometido un robo en las oficinas de “Industrias Lecheras La Vaca-Veca”. El robo llamó la atención ya que nadie fue visto y no se produjo ninguna rotura en puertas ni ventanas. Tampoco funcionaron los sistemas de alarma instalados a lo largo del alto muro de más de tres metros que rodea el local. Aparte de algunos objetos de valor y bonos, también desaparecieron dos cajas con muestras de leche en polvo que debían ser enviadas a la República de Trulalá.

La policía mantiene detenidas a algunas personas que podrían tener relación con el asalto y debe enviar un informe llamado “instrucción sumaria” al juez, para que decida si alguno es realmente sospechoso y debe ser detenido. Las personas detenidas son:

José Martínez Martel

Importante economista. Autor de libros como *El Bono y yo, ¡Al fin Bonos!* y *Dulce festival*. Fue conocido por fugaces apariciones en televisión en las que se destacaba el extraño cuello de sus camisas. Aficionado a las carreras de caballos. Grandes pérdidas económicas. También tiene predilección por los deportes emocionantes. Sesenta y cinco años, muy delgado. Fue visto en distintas oportunidades, en las últimas dos semanas, circulando sin razón aparente por las oficinas de “La Vaca-Veca”.

VER FIGURA

Carlos Eloy Juárez

Conocido atleta de nuestro medio, especialista en salto de altura y salto con garrocha. Cerrajero en su más temprana juventud. Apodado “la lima”. Compitió en los Quintos Juegos del club “Nosotros Somos los Mejores” donde obtuvo una medalla al “mejor compañero”. También viajó en repetidas oportunidades al exterior. Fue sorprendido mientras intentaba agregar al café leche en polvo “La Vaca-Veca” para exportación. El olor de la sustancia llamó la atención al dueño de la cafetería, quien se comunicó con la policía.



PROFESORADO DE EDUCACIÓN SECUNDARIA EN LENGUA Y LITERATURA
CURSO PROPEDEÚTICO- 2020

VER FIGURA

Ludovico Hernández

Coleccionista de objetos de valor. Varios años en prisión por el robo a las “Grandes Queserías Moreno”. Nunca pudo conocerse el modo de ingreso a las oficinas. Fue robada valiosa colección de moldes de quesos realizada por el artista Tulio Montelongo. Hernández fue detenido, en esa oportunidad con varios moldes en su poder. El señor Hernández es conocido en diversos medios por su corpulencia y buen humor. En el Café Ruiz, donde pasa gran parte del tiempo que no ocupa en sus oficinas de la Calle Ruiz, se le conoce, cariñosamente, como “el elefante”.

VER FIGURA

Identifica los datos biográficos que hacen sospechoso a cada uno de los personajes, y redacta un informe al juez explicando los motivos de tu sospecha.



La Bella y la Bestia

La historia de La Bella y la Bestia es bastante conocida. Es una historia popular que pasaba de boca en boca y que fue escuchada y escrita por una dama francesa hace ya mucho tiempo por 1750*. Como el original es bastante largo para reproducirlo en este libro, les presentamos una versión abreviada. En el cuento se narra la historia de un comerciante que tenía tres hijas, la menor tan hermosa y buena que era llamada “la Bella”. Por malos negocios, el comerciante empobrece, y al regresar de un viaje inútil en busca de fortuna, se encuentra perdido en la noche y busca refugio en un palacio aparentemente vacío. Al día siguiente, antes de partir, corta una rosa del jardín, por lo que provoca la furia de una horrible bestia el dueño del palacio, que lo condena a muerte si no le envía a una de sus hijas en un plazo de tres meses. Cuando el comerciante les cuenta a sus hijas lo ocurrido, la menor se ofrece a ir al palacio de la bestia, para alegría de sus hermanas, que son envidiosas y egoístas. Ya en el palacio, pasa la noche en un hermoso cuarto que dice “Cuarto de la Bella” y hasta la noche siguiente no ve al dueño de casa. Cuando se dispone a cenar, aparece la Bestia. Aquí comienza nuestro relato.

—¿Me permites, Bella, que te vea cenar? — preguntó el monstruo.

—Bueno, eres el amo.

—Al contrario, aquí la dueña eres tú Dime, ¿en verdad soy muy feo?

—No lo puedo negar, porque no me gusta mentir dijo la Bella. Pero pareces bastante bueno.

—Bueno, Bella, espero que no te aburras aquí. Todo lo que hay en la casa te pertenece y me daría mucha pena que no estuvieras contenta.

— Estas palabras tranquilizaron a la Bella, que comió con muchas ganas. Pero casi se muere de susto cuando escuchó que la Bestia le decía:

—¿Te casarías conmigo?

Tardó un rato en contestarle. Hasta que tomó coraje y respondió:

—No, Bestia.

Al oír esto, el pobre monstruo dio un horrible suspiro, le deseó las buenas noches y se alejó cabizbajo. Cuando se quedó sola, la Bella sintió mucha compasión por él. “Qué lástima, pensaba, que sea tan horrible y tan bueno.” Así pasaron tres meses. La Bella llevaba una vida tranquila en el castillo y se había acostumbrado a la Bestia, que le parecía cada vez mejor persona.



