



SPANISH A2 – STANDARD LEVEL – PAPER 1
ESPAGNOL A2 – NIVEAU MOYEN – ÉPREUVE 1
ESPAÑOL A2 – NIVEL MEDIO – PRUEBA 1

Thursday 2 November 2000 (morning)
Jeudi 2 novembre 2000 (matin)
Jueves 2 de noviembre del 2000 (mañana)

2 hours / 2 heures / 2 horas

INSTRUCTIONS TO CANDIDATES

- Do not open this examination paper until instructed to do so.
- Section A consists of two passages for comparative commentary.
- Section B consists of two passages for comparative commentary.
- Choose either Section A or Section B. Write one comparative commentary.

INSTRUCTIONS DESTINÉES AUX CANDIDATS

- Ne pas ouvrir cette épreuve avant d'y être autorisé.
- La section A comporte deux passages à commenter.
- La section B comporte deux passages à commenter.
- Choisissez soit la section A soit la section B. Écrire un commentaire comparatif.

INSTRUCCIONES PARA LOS ALUMNOS

- No abra esta prueba hasta que se lo autoricen.
- En la Sección A hay dos fragmentos para comentar.
- En la Sección B hay dos fragmentos para comentar.
- Elija la Sección A o la Sección B. Escriba un comentario comparativo.

Elija o la Sección A o la Sección B

SECCIÓN A

Analice y compare los dos textos siguientes.

Considere qué similitudes y diferencias hay entre los dos textos y su(s) tema(s). Señale en qué forma los autores usan elementos tales como la estructura, el tono, las imágenes y otros recursos estilísticos para lograr sus propósitos comunicativos.

Texto 1 (a)

Hay un breve silencio mientras los músicos abren las partituras en sus atriles y miran al clarinetista negro que, después de dar tres patadas en el piso, da con su cabeza la orden para que el conjunto comience a tocar. Pero Dolores no oye nada. El mundo comienza a girar. Pero Dolores no ve nada. El patio está lleno de un delicioso aroma de jazmines negros. Pero Dolores no huele nada. Y entonces, de repente, Dolores ve, de pie frente a ella, la amplia sonrisa de un rostro, que es el rostro de él; y huele un olor dulce y tentador, que es el olor de él. Y antes de que ella se dé cuenta, siente que él se la lleva hasta el centro del patio, donde bajo las estrellas que brillan sobre ellos, e iluminados por la luna tropical que insiste en enfocarlos exclusivamente a ellos dos, descubre que está mirándolo y oyéndolo y oliéndolo y sintiéndolo sólo a él, quien, junto a ella, está mirándola y oyéndola y oliéndola y sintiéndola sólo a ella, mientras ambos esperan que se termine la fanfarria inicial del danzón y que llegue ese momento mágico en el que él la tendrá en sus brazos por primera vez y ella se lo encontrará a él en sus brazos por primera vez. Aunque las pieles de sus manos no se llegarán a tocar.

15 Un danzón.

Eso es todo lo que Dolores y Maximiliano pueden bailar: Un danzón. Eso es todo. ¡Pero qué danzón!

A medida que comienzan a bailar, cada uno evita cuidadosamente los ojos del otro, ya que ambos saben lo que deben hacer. Y sin embargo, mientras bailan, cada uno siente como si sus ojos y sus cuerpos estuvieran atados uno al otro – tal y como sus almas están atadas juntas – por una cinta invisible, una cinta que los hace moverse simultáneamente y con la exactitud más elegante y precisa, pero cada uno moviéndose con tal libertad, con tan cómoda sensualidad, que toda la danza da más la sensación de una caricia íntima que de una danza. Ellos bailan, y bailan tan bien, poniendo en ello el corazón con tal intensidad, que la habitación entera comienza a derretirse con el calor que se desprende de los dos. Los ojos de todo el mundo están sobre ellos, que se han convertido en uno mientras bailan. Pero, mientras bailan, los ojos de los dos no se han encontrado todavía. No. Todavía no.

25 La fanfarria inicial se vuelve a oír, demasiado pronto, y Dolores y Maximiliano se separan, ya que ellos saben que deben hacerlo.

30 Es sólo entonces que se atreven a mirarse profundamente a los ojos.

Y lo que tiene que pasar, pasa.

Y lo que pasa no se puede disimular aún con los mejores trucos de Maximiliano.

