

GUÍA 8: EL DISCURSO DEL COMENTARIO

Objetivo de Aprendizaje de Lectura: *Leer y comprender textos no literarios para contextualizar y complementar las lecturas literarias realizadas en clases.*

EL DISCURSO DEL COMENTARIO es una forma discursiva en que predomina la finalidad de informar al receptor, pero opinando acerca del tema del cual se habla. Por ello, también suele entenderse como un tipo de *discurso argumentativo*, pero en este último, *el emisor asume que su postura no es “la verdad” y por ello, intenta convencer a un receptor de adoptarla como propia, además de que el tema central de este discurso es polémico y controversial, es decir, admite muchos puntos de vista.* El discurso del comentario, en cambio, entrega al receptor opiniones modalizadas como hechos, como estudiaste en 7º básico. El siguiente texto nos recuerda en qué consisten las modalizaciones discursivas:

En todo texto hay marcas lingüísticas o discursivas que permiten que el receptor pueda detectar cuál es el punto de vista del emisor. Tenemos textos en los que el emisor expone hechos y otros en los que emite una opinión.

Por ejemplo, si alguien dice: “La nieve es blanca”, es claro que está expresando un hecho que puede ser comprobado. En este caso, el hecho está expuesto como tal, lo que se manifiesta a través de un verbo que asevera o declara.

En cambio, cuando se dice: “Me parece que Martín es buen mozo y simpático”, se está manifestando una opinión, porque se están emitiendo juicios de valor mediante los conceptos buen mozo y simpático. Además, el enunciado está modalizado por la marca de opinión: me parece que. En estos ejemplos es fácil darse cuenta cuando el emisor expone un hecho y cuando manifiesta una opinión, porque la referencia a ambos está modalizada, es decir, hay marcas textuales que nos indican con claridad cuál es el punto de vista del emisor.

Entonces podemos decir que las modalizaciones discursivas aparecen también como marcas textuales, esto es, palabras o expresiones que funcionan como distintivos que nos indican la perspectiva o punto de vista del emisor, que nos señalan si expresan hechos u opiniones.

Sin embargo, los enunciados anteriores también se pueden expresar así: CREO QUE LA NIEVE ES BLANCA.

En este caso, la afirmación está expresada discursivamente como una opinión, aunque por conocimiento de la realidad sabemos que se trata de un hecho manifestado como opinión. La marca “creo que” funciona como un marcador de duda: el emisor no está seguro de lo que dice y, por lo tanto, lo manifiesta como una opinión.

Lee este enunciado: MARTÍN ES BUEN MOZO Y SIMPÁTICO.

Ahora se trata de una opinión que se expresa como un hecho y se modaliza como tal, dado que se han eliminado las marcas que lo modalizaban como opinión. Podemos saber que se trata de una opinión, pues es algo discutible, que depende de las experiencias y gustos de diferentes personas y no es un hecho irrefutable.

La presencia o ausencia de los modalizadores discursivos es especialmente relevante al momento de analizar los discursos públicos y los discursos de los Medios Masivos de Comunicación: muchas veces las opiniones aparecen usadas como hechos, lo que provoca un efecto de verdad sobre el discurso. Por eso es tan importante la recepción crítica de los mensajes de los medios y determinar con pensamiento propio cuáles son los hechos y cuáles son las opiniones que constituyen la información. Al ver o leer noticias, por ejemplo, o al estar expuestos a la publicidad, debiéramos observar cuándo las opiniones se modalizan como hechos para no creer que lo son.

No en todos los escritos están explícitamente los marcadores textuales de opinión. Por ejemplo, en la publicidad y en la propaganda muchas veces las opiniones están “disfrazadas” de hechos para lograr que el receptor adquiera el producto o servicio promocionado o, simplemente, que se adhiera a una ideología determinada.

Existen por ende cuatro modalizaciones: hechos modalizados como hechos, hechos modalizados como opiniones, opiniones modalizadas como opiniones y opiniones modalizadas como hechos (comentario).

Esquema con las diferencias relevantes entre exposición, comentario y argumentación (considerando que el Discurso del Comentario suele estar incluido dentro de las cinco formas básicas de Discurso Expositivo).

	CONTENIDO DEL TEXTO	MODALIZACIÓN COMO	FINALIDAD DEL TEXTO
Discurso Expositivo	Hechos	Hecho	Informar
Discurso del Comentario	Opiniones	Hecho	Informar
Discurso Argumentativo	Opiniones	Opinión	Convencer

Ejemplo 1 (Discurso del Comentario):

Las clases pendientes de literatura se realizaron ayer ante un entusiasta estudiantado.