Todas las noches éste le preguntaba si quería casarse con él y ella le contestaba que no.

Cierto día, la Bella pidió permiso para ir a su casa ocho días. La Bestia accedió, pero le rogó que volviera en ese tiempo, porque, si no, él moriría.

Partió la muchacha con regalos para todos y se alegró mucho de ver a su padre y a sus hermanas. Pero éstas sintieron envidia al verla feliz y decidieron retenerla en la casa para provocar el enojo de la Bestia. Pasados los ocho días, ante los ruegos de sus hermanas, la Bella se quedó dos días más. Pero al décimo día vio en sueños el jardín de la Bestia, donde ésta yacía moribunda. Al despertarse, partió de inmediato.

Encontró al monstruo en el lugar del sueño. Sintió tanto dolor al verlo a punto de morir que lo abrazó y le pidió que viviera para casarse con ella. Apenas pronunció estas palabras, escuchó música y vio luces de fiesta. A su pies, en lugar de la Bestia, había un hermoso príncipe que le daba las gracias por haber roto su encantamiento: un hada perversa lo había condenado a vivir con la forma de la Bestia hasta que una hermosa joven aceptara casarse con él. El final, ya se lo podrán imaginar.

En *El hobbit*,* Tolkien narra las aventuras de un grupo de enanos que, acom

* Madame Leprince de Beaumont, “La Bella y la Bestia” en *Los cuentos de Perrault*, España, Editorial Crítica, 1980.

Te proponemos que vuelvas a contar la historia, o lo que recuerdes de ella, pero ¡cambiando algunas cosas! Te damos dos posibilidades:

1. Si la Bella fuera bella pero malvada, astuta y muy interesada, ¿cómo sería el cuento?
2. Si fuera la Bella la que se enamorara de la Bestia, pero la Bestia no la aceptara, ¿cómo sería el cuento?

Es un buen trabajo para pensarlo en grupo.*



PROFESORADO DE EDUCACIÓN SECUNDARIA EN LENGUA Y LITERATURA
CURSO PROPEDEÚTICO- 2020

* Gianni Rodari inventó un ejercicio parecido a éste, y lo llamó “la fábula al revés”.



Adaptaciones

En *El hobbit*,* Tolkien narra las aventuras de un grupo de enanos que, acompañados por Bilbo, el hobbit, intentan recuperar el tesoro y el reino de los enanos en las montañas. El tesoro está en poder de un terrible dragón: Smaug. En un momento de la aventura, Smaug ataca a los habitantes de Esgaroth, en El Lago, que recibieron y ayudaron a los enanos. El gobernador abandona rápidamente la ciudad, pero los más valientes, dirigidos por Bardo, el arquero, se preparan para resistir el ataque del dragón...

...Las fauces del dragón despedían fuego. Por un momento voló en círculos sobre ellos, alto en el aire, alumbrando todo el lago. Los árboles de las orillas brillaban como sangre y cobre, con sombras muy negras que subían por los troncos. Luego descendió de pronto atravesando la tormenta de flechas, temerario de furia, sin tratar de esconder los flancos escamosos, buscando sólo incendiar la ciudad.

Bardo tiraba con un gran arco de tejo, hasta que sólo le quedó una flecha. Las llamas se le acercaban. Los compañeros lo abandonaban. Preparó el arco por última vez.

De repente, de la oscuridad, algo revoloteó hasta su hombro. Bardo se sobresaltó, pero era sólo un viejo zorzal. Se le posó junto a la oreja y le comunicó las nuevas. Maravillado, Bardo se dio cuenta de que entendía la lengua del zorzal, pues era de la raza de Valle.

¡Espera! ¡Espera! le dijo el pájaro. La luna está asomando. ¡Busca el hueco del pecho izquierdo cuando vuele por encima de ti! (...)

Entonces Bardo llevó la cuerda del arco hasta la oreja. El dragón regresaba volando en círculos bajos, y mientras iba acercándose, la luna se elevó sobre la orilla este y le plateó las grandes alas

(...) Descendió de nuevo, más bajo que nunca, y cuando se precipitaba sobre Bardo, el vientre blanco resplandeció, con fuegos chispeantes de gemas a la luz de la luna, salvo en un punto. El gran arco chasqueó. La flecha negra voló directa desde la cuerda al hueco del pecho izquierdo, donde nacía la pata delantera ahora extendida. En ese hueco se hundió la flecha, y allí desapareció, punta, mástil y pluma, tan fiero había sido el tiro. Con un chillido que ensordeció a hombres, derribó árboles y desmenuzó piedras, Smaug saltó disparado en el aire y se precipitó a tierra desde las alturas.



PROFESORADO DE EDUCACIÓN SECUNDARIA EN LENGUA Y LITERATURA
CURSO PROPEDEÚTICO- 2020

Cayó estrellándose en medio de la ciudad. Los últimos movimientos de agonía lo redujeron a chispas y resplandores. El lago rugió. Un vapor inmenso se elevó, blanco en la repentina oscuridad bajo la luna. Hubo un siseo y un borboteante remolino, y luego silencio.

