



Guía de estudio de Competencias Verbales 3ro y 4to Medio

Objetivo de la guía: Recuperar información explícita, Comprender y Analizar diversos textos.

A continuación continuaremos con el desarrollo de la habilidad propuesta en la guía anterior para que ensayes y complementes tus competencias. Recordemos lo siguiente:

Identificar el tipo de texto es fundamental para poder comprenderlos, pues consideramos sus características, propósitos, estructuras, etc. que nos ayudan a organizar la información. Para reconocer los tipos de textos existen varias fórmulas, una de ellas es a partir de los PARATEXTOS.

Los paratextos es un conjunto de elementos que rodea al texto aportando información, los más comunes son: título, referencias bibliográficas, imágenes, tipo de escritura (párrafo, verso, etc.), epígrafe, tablas, etc. Su función es preparar al lector aportándole y adelantándole información sobre el texto para “predisponerlo” a la lectura y colaborar con la comprensión.

TEXTO 1

(Preguntas 1 a 4)

1. “Durante varias semanas, los soldados de la guarnición del Cabo y las patrullas formadas por colonos, contadores y mayores, registraron la comarca, arboleda por arboleda, barranca por barranca, junquera por junquera, sin hallar el rastro de Mackandal. El veneno, por otra parte, sabida su procedencia, había detenido la ofensiva, volviendo a las tinajas que el manco debía de haber enterrado en alguna parte, haciéndose espuma en la gran noche de la tierra, que noche de tierra era ya para tantas vidas.
2. Los perros, los hombres volvían del monte al atardecer, sudando el cansancio y el despecho por todos los poros. Ahora que la muerte había recobrado su ritmo normal, en un tiempo que sólo aceleraban ciertas destemplanzas de enero, o ciertas fiebres peculiares, levantadas por las lluvias, los colonos se daban al aguardiente y al juego, maleados por una forzada convivencia con la soldadesca. Entre canciones obscenas y tramposas martingalas, sobándose de paso los senos de las negras que traían vasos limpios, se evocaban las hazañas de abuelos que habían tomado parte en el saqueo de Cartagena de Indias o habían hundido las manos en el tesoro de la corona española cuando Piet Hein, pata de palo, lograra en aguas cubanas la fabulosa hazaña soñada por los corsarios durante cerca de dos siglos.
3. Sobre mesas manchadas de vinazo, en el ir y venir de los tiros de dados se proponían brindis a l’Esnambuc, a Bertrand d’Ogeron, a Du Rausset y a los hombres de pelo en pecho que habían creado la colonia por su cuenta y riesgo, haciendo la ley a bragas, sin dejarse intimidar nunca por edictos impresos en París ni por las blandas reconvenciones del Código Negro.
4. Dormidos bajo los escabeles, los perros descansaban de las carlanças. Llevadas ahora con gran pereza, con siestas y meriendas a la sombra de los árboles, las batidas contra Mackandal se espaciaban. Varios meses habían transcurrido sin que se supiera nada del manco. Algunos creían que hubiera refugiado al centro del país, en las alturas nubladas de la Gran Meseta, allá donde los negros bailaban fandangos de castañuelas. Otros afirmaban que el hougán, llevado en una goleta, estaba operando en la región de Jacmel, donde muchos hombres que habían muerto trabajaban la tierra, mientras no tuvieran oportunidad de probar la sal. Sin embargo, los esclavos se mostraban de un desafiante buen humor. Nunca habían golpeado sus tambores con más ímpetu los encargados de ritmar el apisonamiento del maíz o el corte de las cañas. De noche, en sus barracas y viviendas, los negros se comunicaban, con gran regocijo, las más raras noticias: una iguana verde se había calentado el lomo en el techo del secadero de tabaco; alguien había visto volar, a medio día, una mariposa nocturna; un perro grande, de erizada pelambre, había atravesado la casa, a todo correr, llevándose un pernil de venado; un alcatraz había largado los piojos —tan lejos del mar— al sacudir sus alas sobre el emparrado del traspatio.