En este ejemplo, no solo se informa acerca de lo que ocurrió, sino que se opina (“entusiasta”) al respecto. Al discurso del comentario es posible asociar, por ejemplo, el tipo de texto del editorial periodístico y las críticas literarias o de cine, en tanto en todos ellos se informa y al mismo tiempo se manifiesta una opinión acerca de los temas tratados.

Ejemplo 2 (Discurso del Comentario):

Quizás la obra de Julio Verne sea el más claro ejemplo del género narrativo de aventuras, a nuestro juicio superior, dentro de sus contemporáneos, a la de los excelentes italianos Rafael Sabatini y Emilio Salgari. Hace ya bastante tiempo que no se ha necesitado demasiada imaginación para descubrir que se ha consolidado como una narrativa precursora de la ciencia ficción.

El párrafo leído es manifestación del discurso del comentario, pues se hace alusión crítica a la obra del escritor Julio Verne.

Es importante señalar que los discursos se clasifican según su finalidad y la situación comunicativa en la que se representan. Por ello, las clasificaciones aquí presentadas corresponden a distinciones analíticas que permiten comprender los fenómenos discursivos, pero que no pueden ser aplicadas sin considerar las situaciones en que ocurren y las finalidades con que los discursos han sido emitidos.

El discurso del comentario es un caso en que la consideración de estas variables es especialmente relevante para su clasificación, pues se trata de un discurso que algunas veces se sitúa entre lo expositivo y lo argumentativo. En otras palabras, cuando un texto se articula como comentario (información que presenta opinión) forma parte del discurso expositivo pues su finalidad principal es informar; en cambio, si esta opinión busca influir sobre el receptor (más que informarle), con la finalidad de convencerlo o persuadirlo para que adopte determinado punto de vista, entonces el discurso se estructurará probablemente en torno a un conjunto de argumentos que apunten a comprobar una tesis y se constituirá como discurso argumentativo.

En resumen, el discurso del comentario no se caracteriza por recurrir a la estructura argumentativa (tesis + argumentos + conclusión), pues no tiene como finalidad principal convencer o persuadir, sino básicamente informar opinando sobre un determinado tema.

A continuación se presentará un caso en que se destacan con negrita algunas de las marcas de opinión:

***Da gusto** leer a Philip Roth. Da gusto leer a alguien que se atreve a hablar de los temas más peliagudos con una **valentía poco habitual** entre los artistas y pensadores de hoy. Cuando muchos apuestan a que la literatura debe ser minimalista, cotidiana y hasta tímida, el autor de Pastoral Americana embiste contra los tópicos de la escuela del resentimiento y la corrección política.*

*El autor estadounidense, **uno de los grandes**, merecedor del Nobel desde hace mucho tiempo, entrega en El Animal Moribundo un relato **duro como el acero, para estómagos fuertes, a la vez indispensable y perturbador**. El personaje central, que también narra la novela, por momentos llega a ser **antipático**. Sin embargo, el lector no puede dejar de seguirlo en su rumbo al despeñadero.*

*No es **esta una narración feliz**. Dice unas cuantas verdades que no siempre se quiere escuchar. Pero **los libros no están para hacernos sentir bien**. Roth, al menos, **no vino a alegrarnos la fiesta**.*

ACTIVIDADES

Lee el siguiente texto y luego responde en tu cuaderno las preguntas planteadas.

Contra la literatura infantil

Mireya Tabuas. Narradora y periodista venezolana.

Cuando veo un diminutivo soy Herodes. Me gustaría asesinarlo, retorcerle el pescuezo, desmembrarle el ito que le sobra, destripárselo, extirpárselo, hacerlo trizas. Lo mismo me sucede cuando veo un arco iris que danza (porque los arco iris nunca faltan), un conejo que canta, una mariposa enamorada de la luna (porque la luna nunca falta), un ratón encorbatado. Todos. Todos al crematorio.

De la literatura infantil se duda que sea literatura. Y muchas veces con razón. Y cuando se refiere a ella con el sustantivo literatura, pues se acompaña siempre además –inevitablemente, compasivamente– con el adjetivo infantil, como para aclarar, como para distinguir, como para nivelar –o desnivelar–, como para sacudírsela, pues. Para marcarla. De esta línea no pasas. Nosotros aquí. Ustedes por allá. A la literatura infantil se le ponen además, como añadidura, como deslave, el sagrado deber de educar, orientar, qué se yo, llevar al niño por el camino de un bien que el adulto cree necesario. Es entonces como, antes que poetas o escritores, los primeros jurados –una suerte de filtro– que tienen casi todos los concursos literarios internacionales de esa categoría son un grupo de docentes –bien derechos ellos, con lupas–, filtrando marranadas, filtrando la palabra “culo”, que está mal dicha en un cuento, aunque los niños la digan en el recreo; filtrando dudas, tristezas, extravíos, filtrando lo que ellos creen que los niños no van a entender, adultos limitados de infancia. Los niños siguen siendo, para la mayoría de las editoriales, pulcros alumnitos sentados en primera fila. Y si no lo son –porque seguramente no lo son los hijos de los editores– pues entonces hay que llevarlos por el carril con las letras.