Como se habrán dado cuenta, la historia transcurre en un tiempo remoto y en un lugar imaginario.

* J.R. Tolkien, *El hobbit*, Buenos Aires, Minotauro, 1982.

1. Escribe los nombres de los personajes que participan en la historia que acabas de leer. ¿Quién es el héroe? ¿Quién es su aliado o ayudante? ¿Quién es su adversario o enemigo? ¿Qué poderes tiene cada uno?

2. Escribe en una lista las acciones que llevan a cabo los personajes.

3. Te proponemos que cuentes la historia de una lucha como ésta, pero en otro escenario y con otros personajes. Te damos tres opciones, para que elijas la que más te guste:

En Ciudad Gótica, en 1994.

En Hueso Partido, ciudad ferroviaria del Lejano Oeste, en 1887. En Fobos, una de las lunas de Marte, en 3050.

Ayuda

Hacerte algunas preguntas te va a ayudar. Por ejemplo: ¿quién atacará en ese lugar y esa época?, ¿qué poderes tendrá?, ¿con qué armas se defenderán?, ¿cómo será el lugar?, ¿quién será el héroe y quién su aliado?, ¿cuál será el motivo de la lucha?



PROFESORADO DE EDUCACIÓN SECUNDARIA EN LENGUA Y LITERATURA
CURSO PROPEDÉUTICO- 2020



Metáforas

Los campos semánticos son conjuntos de palabras que comparten un significado. Por ejemplo:

PESCA

el anzuelo la carnada picar

tirar la cuerda un pez gordo buena pescamercancía

recoger la cuerda

VENTA

exponer la

oferta pago

buena mercancía

cliente

comprar

A veces, cuando hablamos o cuando escribimos, nos referimos a un campo semántico —por ejemplo, la venta— usando palabras de otro —por ejemplo, la pesca. Cuando se reemplaza una palabra por otra que pertenece a otro campo semántico por ejemplo, cuando hablamos de una oferta como buen “anzuelo” o “carnada” para enganchar” clientes, se hace para volver más expresivo o más “gráfico” el lenguaje y transmitir con más vivacidad o precisión las ideas, las sensaciones, los sentimientos. Llamamos metáfora a la sustitución de una palabra o una expresión por otra con la que guarda alguna semejanza. Leemos en el diario que “El clima político está caldeado”. ¿En qué consiste la metáfora en este caso? En describir con palabras del campo de la meteorología (“clima caldeado”) la intranquilidad política. ¿Y cuál es la semejanza que permite esa sustitución? Es muy común referirse a estados de ánimo o relaciones entre las personas en términos de temperatura frío/caliente que corresponden a sensaciones físicas. Cuando nos enojamos mucho, por ejemplo, nos acaloramos, la sangre sube a la cabeza y hasta podemos ponernos colorados. Y ese es el origen de esta metáfora. Cuando hablamos de una oferta como “carnada”, estamos pensando en algo que atrae, que llama la atención e incita a acercarse.

Sustituye por las palabras y expresiones del campo semántico de la pesca los grupos de palabras en negritas en el texto que sigue:



El *Tuercas* miró para todos lados y descubrió el mejor lugar para **exhibir la mercancía**. Era un día de sol y los otros vendedores ya se habían instalado. Cubrió la mesa con un trapo rojo y acomodó **la bisutería**. Canturreando, se sentó a esperar que apareciera el primer cliente. Una mujer de aspecto opulento se acercó al puesto atraída por el **brillo de la tela**. Preguntó algunos precios, sin decidirse. El *Tuercas*, presintiendo que era una buena cliente, le ofreció una rebaja. La mujer aceptó el precio. Abrió la billetera y depositó sobre la mesa una suma equivalente al costo de toda la mercancía expuesta. Ni tardo ni perezoso, el hombre guardó el dinero y **levantó el puesto. ¡Buena venta!**, se dijo, mientras volvía a casa disfrutando del sol matinal.

VER FIGURA

Horóscopo chino

Lina Luna es una afamada astróloga. Las paredes de su casa están cubiertas de mapas del cielo con las constelaciones de los dos hemisferios y dibujos de los signos del zodiaco. Sobre la mesa de trabajo, tiene desplegadas cartas astrales y diversos libros de astrología. Ahora está estudiando el horóscopo chino. La primera lección del Manual del horóscopo chino cuenta que el Buda les puso a los doce signos del horóscopo chino los nombres de los doce animales que lo fueron a visitar el día de Año Nuevo: Rata, Búfalo, Tigre, Gato, Dragón, Serpiente, Caballo, Cabra, Mono, Gallo, Perro y Jabalí. Así, los nativos de cada signo heredarían algo de la personalidad del animal. Mientras saborea un aromático té de jazmín, Lina Luna avanza algunas páginas en el Manual, hasta llegar al Tigre, que es su signo:

La personalidad del Tigre

El Tigre ha nacido bajo el signo del coraje. Es muy firme para sostener sus opiniones y creencias. Es inteligente y muy rápido. Adora el desafío y ama verse envuelto en cualquier cosa que represente un futuro excitante. Al Tigre le gusta sentirse libre para actuar a su gusto, odia sentirse limitado. También puede ser bastante impulsivo y en muchas ocasiones se arrepentirá de su manera de actuar cuando ya sea tarde. Le importa mucho su imagen, se



PROFESORADO DE EDUCACIÓN SECUNDARIA EN LENGUA Y LITERATURA
CURSO PROPEDEÚTICO- 2020

conduce con aires de dignidad y de autoridad y quiere ser el centro de atención. Le resultará difícil entenderse con otro Tigre o con un Dragón: ambos querrán manejar la relación y no podrán llegar a un acuerdo. El Tigre tiene muchas cualidades dignas de elogio. Es honesto y valiente. Mientras sea capaz de refrenar los excesos impulsivos de su naturaleza inquieta, tendrá una vida muy plena y satisfactoria.”*

*La información esta tomada de Horóscopo chino para 1991 de Neil Somerville, Barcelona, Granica, 1990.

Aburrida de tanto leer, Lina Luna que ya va por la tercera taza de té de jazmín se pone a improvisar. Saca el cuaderno e inventa las características de los otros once signos.

Elige alguno de los once signos restantes e imagina la personalidad de los nativos de éste teniendo en cuenta las características del animal correspondiente.

VER FIGUR

Abracadabra

“... Y, como tenía boca, Carmela hablaba. Hablaba como hablan todos. Y eso era lo malo. Porque a Carmela, así como así, las palabras se le volvían cosas

*



PROFESORADO DE EDUCACIÓN SECUNDARIA EN LENGUA Y LITERATURA
CURSO PROPEDEÚTICO- 2020

Las cosas que decimos no siempre corresponden con la realidad. Por ejemplo, si mi tía Eulalia le dice a su hijo Confucio “Te voy a matar!”, nadie piensa que lo vaya a hacer realmente.

Pero en “El problema de Carmela”, Graciela Montes cuenta el curioso caso de doña Carmela, a la que se le hace realidad todo lo que dice. Un día le dio por decir que iba a llover “a cántaros” y en ese instante “Las nubes negras se volvieron decididamente negrísimas. Y cuando el aire se puso oscuro y espeso empezó a llover. Aunque llover no es la palabra. Caían chorros, cataratas, paquetes de agua desde el cielo, que reventaban las macetas y agujereaban los paraguas. Los gatos de Carmela quedaron bastante maltrechos y, como conocían el problema de su dueña, la miraron de costado y le dijeron: ¡Uff!...”

**¿Qué habrá pasado el día que doña Carmela dijo “Me muero de risa”?
¿Y cuando dijo “Esta casa está helada”? ¿O “Hace mil años que no la veo”?
¿O “Toqué el cielo con las manos”? ¿O “Se me hace agua la boca”?
¿O “Me van a sacar canas verdes”? ¿O “Me estás poniendo los pelos de punta”?
¿O “En un suspiro me les voy.**

Escribe un texto en el que utilices expresiones de uso común y que, por supuesto, no sean reales.

*Graciela Montes, “El problema de Carmela” en *Amadeo y otra gente extraordinaria*, Buenos Aires, Libros del Quirquincho, 1990.

Ejemplo

El esquinle siempre había hablado hasta por los codos, pero ahora sí lo habían agarrado en curva. No supo qué decir cuando chocaron; se quedó mudo.



“Ahora sí me cayó el chahuiztle” pensó. Miles de veces había hecho su agosto dejando a la gente chiflando en la loma. Estaba que se lo llevaba el tren. Sí aquello lo había dejado medio muerto.

“Me tengo que desaparecer —se dijo— antes de que me llueva sobre mojado. No me queda de otra.”

VER FIGURA

El capítulo del loro

Resolviendo los ejercicios de este capítulo, te vas a volver loro: inventero y cuentador de historias. Es cuestión de leer atentamente las instrucciones y ponerse a escribir.

Detrás de las réplicas perdidas

El texto que te presentamos a continuación pertenece a otro cuento de la escritora Silvina Ocampo.* En él dialogan dos personajes: Adrián y Timbó, que es un perro. Tal como te lo presentamos, a este diálogo le faltan algunas réplicas. Algo de lo que dijeron Adrián o Timbó, según el caso, se ha borrado.

En tu cuaderno, completa el diálogo agregando las réplicas que faltan.