5. Todos sabían que la iguana verde, la mariposa nocturna, el perro desconocido, el alcatraz inverosímil, no eran sino simples disfraces. Dotado del poder de transformarse en animal de pezuña, en ave, pez o insecto, Mackandal visitaba continuamente las haciendas de la Llanura para vigilar a sus fieles y saber si todavía confiaban en su regreso. De metamorfosis en metamorfosis, el manco estaba en todas partes, habiendo recobrado su integridad corpórea al vestir trajes de animales. Con alas un día, con agallas al otro galopando o reptando, se había adueñado del curso de los ríos subterráneos, de las cavernas de la costa, de las copas de los árboles, y reinaba ya sobre la isla entera. Ahora, sus poderes eran ilimitados. Lo mismo podía cubrir una yegua que descansar en el frescor de un aljibe, posarse en las ramas ligeras de un aroma o colarse por el ojo de una cerradura. Los perros no le ladraban; mudaba de sombra según le conviniera. Por obra suya, una negra parió un niño con cara de jabalí. 6. De noche solía aparecerse en los caminos bajo el pelo de un chivo negro con ascuas en los cuernos. Un día daría la señal del gran levantamiento, y los Señores de Allá, encabezados por Damballah, por el Amo de los Caminos y por Ogun de los Hierros, traerían el rayo y el trueno, para desencadenar el ciclón que completaría la obra de los hombres. En esa gran hora —decía Ti Noel— la sangre de los blancos correría hasta los arroyos, donde los Loas, ebrios de júbilo, la beberían de bruces, hasta llenarse los pulmones”.

Alejo Carpentier “El reino de este mundo” (Fragmento)

1. Según el texto, los hombres sudaban cansancio y despecho porque:

- A) En la búsqueda del veneno habían resultado quedar muy agotados.
- B) Las noches de fiesta eran demasiado demandantes.
- C) Sus trabajos conllevaban un esfuerzo muy grande.
- D) Las rutas por las que buscaban a Mackandal eran demasiado peligrosas.

2. En el texto se afirma que los esclavos se mantenían de buen humor porque:

- A) Podrían seguir tocando sus tambores y disfrutando en las fiestas.
- B) Una negra había parido un niño con cara de jabalí por culpa de Mackandal.
- C) Se preparaban para atacar violenta y sangrientamente a sus amos.
- D) Sabían que Mackandal, gracias a sus poderes, visitaba la hacienda disfrazado de diversos animales.

3. De acuerdo al fragmento ¿Quién era Mackandal?

- A) El líder de la revolución de los esclavos negros.
- B) La persona más buscada por los colonos y militares.
- C) El hombre encargado de la venganza de los esclavos negros contra los blancos.
- D) El encargado de dictar el código negro.

4. En el sexto párrafo se expresa:

- A) El deseo de venganza de Ti Noel contra sus amos blancos.
- B) La forma en que los esclavos negros se rebelarán contra sus amos blancos.
- C) Algún día Mackandal aparecería dando la señal del levantamiento contra los hombres blancos.
- D) El verdadero motivo por el cual Mackandal está desaparecido.
- E) Las formas en que Mackandal se esconde entre la gente.



TEXTO 2

(Pregunta 5 a 11)