O disfrazarlos –es más fácil– de animalitos que cantan en el bosque, de monigotes sin vida real, sin calle, sin acera, sin apartamentico de 50 metros cuadrados. O también, otra aberración –que además incluye otra variante: el no pago de derechos de autor– está el facilismo de agarrar los relatos indígenas y “limpiarlos” de impurezas que alguien delimitó así y lanzarlos asépticos, esterilizados, desinfectados al mercado. Eso sí, con muchos dibujos, con tapa dura, a todo color. Porque hay quien dice que hay que hacer los libros para los papás que los compran, para los colegios que los ponen en la lista de útiles escolares, para el Ministerio de Educación que los exige en el programa escolar. No para los niños. Para los niños nunca.

¿Y de qué hablan los niños en el recreo? ¿Qué miran por Internet? ¿Qué ven en la televisión? Los niños hablan de violencia y hablan de sexo y se cuentan historias de terror y hablan de rabias y hablan de dolores y hablan de los divorcios de sus padres y hablan de las tetas de silicona de sus madres y de la muerte de los abuelos. Sí. Hablan de eso. Ah, y de política. Que sí Chávez. Que sí las ocho estrellas. Y ven en Internet páginas pornográficas, porque las ven, y juegan Counter Strike donde destripan a cuchilladas o muelen a balazos al enemigo. Y ven las películas de los canales de cable, incluso esos canales que los padres aseguran con claves siempre fáciles de descubrir.

Y mientras, la literatura infantil les dice lerolero, la fiesta de los ositos panda, el baile de los hipopotamitos, la princesa y el rey. Cuando en este país ni hay ositos panda, ni hipopotamitos, ni princesitas, ni reyecitos, ni un carajo. Y después los papás se quejan: es que le compré un librito precioso, puras maripositas de colores y el carajito ni se lo leyó. Los niños no leen, culpa de la televisión. Mejor le compro un nintendo, qué voy a hacer.

Creo que la literatura es un espacio para la representación, la ficcionalización, la revelación del sí mismo, para lo lúdico y también para lo doloroso, para el miedo, para la felicidad y la infelicidad. Para la vida. Incluso para la muerte. Y un libro es para tenerlo al lado, para que sea tu pana. Creo que bajo esos parámetros debe verse la literatura infantil. No es que ahora vamos a lanzarles un Counter Strike en cuatro tomos o una página porno versión papel. No es eso –así me reducirán los más conservadores, he ahí la perversa que quiere malograr a los carajitos–. No. El caso es que hay que pensar que esos –los chamos que se ladillan un domingo porque tienen que ir a casa de la tía– son los niños que quieren leer y para que los libros los sientan como parte de ellos deben acompañarlos en el mundo en el que viven, deben ser sus cómplices.

¿Qué buscan los niños en Internet, la televisión, el recreo? Compartir con sus pares, en primer lugar; reírse (aman el humor, aman el doble sentido); entender (por eso el interés por la sexualidad); asustarse (les encanta una película de miedo); querer y ser queridos, gustar y ser gustados; sentir el placer de la aventura y el riesgo (por eso el regusto por la violencia); enfrentarse a un sonido que les acecha, que oyen en los pasillos, en la cocina, a escondidas, ese rumor de la muerte. Son y quieren ser seres humanos completos y complejos, como somos los adultos. Con contradicciones, con peros.

Por eso yo digo. No escribo literatura infantil. Estoy en su contra. No me pidan diminutivos ni frases cortas ni lunas niñas que van al encuentro de nubes que han caído en el río. Yo escribo. Y tengo la suerte, la magnífica suerte, de que los niños me leen. Y que se enrojecen, se entristecen o se cagan de la risa con mis cosas.

- 1) En el texto *Contra la literatura infantil*, destaca o subraya las marcas de opinión que encuentres, tal como se observa en el ejemplo que aparece al final de la página 2 de este material.
- 2) El texto de Mireya Tabuas ¿es discurso del comentario o discurso argumentativo? Elige tu opción y fundamenta tu elección, respondiendo en tu cuaderno en un texto de entre seis a ocho líneas.
- 3) Lee atentamente los tres textos que se presentan a continuación y luego clasifícalos en discurso del comentario o discurso argumentativo, fundamentando tus respuestas en tu cuaderno.