Adrián era un niño muy pobre. Un día al pasar por un pueblo situado al pie de una montaña se detuvo a descansar en una calle sombría donde vio lo que le pareció una pequeña alfombra castaña. Se acostó a descansar, pero no sobre las piedras del camino, como solía hacerlo, sino sobre la alfombra. Ya el sueño cerraba sus párpados cuando sintió que la alfombra se movía. Varias veces trató de dormir, pero en cuanto se dormía, lo despertaba el movimiento de la alfombra. Creyó oír un gruñido. Sintió contra su mano el latido de un corazoncito, dio un salto, se puso de pie. Después se arrodilló para mirar al



PROFESORADO DE EDUCACIÓN SECUNDARIA EN LENGUA Y LITERATURA
CURSO PROPEDEÚTICO- 2020

monstruo que imaginaba escondido. Levantó cuidadosamente los vellones y descubrió debajo de la lana, el hocico, el cuerpo de un perro.

—Timbó. Soy hijo de un árbol con orejas — contestó el perro —. ¿Cómo te llamas?

—Adrián, no más. Soy pobre.

—¿No tienes apellido?

—No —contestó Adrián—. ¿Y tú no tienes cara?

_____ Las señoras también tienen caras y usan pieles. ¿Acaso se les ve la cara cuando hace frío?

—No hace frío. ¡Y qué me importan las señoras! — contestó Adrián—. Eres un perro y tienes que tener una cara. No sé si eres un dogo de Burdeos, un galgo ruso, un pekinés o un perro policía. ¿Qué eres, podrías decírmelo?

— Soy un perro mágico.

— Quiero que me traigas un pastel de almendras dulces, adornado con frutas cristalizadas, velitas y un cesto hecho de caramelo con mandarinas.

—En el escaparate de una dulcería llamada La Esperanza.

Timbó se levantó y salió corriendo. Al poco tiempo volvió trayendo una fuente con un enorme pastel de almendras con velitas y frutas cristalizadas y un cesto de caramelo.

— Hay que encender las velitas — dijo Adrián—. Es un pastel de cumpleaños lindísimo

—Lindísimo para el que le guste. Pero a mí no me gustan las golosinas. Cuando alguien me da un terrón de azúcar lo dejo caer al suelo. Me hago el tonto.

—No te costará mucho. Qué suerte tienes de que te den azúcar. A mí nadie me da nada. ¿Y con qué encenderemos las velitas, perro mágico? — preguntó Adrián.

Timbó volvió al instante con una caja de fósforos.

—En una casa particular — contestó Timbó.

Adrián se arrodilló frente a la fuente para admirar el pastel y encender las velas, luego sopló encima para apagarlas. Después se puso a comer. De cuando en cuando ofrecía un pedacito a Timbó, que también comía, pero de



PROFESORADO DE EDUCACIÓN SECUNDARIA EN LENGUA Y LITERATURA
CURSO PROPEDEÚTICO- 2020

mala gana, arrebuñado en su piel. A veces se atoraba, porque se le metían algunos pelos en la boca. Pero Adrián fingía no verlo. Cuando terminaron el banquete, Timbó preguntó a Adrián si no tenía sed.

—Tengo mucha sed — dijo Adrián — porque he comido cosas dulces. Pero no quiero que te vayas.

Se encaminaron a un lago donde bebieron y se dieron un baño.

—Te pareces mucho a un amigo mío — exclamó Adrián embelesado.

En la forma de mirar.

—Pero los ojos se te ven, tonto.

Se acostaron y conversaron hasta el alba. No podían separarse y resolvieron vivir juntos.

* Silvina Ocampo, “limbo” en *La naranja maravillosa*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1977.



A empezar por el principio

Narrar es contar hechos o acciones ordenadas en el tiempo y encadenadas entre sí. Es algo que Macedonio Fernández sabía hacer. Aunque le costaba empezar. Le preocupaban tanto los comienzos que escribió *Una novela que comienza*, además de un *Cuento de literatura no literaria* y una *Autobiografía no se sabe de quién*, entre otras cosas.

Él escribió este principio:

¿Quién era ese mosquito?

Yo me sentí como agredido personal y conscientemente con la embestida del mosquito zumbando; y cuando me golpeó en la cara, en la oscuridad de la noche, levanté la colcha y traté de abarcarlo encerrándolo dentro de las mantas. Pero he aquí que no lograba cazarlo; en plena oscuridad sentí el rumor y al par que procuraba eludir la embestida trataba de aniquilarlo. *

Te proponemos que sigas contando la lucha del hombre contra el mosquito.

VER FIGURA

*Macedonio Fernández, “¿Quién era ese mosquito?”, Obras Completas de Macedonio Fernández, tomo VII, Buenos Aires, Editorial Corregidor, 1987.

Un cuento fantástico



PROFESORADO DE EDUCACIÓN SECUNDARIA EN LENGUA Y LITERATURA
CURSO PROPEDEÚTICO- 2020

El fragmento siguiente se llama “Final para un cuento fantástico” y es del escritor A.

Ireland, inglés y nacido en 1871:*

—¡Qué extraño! —dijo la muchacha, avanzando cautelosamente—. ¡Qué puerta más pesada! La tocó, al hablar, y se cerró de pronto, con un golpe.

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

—A los dos no. A uno solo —dijo la muchacha. Pasó a través de la puerta y desapareció.

Escribe un cuento para este final.

VER FIGURA

*Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo, “Final para un cuento fantástico” *en Antología del cuento fantástico*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1965.