José Raúl Bernardo, *El secreto de los toros*, Cuba (1996)

Texto 1 (b)

Detesto que una latina me diga que no soy hispano de verdad porque no sé bailar salsa. ¡Pero si yo conozco mi historia, sé hacer mojito para mis tostones¹ y me encantan los poemas de Pablo Neruda y Julia de Burgos! En la cultura latina se nace sabiendo bailar desde chiquito, pero los pies no me obedecían.

5 En mi adolescencia escuchaba *hip-hop*². Cuando era universitario, dirigía un grupo de estudiantes latinos que organizaba conferencias y fiestas. Fue entonces cuando entré en contacto con la música afrocaribeña – pero yo tenía excusa para no bailar, porque era el *d.j.*³

10 Pero la universidad es cosa del pasado, y ya no me puedo esconder detrás del tocadiscos. Cuando salgo con amigos, me aterra ir a un club latino de baile. Allí veo a chicas bailar salsa unas con otras, mientras los muchachos esperan a que se toque *hip-hop*. También ocurre que un sólo tipo se las baila a todas, porque él sí sabe bailar. No importa si es bizco y patizambo, mal educado o feo, todas hacen cola para bailar con él. En cuanto a mí, amistades y familiares han intentado enseñarme a bailar salsa, pero en vano.

15 A pesar de eso, me encanta la música. Tengo una gran colección de discos por grandes de la salsa, como Héctor Lavoe y Ray Barretto. Sin embargo, adorar la salsa sin poderla bailar es como estar enamorado sin ser correspondido. Lo peor es que las mujeres no quieren hablarme; no se dan cuenta de lo buena gente e inteligente que soy porque no sé bailar.

20 Por eso, las invito a ustedes a que, la próxima vez que vean a un tipo aguantando las paredes en un club, lo saquen a bailar, y que lo guíen. No tiene que ser él quien lleve, si ella puede hacerlo mejor.

Edgardo Miranda Rodríguez, “¿Qué importa si él no sabe bailar?”,
en *Latina: revista bilingüe*, Nueva York, EEUU (1997)

¹ mojito para los tostones: salsa para el plátano verde frito

² hip-hop: tipo de música

³ d.j.: disc jockey, el que pone y organiza la música en un baile

SECCIÓN B

Analice y compare los dos textos siguientes.

Considere qué similitudes y diferencias hay entre los dos textos y su(s) tema(s). Señale en qué forma los autores usan elementos tales como la estructura, el tono, las imágenes y otros recursos estilísticos para lograr sus propósitos comunicativos.

Texto 2 (a)

TIMOTEO—¿Qué has hecho?

ELVIRA—Vuestros encargos. Vengo sin un céntimo.

TIMOTEO—¿Cómo sin un céntimo! No puedes llevar dinero encima.

5 ELVIRA—Si me hacen encargos...No querrás que os compre todo lo que me encargáis sin llevar dinero.

TIMOTEO—Yo te encargué diez sellos de uno cincuenta y un frasquito de tinta.

ELVIRA—Tú, sí; pero ¿y Fernando?

TIMOTEO—Fernando te encargó que le cobrases un cheque de veinte mil pesetas y le compras un peine.

10 ELVIRA—Pues aquí está todo: el peine, los sellos, la tinta y el dinero.

TIMOTEO—¿Ocho mil pesetas! No me dirás que te has gastado doce mil en estos encargos.

ELVIRA—Claro que no; he hecho otros encargos.

TIMOTEO—¿De quién?

15 ELVIRA—Vuestros; los encargos que me ibais a hacer mañana.

TIMOTEO—Por ejemplo...

ELVIRA—El *pick-up*¹ con su altavoz y el magnetofón.

TIMOTEO—Nadie te pensaba encargar eso.

ELVIRA—En cuanto me lo propusiera.

20 TIMOTEO—Ya tienes la gramola en el salón.

ELVIRA—Eso, y el *pick-up* es para mi cuarto de dormir. A mí me gusta oír música cuando duermo.

TIMOTEO—Hace tres días Fernando te dio otro cheque y te encargó tres décimos de la Lotería de Navidad.

25 ELVIRA—¿Me quieres decir en qué gasté yo ese día dinero que no fuera en la Lotería?

TIMOTEO—Te dijo tres décimos, y tú compraste cuatro billetes de la misma serie, o sea cuarenta décimos.

30 ELVIRA—Claro; para ganar más. Mira, Timo: no ves en grande. Si te toca el gordo en un décimo, ganas un millón y medio, que no es cosa mayor; si te toca en diez décimos, ya cobras quince millones..., ¿no comprendes? Es mucho mejor; tonto, si no sabes nada de negocios.

TIMOTEO—Pero ¿cuarenta décimos!