Texto 1.

El escritor no es simple observador de la realidad; por el contrario, ha de estar comprometido con el destino de la sociedad en la que vive y, por lo mismo, su creación literaria no debe evadirse hacia una temática intemporal sino abordar los problemas que viven sus conciudadanos, para hacerles tomar conciencia sobre el sentido de sus vidas y las circunstancias de la época que les ha tocado en suerte; la obra literaria tiene que contribuir a la transformación de la realidad, abriendo mayores espacios de libertad; por eso, el escritor debe ser crítico con el poder establecido y la verdad oficial, y solidario con los oprimidos.

Texto 2.

Frente al cuestionamiento sobre si los Best Sellers son Literatura, lo tengo comparado como Los 40 Principales con respecto a la Música. Puro marketing y comercialidad. Todo lo cual no quiere decir que en esas listas no se encuentren verdaderas joyas literarias y musicales. Hay de todo. Pero por lo general es una obra que se pone de "moda" y entra en las listas durante un determinado tiempo. Creo que son productos puramente comerciales; o sea, libros que están escritos con el propósito deliberado de tener éxito de ventas, y que, en consecuencia con ese propósito, no pretenden explorar nada, arriesgar nada, sino meramente satisfacer lo que se supone son los gustos del público. Eso no es literatura, como tampoco la mayoría de lo que aparece en los 40 Principales es arte musical. Tanto en las estanterías de los Best Sellers en los supermercados como en las listas de éxitos musicales he visto y oído verdaderas basofias. Ahora bien, mejor leer Best Sellers que no leer nada o solo el diario en los bares. Por eso este país sigue siendo un país ignorante e inculto.

Texto 3.

“La guerra interior” de Jorge Baradit: la escritura de la basura.

La guerra interior, Jorge Baradit. Plaza y Janés Ediciones, 2017, 262 p.

En el último año algunas de las narrativas locales han tomado el rumbo de la enajenación o extrañeza del sujeto como algo habitual. Este estado de delirio permanente, busca impactar y deformar la realidad para conmover al receptor, no obstante, en este caso, la perturbación contiene un mensaje ideológico basado principalmente en la degradación de la información.

La guerra interior (2017) de Jorge Baradit (1969) es el volumen de veintidós relatos, en los que se construyen mundos ficticios y realidades en progresiva decadencia. Estos mundos distópicos potencian una verdad que es controlada; donde se oculta y se dan a conocer informaciones para crear el gran mito del Estado-Nación. Utilizando el remanente de los libros anteriores, este pastiche literario comienza con la llegada de los españoles al nuevo continente, para luego manipular figuras significativas en el imaginario histórico popular y del que se ha beneficiado.

Existe el apuro por publicar, que se reafirma con la elección del cuento a modo de categoría literaria y donde se aspira a realizar ucronías. A diferencia de los grandes autores, en los que se observa profesionalización en el acto de narrar, aquí se privilegia lo amorfo y el desequilibrio en toda la obra, porque se abusa del desarrollo de los ambientes, en desmedro de los demás elementos narrativos. La información elegida es caótica y discontinua. Asimismo, entre los diferentes mundos posibles –una vez más–, surgen referentes esotéricos ligados al nazismo: Miguel Serrano, María Orsic, entre otros.

Las imágenes que se promueven a través de “la cultura de la basura” relativizan contenidos, apropiándose de los distintos saberes ancestrales de Latinoamérica para transformarlos en productos culturales masivos, esto es, sin comprender las dimensiones ni las dinámicas de las sociedades indígenas y utilizándolos para fines individuales. De esta manera, podemos encontrar la imagen del héroe mítico mapuche que emerge primordialmente cuando el español invade el continente, como si esta supuesta figura, para explicar el pasado glorioso, no estuviese en resistencia el día de hoy. Dentro de este conjunto de irregularidades, destaca “el sueño de Contreras”, uno de los cuentos con mayor registro de afasia: no solo se apuran los hechos mediante efemérides, sino que se utilizan los trastornos del miedo de la derecha fascista en lugar común y se trastoca la memoria de la resistencia en una humorada desastrosa. Muy lejos de la esfera de la parodia.

Finalmente, en *La guerra interior* se evidencia una lectura histórica que confronta el tránsito histórico. Estamos pues, ante el baile mediático, que solicita con urgencia lanzar estos relatos que son irregulares, desordenados, codificados por el delirio y que no obedecen a la estructura de los cuentos. Así pues, este conjunto despliega una trama que es funcional a la globalización y la homogeneización de los pueblos. Estos movimientos que se producen en el circuito literario, suelen aparecer cada cierto tiempo declarando rebeldía, contracultura e insubordinación, sin embargo, rápidamente son cooptados y derivados en productos utilitarios para el mercado.