Nada al azar

Algunos escritores, a partir de su propia experiencia, proponen “reglas” para tener en cuenta en el momento de escribir. Es el caso de Edgar Allan Poe, escritor norteamericano, conocido por sus cuentos policiales y de terror, quien opina que la composición de *un* texto se parece a la resolución de *un* problema matemático: nada queda librado al azar, todo se resuelve con precisión y rigor lógico.

Te proponemos que escribas un cuento. Como ayuda y para que sepas bien adónde vas, te damos el principio, el medio y el final. Estas frases tienen que aparecer tal cual en tu cuento en la ubicación indicada:

Principio: En el otoño de 18..., mientras viajaba por las provincias meridionales de Francia, mi camino me condujo a pocas millas de cierta Maison de Santé, o manicomio privado, del cual mucho había oído hablar a mis amigos médicos de París.

Medio: Volvieron a oírse los gritos con mayor fuerza y al parecer más cerca se repitieron por tercera vez con mayor intensidad.

Final: Pero, al fin, tras escapar por una cloaca, uno de los prisioneros logró poner en libertad a los demás.

*Como cualquier lector pudo haber sospechado, las frases pertenecen a un cuento de Edgar Allan Poe, “El sistema del doctor Tan y del profesor Fether” y lo puedes leer en el volumen 2 de Cuentos del autor, publicados por Alianza Editorial, y traducidos por Julio Cortázar.



Las cartas de Propp

Desde niño, Vladimir había escuchado las historias más maravillosas de boca de su abuela Tatiana. Entre dragones, princesas, brujerías, alfombras voladoras, regimientos de soldados y muchas otras cosas se le pasó la infancia hasta que creció y se convirtió en el Profesor Vladimir Propp de la Universidad de Leningrado.

Allí se dedicó a estudiar todos esos cuentos que había conocido de niño y empezó a descubrir que todos tenían algo en común; se dio cuenta de que a pesar de que eran cientos de cuentos muy diferentes entre sí, todos compartían algunos elementos.

Por ejemplo, era muy frecuente que algún personaje —que luego se convertiría en el héroe de la historia— partiera de su hogar para recorrer el mundo, para cumplir una misión o para buscar fortuna. También podía suceder que en su camino se encontrara con trampas tendidas por sus enemigos o que tuviera que combatir con ellos. A veces, el héroe recibía la ayuda de un auxiliar mágico un anillo, *una* lámpara que le permitía superar los obstáculos.

Muchas de las historias que conocía Vladimir terminaban con el éxito de la misión, con la boda del héroe y con el castigo a los adversarios. A cada una de estas acciones que se repiten en los distintos cuentos —partida, trampa, engaño, combate, donación, regreso, boda— él las llamó funciones. Propp dice que son treinta y una.

Unos años después al maestro italiano Gianni Rodari (del que ya te habíamos hablado) se le ocurrió transformar esas acciones en cartas y así inventar juegos para que sus alumnos escribieran historias.

El nuevo Escriturón te presenta una nueva versión de “Las cartas de Propp”. Con ellas podrás realizar actividades que te permitirán contar y escribir historias. A continuación te proponemos algunos juegos para usar las cartas. Puedes hacerlos más de una vez o inventar nuevos, siempre y cuando sirvan para escribir:



PROFESORADO DE EDUCACIÓN SECUNDARIA EN LENGUA Y LITERATURA
CURSO PROPEDEÚTICO- 2020

1. Se mezclan las cartas, se saca una y a partir de ella se escribe una historia.
2. Se sacan del mazo 5 cartas al azar. Se colocan en orden de manera que pueda contarse una historia —se puede dejar 1 o 2 cartas y cambiarlas por otras—. A continuación se escribe la historia.
3. Se saca una carta del mazo y se empieza a escribir una historia. Para continuarla se saca otra carta y se sigue escribiendo. Se continúa hasta haber sacado un mínimo de 5 cartas y un máximo de 10. (¡ojo!: las cartas se sacan de una por una, nunca todas juntas.)
4. Se reparten 5 cartas por persona. Cada una las coloca en orden de manera que pueda escribir una historia. Si lo desea puede dejar 1 o 2 cartas y cambiarlas por otras. En lugar de escribir la historia, anota el orden que le dio a las cartas y se las pasa a su compañero de la derecha que repite la operación. Después se comparan oralmente las historias que pensó cada uno.
5. En este juego pueden jugar entre 4 y 30 participantes. El primer jugador saca una carta al azar y empieza a contar a todo el grupo una historia referida a la acción de la carta. Luego pasa el mazo al jugador de la derecha quien saca otra carta y continúa la historia que comenzó el primero. Así hasta el último jugador o hasta terminar las cartas. Después, cada participante escribe lo que recuerda de la historia contada por todos.
6. En este juego juegan 2 participantes con un solo mazo. Cada uno saca una carta y escribe el comienzo de una historia con ella. Cuando termina le pasa el texto inconcluso a su compañero. Este saca otra carta y continúa la historia que recibió del compañero anterior. Cada uno sacará un mínimo de 3 y un máximo de 6 cartas.