ELVIRA—Diez para ti, diez para Fernando, diez para mí y diez para Suárez, que se puso muy contento cuando se los di.

35 TIMOTEO—¿Te pagó su parte?

ELVIRA—¡Claro! Llevaba yo esa blusita de encaje tan mona...

TIMOTEO—No sigas.

- ELVIRA—Me molesta que continúes criticándome; además, el dinero no era tuyo, sino de Fernando, y ni siquiera de él, sino de los Petrolillos de Algeciras.
- 40 TIMOTEO—De todos modos ha sido tirar ocho mil duros² a la calle.
- ELVIRA—Ya verás, cuando te toquen los quince millones, si ha sido tirar el dinero.
(*Entra Fernando*)
- FERNANDO—Hola, preciosa. ¿Hiciste el encargo?
- ELVIRA—Sí, mira qué peine, el mejor que había.
- 45 FERNANDO—¿cobraste el cheque?
(*Timoteo se va furioso.*)
- ELVIRA—Sí, de eso estábamos hablando.
- FERNANDO—Espero que no habrás comprado más lotería.
- ELVIRA—No, luego te haré las cuentas... He comprado un *pick-up* con altavoz. Para el
- 50 cuarto de dormir.
- FERNANDO—Pero, mujer, yo no quiero música al dormir.
- ELVIRA—Bueno, lo pondré en mi cuarto; a mí no me molesta, y el día que estés malo en cama lo llevo para distraerte. ¿Ves?
- FERNANDO—Estás en todo. ¿Traes facturas?
- 55 ELVIRA—Sí, aquí está la del peine. (*Busca, mas sin encontrar nada.*) Y ésta es la de la tinta. Con los sellos no me han dado factura, y con lo demás tampoco.
- FERNANDO—¿Ni del *pick-up*?
- ELVIRA—No, ni de las otras cosillas que he comprado que no recuerdo. El caso es que no me ha sobrado nada. ¡Qué fastidio! Pero nunca me sobra nada.

Edgar Neville, *Alta Fidelidad*, Madrid (1957)

¹ *pick-up*: un tocadiscos no automático

² duro: cinco pesetas



Texto 2 (b)

En el pueblo de Michelle no hay casino, no hay bingos ni salas de juego. Sólo el billar americano del bar y unos mazos de barajas para las tediosas partidas del verano. Los campesinos no apuestan. Para ellos, el dinero es sagrado. El azar, la rueda loca de la fortuna son propios de la fantasía, la ambición y los deseos frustrados de las grandes ciudades. Los juegos rurales son mucho más primitivos. No interviene el dinero, sino bienes concretos, tangibles: un cerdo, una vaca, una gallina, una mula, o valores personales muy apreciados por la comunidad, como el coraje, la fuerza o la astucia. Correr delante de los toros, levantar piedras, cazar liebres, trepar a un poste enjabonado, formar un castillo de hombres son juegos rituales, colectivos, y quienes los practican pueden perder, acaso, la vida, pero no dinero, como pierden el hombre y la mujer de las ciudades, en sus juegos de salón. Y si el urbanista gana, sólo ganará dinero, es decir, un medio, no un fin. (Los soldados que al pie de la tumba se jugaron la túnica de Jesús, eran urbanos, como eran urbanos los españoles que se jugaron el Gran Templo del Sol, del Inca, en el Antiguo México: un capitán y un cabo.)

Mis visitas de verano al pueblo son breves. Aunque al principio me siento reconfortado por el aire puro, el olor seco del heno, el perfume dulzón de las madre selvas o del galán de la noche, y admiro los arcos de piedra ocre suavemente torneados, como vientres femeninos, con el paso de los días me siento inquieto. Michelle, que percibe mi desasosiego, comenta, entre dientes:

– Trabajas tanto que no sabes en qué ocupar el tiempo cuando tienes unos días libres.

Sin embargo, hay algo que admiro de las costumbres rurales: la ausencia de todo lo superfluo. Los objetos no tienen ningún valor de representación social: están porque *sirven*, porque son útiles (la pala, la horquilla, el lavamanos, el arcón, las vasijas de barro) y lo accesorio o banal no existe. Los “adornos”, toscos y primarios, como las cestas de paja o las huchas de barro cocido, carecen de sofisticación, están hechos con materiales elementales, surgidos de la tierra. Los objetos, los utensilios domésticos o de trabajo, duran mucho tiempo (más que la vida individual) y si se rompen, se reconstruyen.

Cristina Peri Rossi, *La última noche de Dostoievski*, Uruguay (1992)