Gonzalo Schwenke.

<http://www.elmostrador.cl/cultura/2017/04/24/la-guerra-interior-de-jorge-baradit-la-escritura-de-la-basura/>

COMPRENSIÓN LECTORA 1

Lee el siguiente texto y luego responde las preguntas planteadas a continuación.

Texto 1.

1	<i>Un día más en la maravillosa existencia de un hombre extraordinario: Balzac.</i>
2	Un día y mil y diez mil como este:
3	Ocho de la noche: los demás han terminado hace rato su labor, han abandonado sus oficinas, sus tiendas, sus fábricas; han cenado en su hogar o solos. Ahora se divierten. Pasean en los bulevares, se sientan en los cafés, se ponen delante del espejo y se arreglan para ir al teatro o a un salón...
4	Él únicamente duerme en la habitación oscurecida, abatido por el peso de un trabajo de dieciséis o diecisiete horas continuadas.
5	Nueve de la noche: los teatros han comenzado sus espectáculos.
6	En los salones de baile las parejas giran, en las casas de juegos tintinea el oro... Balzac sigue durmiendo.
7	Diez de la noche: en algunas casas se apagan ya las luces, los más ancianos se retiran a dormir, los coches ruedan cada vez más escasos por el empedrado, las voces de la ciudad se van apagando... Balzac sigue durmiendo.
8	Las once: las funciones de teatro están por terminar; en los salones aparecen los últimos invitados, los restaurantes disminuyen la iluminación, desaparecen los últimos paseantes... Balzac duerme.
9	Medianoche: París ha enmudecido. Millones de ojos se han cerrado, miles de luces se han apagado. Ahora que los demás descansan es hora de que Balzac trabaje; es hora, para él, de velar.
10	Ahora comienza su jornada. Nadie puede molestarlo. No hay visitas. No hay cartas. Los acreedores que lo persiguen no pueden llamar a su puerta, los mensajeros de las imprentas no pueden reclamarle trabajo.
11	Junto a él diez horas de perfecta soledad.
12	“Los pensamientos deben brotar de mi frente como el agua de una fuente. Es un proceso completamente inconsciente”.
13	Balzac se sienta ante una mesa. Una mesita insignificante, pero que para él es como un tesoro. Más que su gloria misma ama este mueble pequeño, mudo, de cuatro patas que ha salvado después de tantos traslados de una casa a otra.
14	¿Todo está listo?
15	Las hojas intactas de color ligeramente azul, para no cansar la vista.
16	¿Treinta hojas?
17	Una pluma de cuervo y un tintero. Solo palabras, más palabras. Escribe enloquecido. Escribe y escribe. ¿Ha amanecido?
18	La máquina amenaza detenerse. La mano se afloja, los ojos lagrimean, las espaldas duelen, la tensión de los nervios falla.
19	Balzac no cede. Su única pausa: enciende la cafetera. Y entonces escribe al café:
20	“Cae al estómago y todo se pone en movimiento: las ideas se adelantan como batallones de un gran ejército en el campo de batalla... El papel se cubre de tinta, la batalla culmina y concluye entre ríos de grandes y negras corrientes... y, la batalla se ahoga en el humo negro de la pólvora”.
21	Pero, el mismo escritor ha señalado:
22	“El período durante el cual la inspiración se mantiene por obra del café, es cada vez más breve; excita mi cerebro sólo quince minutos... Una excitación fatal, que me provoca terribles dolores gástricos...”
23	Un perito en estadística calculó en una ocasión en más de cincuenta mil las tazas de café concentrado que apresuraron su obra <i>La comedia humana</i> y que provocaron el prematureo quiebre de su corazón”.

I. Selecciona y marca la opción que corresponda a la respuesta correcta.

- 1. De acuerdo con lo expuesto en el párrafo diecisiete, podemos inferir que Balzac trabaja**

A) afiebradamente, sin darse cuenta del transcurso del tiempo.

B) desde las doce de la noche hasta las cuatro de la mañana, en su buhardilla.

C) más de cinco horas diarias en su casa, escribiendo junto a una mesita.

D) atolondradamente, sin darse cuenta de lo que escribe.

2. De acuerdo al contenido del texto, Balzac solamente trabajaba tranquilo cuando

A) todas las actividades de la ciudad habían cesado.

B) los acreedores ya no lo perseguían.

C) había silencio suficiente, ya que sus nervios no le permitían soportar ruidos al escribir.