PROFESORADO DE EDUCACIÓN SECUNDARIA EN LENGUA Y LITERATURA
CURSO PROPEDEÚTICO- 2020

Ayuda

En las historias puede haber personajes muy distintos. Como ayuda te presentamos algunos que podrás usar si te interesa.

Vaquero / pirata / artista / detective / loco / justiciero / navegante / alumno / explorador / artesano / viajero / profesional / vagabundo / maquinista / inventor / campesino / soldado / marciano / extraterrestre / yeti / mago / druida / adivino / monje / duende / enano / mendigo / príncipe / bailarina / glotón

bandidos / ogros / brujas / asesinos / corruptos / estafadores / explotadores / demonios / usureros / dragón / esbirros / verdugos / vampiros / traficantes / traidores / villanos

reyes / gobernantes / padres / jueces / policías / hermano mayor / celador / dioses / superhéroes / jefe / ricos / inmortales / mentes superiores / invencibles / forzudo / titanes / gigantes / la muerte / conquistador / director / cacique

familia / vecinos / amigos / compañeros / cónyuges / mascotas / testigos / súbditos / animales / acompañantes / doncellas / criados / mayordomo / ama de llaves / amantes / guardianes / colegas / consejeros / ayudantes / cortesanos

Y por si te hacen falta, te damos una lista de objetos mágicos:

varita / flauta / botas de siete leguas / galera / pelo de Sansón / anillo / bastón / cristal
encantado / capa / habas / huevo de oro /

Para llevar a cabo los juegos de “Las cartas de Propp” será necesario que en unas tarjetas (de cartón de ser posible) se copien las siguientes palabras, cada una de las cuales corresponde a las distintas funciones de Propp.



PROFESORADO DE EDUCACIÓN SECUNDARIA EN LENGUA Y LITERATURA
CURSO PROPEDEÚTICO- 2020

Alejamiento	Prohibición	Desobediencia	Mediación
Aceptación	Partida	Interrogatorio	Carencia
Éxito	Solución	Regreso	Persecución
Información	Trampa	Complicidad	Daño
Reacción	Donación	Viaje	Combate
Reconocimiento	Desenmas- caramiento	Fracaso	Sorpresa



PROFESORADO DE EDUCACIÓN SECUNDARIA EN LENGUA Y LITERATURA
CURSO PROPEDÉUTICO- 2020

Socorro

Disfraz

Engaño

Tarea

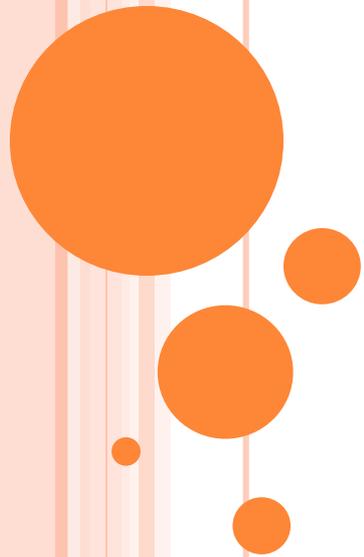
Castigo

Boda



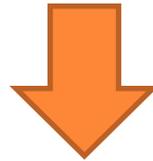
PROFESORADO DE EDUCACIÓN SECUNDARIA EN LENGUA Y LITERATURA
CURSO PROPEDÉUTICO- 2020

ESCRITURA ACADÉMICA



◆ En el ambiente académico, la escritura es un vehículo para la creación y comunicación de conocimientos. Responde a una superestructura:

- Una serie de convenciones referidas al estilo.
- La organización de los textos.
- El vocabulario.



Para ello hay ciertas **RECOMENDACIONES BÁSICAS**



› No use verbos de opinión, sentimientos, sensaciones. No diga «**Yo creo/pienso/ siento/etc**».

› Conserve un estilo académico, pero no rebuscado. Sea claro, conciso y directo.

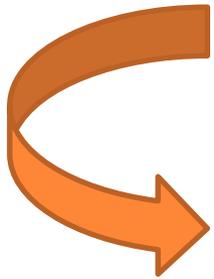
› Cuide la concordancia entre sujeto y verbo, en la oración y en el párrafo.

› Prefiera la voz activa o la pasiva con «se». Ej: «Se repite el experimento para verificar los resultados».



NORMAS APA

El denominado estilo APA es el estándar elaborado por la Asociación Americana de Psicología que ayuda a codificar varios componentes de la escritura científica con el fin de facilitar la comprensión de la lectura.



**¿ CUÁLES SON LAS CONVENCIONES QUE
HAY QUE UTILIZAR?**

¿ CÓMO CITAR LA BIBLIOGRAFÍA?



○ TIPO DE PAPEL

Tamaño: Carta (Letter) / papel 21.59 cm x 27.94 cm (8 1/2" x 11").

○ MÁRGENES

Hoja: 2.54 cm (1 pulgada) en cada borde de la hoja (Superior, inferior, izquierda, derecha).