1. Siempre he imaginado al novelista como un director de cine, solo que, lejos del ajeteo de los estudios y de los rodajes a cielo abierto, trabaja en soledad, y es él mismo, además, guionista, camarógrafo, escenógrafo, encargado de vestuario y decoración, maquillista, jefe de luminotecnia y de sonido. Carpintero, por supuesto, que clavetea las paredes de los sets; y, por fin, editor, porque hace el montaje y corrige y suprime hasta conseguir la versión final.
2. Tolstoi es el mejor ejemplo de lo que digo. En esa gran superproducción escrita que es *Guerra y Paz*, sube a la grúa para tener una visión completa del campo de batalla de Borodinó, y desde la altura contempla a las tropas de Napoleón Bonaparte de un lado, y del otro a las del general Kutuzov: formaciones de soldados de infantería, el humo de las descargas de los fusiles, el fogonazo de los cañones, el despliegue de la caballería. Pero al mismo tiempo, omnisciente y omnipresente, es capaz de quitar los techos de los palacios de Moscú para filmar los bailes de gala, y rebana las paredes a las alcobas para que la cámara no tenga estorbos en las tomas de primer plano de las escenas de amor. Y lo mismo entra en el alma de sus personajes.
3. Y, al revés, el director de cine como novelista. Es la sensación que he tenido al ver *Roma* de Alfonso Cuarón, sentado en mi butaca frente a la inmensa pantalla en una de las cinco salas de la Cineteca del Conjunto de Artes Escénicas de la Universidad de Guadalajara, un prodigio cultural del que habría que hablar por aparte; la cineteca, de paso, se llama Guillermo del Toro.
4. *Roma* es una minuciosa exploración sentimental de la infancia, filmada en blanco y negro, cada fotograma una pieza infaltable de la obra de arte que es la película. Cuarón no ha querido correr riesgos con la fidelidad a su memoria, “*que al fin y al cabo tampoco lo es porque es la única verdad que tenemos, y la memoria es lo que somos*”, dice; y por eso, como Tolstoi, acapara roles que corresponden a diferentes personas: además de director es el guionista, editor, responsable de la fotografía, y no me cabe duda que también de la escenografía que es parte esencial del proceso de reconstrucción del pasado.
5. Una saga autobiográfica que tiene su punto de irradiación en la casa número 21 de la calle Tepeji en la colonia Roma, construida en 1902 bajo la dictadura de Porfirio Díaz, a imagen y semejanza de las ciudades de Europa, mansiones de estilo *art nouveau* y neoclásico en el corazón del antiguo Distrito Federal, destinadas a las élites, y que luego pasaron a ser ocupadas por familias de clase media acomodada.
6. Hay un doble relato en *Roma*: uno íntimo, que retrata la vida de una familia abandonada por el padre, médico de profesión, cuando la madre debe sacar adelante a sus cuatro hijos, aunque la historia se desliza hacia la figura de Cleo, la empleada doméstica mixteca que es el alter ego del personaje que marcó la vida de Cuarón, Libo Rodríguez, la nana que cuidó de él, “su segunda madre” y quien se convierte en el eje sentimental, y dramático, de la película.
7. El otro relato corresponde a la vida pública, y lo que ocurre puertas adentro del hogar está conectado a los acontecimientos de la historia nacional. Los ruidos y la agitación de la calle, la violencia, entran al hogar. Se abre la década de los setenta con la ascensión al poder del presidente Luis Echeverría Álvarez, a quien Gustavo Díaz Ordaz, responsable de la masacre de estudiantes de Tlatelolco en 1968, escoge como sucesor bajo el sistema cerrado impuesto por el PRI.
8. Habrá entonces otra masacre de estudiantes el 10 de junio de 1971, jueves de corpus, ejecutada por “Los Halcones”, un grupo paramilitar que responde al poder político, con 120 asesinados en las calles. “El halconazo” entra en la vida de los protagonistas, y por tanto en la película. “*Hay períodos en la historia que asustan a las sociedades y momentos en la vida que nos transforman como individuos*”, dice Cuarón. Y los dos mundos se conectan.