D) las luces de la ciudad de París se habían apagado.

3. En este trozo se pretende, fundamentalmente,

A) pintar la vida cotidiana en una gran ciudad.

B) analizar, hora por hora, la vida de un hombre.

C) mostrar los efectos que produce el exceso de café en el organismo humano.

D) mostrar una jornada de la vida de un hombre que dedicó su existencia a su oficio.

4. En el trozo se afirma que Balzac

A) consumía grandes cantidades de café, lo cual habría incidido en su prematura muerte.

B) no habría podido concluir su obra La Comedia Humana sin consumir café.

C) consumió cincuenta mil tazas de café durante su vida.

D) ha sido estudiado incluso desde un punto de vista estadístico.

5. En el texto se dice que el escritor está encariñado con

I) el silencioso refugio en que trabaja.

II) la cafetera que acompaña sus afiebradas noches de trabajo.

III) un objeto secundario y aparentemente insignificante.

A) Solo I.

B) Solo II.

C) Solo III.

D) Solo II y III.

6. El párrafo nueve caracteriza la medianoche en la ciudad de París

A) con el término de los espectáculos y la disminución de las luces en los salones de baile.

B) con el silencio de una ciudad que duerme.

C) con la disminución de los vehículos por los bulevares.

D) señalándola como la hora en que se inspiran los escritores.
- II. Selecciona la opción que reemplace a la palabra subrayada en el contexto, sin que altere el sentido del mensaje.
- | | | |
|-------------------|------------------|---------------------|
| 7. ABATIDO | 8. EXCITA | 9. PREMATURO |
| A) abrumado | A) estimula | A) rápido |
| B) extenuado | B) enciende | B) anterior |
| C) descorazonado | C) altera | C) inesperado |
| D) ensimismado | D) ilumina | D) anticipado |
- III. Responde en el espacio asignado las preguntas planteadas sobre el Texto 1.
- 10. ¿Por qué razón el título del Texto 1 caracteriza a Balzac como “extraordinario”? Fundamenta.**
-
- 11. Describe la experiencia de la creación literaria que vivía Balzac. ¿Qué opinión tienes del proceso?**
-

COMPRENSIÓN LECTORA 2

Lee el siguiente texto y luego responde las preguntas planteadas a continuación.

Texto 2.

1	Nunca antes se había escrito tanto sobre la escritura. Más que novelas, ensayos, biografías, o lo que fuera que el escritor solía componer en tiempos pasados, en cambio ahora último el autor se siente llamado a ofrecernos extensas noticias acerca del ejercicio de su ocupación. Procede para ello a reemplazar sus antiguas tareas por efusiones sobre la experiencia de escribir, eso que antes formaba parte del trasfondo <u>tácito</u> , supuestamente obvio, de su actividad. Sin haber inventado todavía sus protagonistas e incluso antes de fijar el tema que tratará, el escritor corta por lo derecho y se <u>asigna</u> la categoría de protagonista y tema principal de su quehacer. Por eso los lectores, habiendo aprendido tanto acerca de la creación literaria, sus altibajos, episodios y padecimientos, añoramos la inocencia con la que se solía practicar. Refiriéndose irónicamente a este hábito de sus colegas, Lillian Hellman dice: Hablan primorosamente de sí mismos, los escritores.
2	Pero las apreciaciones que el escritor se dedica suelen ser más <u>lúgubres</u> que celebratorias; casi nunca son irónicas, rara vez, humorísticas, como aquella que concluyó que: Escribir libros es lo más parecido a dar a luz a una criatura que los varones han logrado hacer. Por eso, escribir es una tortura, como dijo Lord Byron.
3	Así hemos aprendido la diferencia entre producir una obra y ésta. Es la producción la que monopoliza los esfuerzos de los autores. El terrible quehacer aparte de su resultado, motiva las quejas: escribir sufriendo o sufrir escribiendo es la suerte de la personalidad literaria. George Orwell destaca el misterio de esta vocación: Todos los escritores son vanos, egoístas y flojos... Escribir un libro es una lucha larga y agotadora, como el ataque de una enfermedad dolorosa. Uno nunca se propondría algo así si no estuviese empujado por un demonio al que no podemos ni resistir ni entender. Una de las víctimas más notables de la condición moderna del escritor que no puede abstenerse de pensar sobre todo en sí mismo, fue Franz Kafka. No solo sufrió escribiendo sino que llenó sus diarios y sus cartas de quejas y reproches dirigidos contra sí por no poder escribir, por no querer hacerlo, por dejarse distraer de hacerlo, por sospechar de sus fuerzas para hacerlo, por encontrar inútil hacerlo en esas circunstancias adversas de su existencia. Lo único peor que sufrir escribiendo, sostuvo, es no querer escribir ahora y encontrar inaceptable lo escrito la noche antes, esto es, padecer por no haber sufrido productivamente.
4	En este caso egregio, el autor solía hacerse exigencias difícilísimas de satisfacer. Sus propósitos artísticos coexistieron en su persona con un espíritu crítico agudo y constantemente alerta que solía impedirle encontrar satisfacción en los resultados obtenidos. Escribir no fue para Kafka una profesión sino la vocación de hacerse infeliz, una vocación sospechosa como la culpa sin delito del protagonista de El proceso. Su rigor era lúcido y voluntario: eso es lo que él era y nunca se permitió infidelidades. Pavese, en cambio, creía que el sufrimiento literario traía su propio remedio: Elegir lo más difícil para uno mismo es nuestra única defensa ante las dificultades... Aquellos que, por su propia naturaleza, pueden sufrir completamente, máximamente, tienen una ventaja. Es así como podemos desarmar el poder del sufrimiento, haciéndolo nuestra propia creación, nuestra elección propia, someternos a él.