Sangría: Es necesario dejar 5 espacios en la primera línea de cada párrafo.

○ FUENTE O TIPO DE LETRA

Fuente: Times New Roman

Tamaño : 12 pts.

Alineamiento: Izquierda

Interlineado: 2.



○ **ABREVIACIONES EN FORMATO APA**

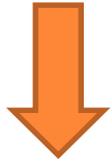
Las normas APA permiten abreviar ciertas palabras que a continuación se detallan:

- Capítulo: cap.
- Edición: ed.
- Edición revisada: ed. rev.
- Editor (es): Ed. (Eds.)
- Traductor (es): Trad. (Trads.)
- Sin fecha: s.f.
- Página (páginas): p. (pp.)
- Volumen (Volúmenes): Vol. (Vols.)
- Número: núm.
- Parte: Pte.
- Suplemento: Supl.



¿CÓMO CITAR?

La citación es el procedimiento que garantiza que se respeta el Derecho de autor. Es una forma de dar el crédito de la contribución propia y de otros en su propio trabajo.



CITA DIRECTA

Contiene al pie de la letra un texto encontrado en un trabajo anterior de algún autor.



CITA INDIRECTA

Se parafrasea las ideas contenidas en el trabajo realizado por un autor.



Para citar y referenciar un libro con normas APA, se deben recolectar los siguientes datos:

- **Autor**
- **Año de publicación**
- **Título del libro**
- **Ciudad y país**
- **Editorial**

Para **citar un libro con normas APA** dentro del texto se debe agregar el autor seguido del año de publicación. Por ejemplo:

« La evolución se da por la supervivencia del más apto (Darwin, 1859) «



El formato básico en el que se deben poner las referencias es:

- Apellido autor, Iniciales nombre autor, (Año), *Título en cursiva*, Ciudad y país, Editorial.

Libro con autor

Apellido autor, Iniciales nombre autor, (Año), *Título en cursiva*, Ciudad y país, Editorial.

Libro con editor

En el caso de que el libro sea de múltiples autores es conveniente citar al editor.

- Apellido, A. A. (Ed.). (Año). Título. Ciudad, País: Editorial.



Libros en línea

- Apellido, A. A. (Año). Título. Recuperado de <http://www.xxxxxx.xxx>

Capítulo de un libro

Se referencia un capítulo de un libro cuando el libro es con editor, es decir, que el libro consta de capítulos escritos por diferentes autores.

- Apellido, A. A., y Apellido, B. B. (Año). Título del capítulo o la entrada. En A. A. Apellido. (Ed.), *Título del libro* (pp. xx-xx). Ciudad, País: Editorial



Páginas web

El formato para referenciar una página web con normas APA es el siguiente:

- Apellido, A. A. (Fecha). Título de la página. Lugar de publicación: *Nombre de la página web*. dirección de donde se extrajo el documento (URL).

Para citar una página web dentro del texto se debe hacer de la siguiente manera:

- Se usaron modelos anatómicos en 3D para estudiar el cuerpo humano (Argosy Medical Anition, 2007-2009).



Existen muchísimas otras convenciones a tener en cuenta. Para ello puedes visitar la página web de las Normas APA: <http://normasapa.com/como-hacer-referencias-bibliografia-en-normas-apa/>

¿CÓMO APLICAR ESTO EN UNA NARRATIVA PEDAGÓGICA?

Alicia Caporossi expresaba que al narrar recuperamos las acciones vividas, le damos voz a los acontecimientos; resignificamos aquellas palabras al historizarlas. Es por ello que las narrativas son un modo de revelar el presente a través de historizar, de significar las acciones humanas.



ASPECTOS A TENER EN CUENTA:

- Los buenos relatos son claros, entretenidos, fáciles de leer, memorables y no demasiado extensos.
- Un **título** interesante “arrastra” a la historia. Es la carta de presentación de la narrativa.
- Los relatos reúnen un principio, un medio y un fin entrelazados de manera coherente.
- Sean fieles a la experiencia y a sus palabras.



El boceto de escritura

El proceso de composición de un texto se conforma de tres momentos: la planificación, la puesta en texto o textualización y la revisión. Aunque estos momentos dan ideas de secuencialidad (primero se planifica, después se escribe y, por último, se revisa y se corrige), el proceso es recursivo. Vale decir, se puede ir del texto a la planificación y hacer ajustes que modifiquen lo que se había esquematizado en un principio las veces que se considere necesario.

El tiempo del relato

Generalmente se narra en pasado, para ello utilizamos el pretérito.



La posición del narrador

Emplear la primera persona singular (o pluralizada), si el texto se posiciona en la voz de nosotros puede dar cuenta del proceso individual. Es un modo particular de organizar, conocer y aprender de la experiencia.



**« Soñamos narrando, recordamos,
prevemos, esperamos, nos
desesperamos, creemos, dudamos,
planificamos, revisamos, criticamos,
construimos, cimentamos, aprendemos,
odiamos y vivimos por medio de
narrativas (Hardy, 1977:13 en McEwan
y Egan, 1998)».**