9. El novelista explora en su propia memoria, y utiliza las palabras para recrearla. El director de cine desciende también a esas mismas cavernas oscuras del pasado y busca alumbrarlo, reviviéndolo a través de imágenes, sin pasar por las palabras. Es aquí donde los dos oficios se separan, pero el proceso de reconstrucción viene a ser el mismo.
10. La escritura cambia al novelista una vez culminada su exploración, y el cineasta que ha puesto el ojo en el visor de la cámara para filmar su propio pasado, cambia radicalmente también. Ya no será el mismo, porque la memoria tiene filo y hiere. *“Es imposible seguir siendo la misma persona de antes después de hacer un experimento en el que te remites a tus recuerdos más lejanos”*, dice Cuarón. *“Son como una grieta en la pared que tratas de tapar con capas y capas de pintura, pero no desaparece, continúa allí, aunque sientas que no existe”*. Desde la butaca, compruebo la certeza de estas palabras.
11. Es el poder inconmensurable de la obra de arte, cambiar a quien la ejecuta, y cambiar a los demás en la oscuridad de la sala, o en el sillón de lectura. En la penumbra, cuando pasan al final los créditos, mi sensación es primero de asombro. He visto desplegarse ante mis ojos un pasado de relieves concretos, imágenes hiperrealistas cuidadosamente detalladas que puestas en sucesión vienen a ser el todo.
12. “Esto es imposible” me dice cuando vamos saliendo el escritor Gonzalo Celorio, quien vivió de niño en la misma colonia Roma. Cines, comercios, restaurantes, bares que ya no existen más, están en la película tal como él los conoció y los recuerda. Imposible porque se trata de un milagro. *Roma* es un verdadero milagro.

Sergio Ramírez “El novelista en la Butaca” CiperChile.cl

5. En el segundo párrafo del texto se habla de Tolstoi para:

- A) Criticar la labor del novelista como un director de cine, ya que realiza todo el trabajo.
- B) Ejemplificar con su trabajo la figura del novelista como director de cine.
- C) Alabar la manera brillante en que Tolstoi filma en *Guerra y Paz*.
- D) Comparar con otras producciones la forma en que Tolstoi narra en *Guerra y Paz*.

6. ¿Qué dice el autor de Alfonso Cuarón en el cuarto párrafo del texto?

- a. Tiene más roles en la producción de *Roma*, no es solo el director de la película.
- b. La memoria es lo único que la película tiene.
- c. No ha querido correr riesgos con la fidelidad a su memoria.

- A) Solo I
- B) Solo II
- C) Solo I y II
- D) Solo I y III



7. Según el texto ¿Cuál es el eje de Roma?

- A) Cleo, la empleada doméstica que es el alterego de Libo Rodríguez, la nana que Cuarón considera su segunda mamá.
- B) Los personajes que componen la familia adinerada mexicana que el director se propone retratar fielmente.
- C) La exploración del director de cine en su propia memoria para recrearla a través de las palabras.
- D) La posibilidad de cambiar a quien la ejecuta y a quien la presencia.

8. En el texto el emisor afirma que:

- A) Al ver *Roma*, el emisor queda con la sensación de que el novelista es un director de cine.
- B) La película está ambientada en la Colonia Roma, en la época de la dictadura de Porfirio Díaz.
- C) Cuarón comprueba, desde la butaca del cine, cómo la memoria tiene filo y hiere.
- D) El director decide que "El halconazo" no entra en la vida de los protagonistas, y por tanto en la película tampoco.

9. ¿En qué se separan los oficios del novelista y el director de cine?

- A) En el proceso de reconstrucción del pasado y la memoria que ambos utilizan.
- B) En que ambos cambian la forma de ser al terminar sus producciones artísticas.
- C) En que uno utiliza las palabras y otro las imágenes para recrear el pasado.
- D) La forma que utilizan para armar una superproducción.

10. En el texto se dice con respecto a la memoria que:

- A) Es la única verdad que tenemos.
- B) Tiene el poder de cambiar a quien la ejecuta.
- C) Muestra un pasado de relieves concretos.
- D) Asusta a la sociedad y cambia a los individuos.

11. ¿De qué milagro se habla en el texto?

- I. En la película hay cines y otros espacios iguales a los que recuerda Gonzalo Celorio, quien vivió en la colonia Roma.
- II. La película *Roma* es en sí misma un milagro.
- III. Que la película se enfoque en recrear cines, comercios, restaurantes y bares que ya no existen.

- A) Solo I
- B) Solo II
- C) Solo III
- D) Solo I y II



Departamento
De Lenguaje y Comunicación