I. Selecciona la alternativa que reemplace a la palabra subrayada en el contexto, sin que altere el sentido del mensaje.

12.	TÁCITO	13.	ASIGNA	14.	LÚGUBRES
A)	expreso	A)	toma	A)	oscuras
B)	silencioso	B)	arrogante	B)	adustas
C)	entendible	C)	dona	C)	luctuosas
D)	implícito	D)	rotula	D)	severas

II. Selecciona y marca la opción que corresponda a la respuesta correcta.

15. “Escribir libros es lo más parecido a dar a luz a una criatura que los varones han logrado hacer”. La autora, utiliza esta cita para ejemplificar una apreciación

- A) humorística
- B) profunda
- C) irónica
- D) célebre

16. Frente a la nueva actitud de los escritores modernos con respecto a la experiencia de escribir, el emisor del texto muestra

- A) ironía cuando expresa: “hablan primorosamente de sí los escritores”.
- B) admiración, pues este cambio implica más compromiso, más entrega por parte de los autores.
- C) nostalgia por la ingenua forma de escribir pasada, en la cual el autor no era tan autorreferente.
- D) malestar, pues considera que hablar del oficio de escribir está implícito en el quehacer de todo escritor.

17. El contenido fundamental del texto es

- A) el oficio de escribir de los grandes autores.
- B) Kafka, prototipo de la condición sufriente del autor actual.
- C) la vocación de escribir y su evolución en el tiempo.
- D) el sufrimiento en la creación literaria.

18. ¿A qué tipo de texto periodístico corresponde el fragmento leído?

- A) Crónica.
- B) Crítica cultural.
- C) Reportaje.
- D) Nota periodística.

19. Con la frase “y nunca se permitió infidelidades”, del párrafo cuarto, el autor del texto se refiere a

- A) la fidelidad conyugal de Kafka.
- B) lo complejo que fue Kafka como escritor.
- C) la severidad con la que siempre ejecutó su trabajo Franz Kafka.
- D) la imposibilidad de Kafka para ser feliz realizando el trabajo de escritor.

20. De acuerdo al contenido del texto leído, ¿cuál de las siguientes afirmaciones es FALSA?

- A) Orwell y Kafka coinciden en que escribir obras es un trabajo doloroso.
- B) La autora cita a Kafka como un caso negativo de autocrítica y sufrimiento.
- C) Kafka expresó por escrito sus dudas sobre sus capacidades como escritor.
- D) Pavese tiene una visión más positiva sobre la labor de escritor que la de Kafka.

21. Marque la alternativa que indique cuál es el propósito del autor cuando hace alusión a *El proceso* en el párrafo cuarto

- A) citar una de las mejores obras de Kafka.
- B) comparar al protagonista de la obra nombrada con Kafka.
- C) descubrir la semejanza en ambas circunstancias: la infelicidad del autor y la del protagonista.
- D) cotejar la dificultad para entender ambas situaciones, la rara vocación de Kafka y la extraña culpabilidad del protagonista.

22. El *pero* inicial, en el segundo párrafo, cumple la función de

- A) limitar el tema planteado en el primer párrafo.
- B) intensificar la explicación entregada en el primer párrafo.
- C) agregar nueva información a lo tratado el primer párrafo.
- D) contradecir lo planteado en el primer párrafo.

COMPRENSIÓN LECTORA 3

Lee el siguiente texto y luego responde las preguntas planteadas a continuación.

Texto 3.

1	<i>Elogio del punto.</i>
2	Diminuto como una mota de polvo, el punto, ese mínimo picotazo de la pluma, esa miga en el teclado, es el olvidado legislador de nuestros sistemas de escritura. Sin él, las penas del joven Werther no tendrían fin y los viajes del Hobbit jamás se acabarían. Su ausencia le permitió a James Joyce tejer el <i>Finnegans Wake</i> en un círculo perfecto y su presencia hizo que Henri Michaux hablara de nuestro ser esencial como de un mero punto, “ese punto que la muerte devora”. El punto corona la realización del pensamiento, proporciona la ilusión de un término, posee una cierta altanería que nace, como en Napoleón, de su minúsculo tamaño. Como siempre estamos ansiosos por empezar, no pedimos nunca nada que nos indique el comienzo, pero necesitamos saber cuándo parar; este pequeñísimo ‘memento mori’ nos recuerda que todo, incluso nosotros mismos, debemos algún día detenernos. Como un anónimo profesor inglés sugería en un tratado de gramática, un punto es “el signo de un sentido perfecto y de una oración perfecta”.
3	La necesidad de indicar el final de una frase escrita es probablemente tan antigua como la escritura misma, pero la solución, breve y maravillosa, no se estableció hasta el Renacimiento. Durante muchísimos años la puntuación había sido una cuestión poco reglamentada. Ya en el primer siglo de nuestra era, Quintiliano (que no había leído a Henry James) sostenía que una oración, además de expresar una idea completa, tenía que poder pronunciarse sin tener que volver a respirar. La forma en que se marcaba el final de esa oración era cuestión de gustos personales y durante mucho tiempo los escribas puntuaron sus textos con toda clase de signos y símbolos, desde un simple espacio en blanco hasta una variedad de puntos y rayas. A principios del siglo V, San Jerónimo desarrolló para su traducción de la <i>Biblia</i> un sistema, llamado ‘per cola et commata’, en el que cada unidad de sentido se marcaba con una letra que sobresalía del margen, como si se iniciara un nuevo párrafo. Tres siglos más tarde ya se utilizaba el ‘punctus’ tanto para indicar una pausa dentro de la frase como para señalar su conclusión. Con esas convenciones tan confusas, los autores no podían esperar que el público leyera un texto con el sentido que ellos le habían querido dar.
4	Por fin, en 1566, las cosas cambiaron. Aldo Manuzio el Joven, nieto del gran imprentero veneciano a quien le debemos la invención del libro de bolsillo, definió el punto en su manual de puntuación, el <i>Interpungendi ratio</i> . En un latín claro e inequívoco, Manuzio describió por primera vez su papel y su aspecto. Pensó que estaba preparando un manual para tipógrafos; no podía saber que estaba otorgándonos a nosotros, futuros lectores, los dones del sentido y de la música. Gracias a Manuzio, hoy tenemos a Hemingway y sus stacattos, a Becket y sus recitativos, a Proust y sus largos sostenidos.
5	“Ningún hierro”, escribió Isaac Babel, “puede hundirse en el corazón con la fuerza de un punto puesto en el lugar preciso”. Para afirmar tanto el poder como también de la pobreza de la palabra, nada nos ha sido tan útil como esa manchita mínima, definitiva y fiel. Alberto Manguel.

Alberto Manguel nació en 1948 en Buenos Aires y es escritor, traductor y editor. Manguel trabajó en libros de no ficción como *El diccionario de lugares imaginarios* (junto con Gianni Guadalupi) e *Historia de la lectura* (1996), y también novelas como *Stevenson bajo las palmeras* y ensayos como *Nuevo elogio de la locura*. Por más de veinte años editó una gran cantidad de antologías literarias de una gran variedad de temas.

I. Interpreta y explica, en dos líneas, el significado de cada uno de los siguientes enunciados.

a) “...es el olvidado legislador de nuestros sistemas de escritura”.

b) “ese punto que la muerte devora”.

c) “...posee una cierta altanería que nace, como en Napoleón, de su minúsculo tamaño”.

d) “el signo de un sentido perfecto y de una oración perfecta”.

e) “...estaba otorgándonos a nosotros, futuros lectores, los dones del sentido y de la música”.

f) “Ningún hierro puede hundirse en el corazón con la fuerza de un punto puesto en el lugar preciso”.

g) “este pequeñísimo ‘memento mori’ nos recuerda que todo, incluso nosotros mismos, debemos algún día detenernos”.

h) “Gracias a Manuzio, hoy tenemos a Hemingway y sus stacattos, a Becket y sus recitativos, a Proust y sus largos sostenidos”.

i) “...nada nos ha sido tan útil como esa manchita mínima, definitiva y fiel”.
