

INSTITUCIÓN EDUCATIVA:	
ESTUDIANTE:	DOCENTE:

¿Qué es un taller?

Taller es propiamente el espacio donde se realiza un trabajo manual o artesanal, como el taller de un pintor o un alfarero, un taller de costura o de elaboración de alfajores, etc.; aunque también puede designar otros conceptos derivados de éste:

Taller es el lugar de una fábrica en que se realizan ciertas operaciones, como el taller de soldadura.

Taller mecánico, es aquél en que se reparan máquinas averiadas, como vehículos, electrodomésticos, etc. En este caso, el taller puede ser oficial de una marca, es decir, un concesionario (está vinculado a una marca de vehículos o de electrodomésticos, y se dedica a la reparación y mantenimiento, dentro o fuera del período de garantía, de las unidades vendidas de esa marca); o un taller libre o multimarca (no está vinculado a ninguna marca, trabaja con unidades de cualquier marca).

En enseñanza, un taller es una metodología de trabajo en la que se integran la teoría y la práctica. Se caracteriza por la investigación, el descubrimiento científico y el trabajo en equipo que, en su aspecto externo, se distingue por el acopio (en forma sistematizada) de material especializado acorde con el tema tratado teniendo como fin la elaboración de un producto tangible. Un taller es también una sesión de entrenamiento o guía de varios días de duración. Se enfatiza en la solución de problemas, capacitación, y requiere la participación de los asistentes. A menudo, un simposio, lectura o reunión se convierte en un taller si son acompañados de una demostración práctica.

En artes gráficas, denomina tradicionalmente el lugar o establecimiento donde se realizan las tareas de reimpresión y acabados. La palabra francesa atelier se emplea en ocasiones para referirse a un taller artístico donde los que se reúnen son conocedores de un tema y comparten todo cuanto saben al respecto.

En la organización económica y laboral propia de la Edad Media y el Antiguo Régimen en Europa occidental, era la unidad productiva de la artesanía, que se organizaba en gremio. Cada taller era propiedad de un maestro y contaba con oficiales y aprendices.

En bellas artes (arquitectura, pintura o escultura), el taller es la escuela artística fundada por un maestro (por ejemplo, Rubens) y formado por sus discípulos (por ejemplo Van Dyck o Jordaens), que en la Europa Occidental de la Edad Media y el Antiguo Régimen funcionaba como un taller gremial.

ORIENTACIONES PEDAGÓGICAS PARA TALLERES DE ESCRITURA CREATIVA – CUENTO

EDITORIAL LA SEMILLA AMARILLA

Actividades:

1. Según los anteriores conceptos proponga una posible definición para el término: "taller literario". Argumente, justifique y aclare su respuesta. (Mínimo 1 párrafo)

- ## 2. A partir de su experiencia:

¿Cuál cree que podría ser el objeto de trabajo-estudio de un taller literario? ¿Por qué? (justifique su respuesta)

Page 10 of 10

¿Cuál sería el lugar adecuado para trabajar cómodamente en un taller literario? ¿por qué? ¿Cuáles serían las ventajas del lugar que usted propone?

¿Cuáles serían las herramientas indispensables al momento de trabajar en un taller literario?, ¿Por qué serían útiles y necesarias?

¿Cuál sería el objetivo a realizar y alcanzar, en un taller literario? Mencione por lo menos 3:

- ### 3. Ejercicio práctico de carácter individual:

Redacte una historia en la que se hable de un taller de mecánica automotriz al que acude el señor Ricardo para que le entreguen su carro Renault 6 color amarillo.

INSTITUCIÓN EDUCATIVA:

ESTUDIANTE:

DOCENTE:

Anexo 2:

PROBLEMAS GENERALES RELATIVOS A LA DEFINICIÓN DE CUENTOS:

*PROBLEMAS GENERALES RELATIVOS
A LA DEFINICIÓN DEL CUENTO*

Partiendo de una definición muy provisional, y ampliando la idea recogida en Meneses (1966), digamos que el cuento literario (el texto) es indudablemente una clase de mensaje narrativo breve, elaborado con la intención muy específica (por parte del autor) de generar un efecto o impresión momentánea e impactante en el destinatario (el lector) y cuya composición lingüística pareciera restringida por la escogencia focalizadora de un solo tema (un hecho, un ámbito o un personaje, según Balza), narrado a partir de una serie de macroproposiciones únicas (Van Dijk, 1983), no vinculadas semánticamente con ningún otro texto narrativo adherente o coexistente, lo que a su vez lo reviste de una relativa autonomía semántica y formal¹. Esto significa que todo texto narrativo postulado como cuento, luego de elaborado en su versión definitiva, debe ser único y que sus secuencias se organizan dentro de un espacio semántico cerrado, lo que implica como necesaria una resolución que no traspase su propia esfera significativa. «El autor no sólo debe exponer enigmas, milagros y misterios sino que debe resolverlos», para decirlo con palabras de Meneses (1955). Por otra parte, se impone la participación del contexto socio-cultural en la producción y percepción del texto asumido como cuento: la competencia literaria de cuentistas y lectores acepta tanto individual como socialmente la clasificación de tal texto como cuento: ambos poseen esquemas previos de conocimiento en relación con la manera como se organizan habitualmente los cuentos y utilizan estos esquemas no sólo para elaborarlos sino también para comprenderlos y procesarlos.

Ya lo dijo Borges (1987) alguna vez con mucha claridad:

Quien lee un cuento sabe o espera leer algo que lo distraiga de su vida cotidiana, que lo haga entrar en un mundo, no diré fantástico —muy ambiciosa es la palabra— pero sí ligeramente distinto del mundo de las experiencias comunes.

INSTITUCIÓN EDUCATIVA:	
ESTUDIANTE:	DOCENTE:

DECÁLOGO DEL PERFECTO CUENTISTA
Horacio Quiroga

I

Cree en un maestro -Poe, Maupassant, Kipling, Chejov- como en Dios mismo.

II

Cree que su arte es una cima inaccesible. No sueñes en domarla. Cuando puedas hacerlo, lo conseguirás sin saberlo tú mismo.

III

Resiste cuanto puedas a la imitación, pero imita si el influjo es demasiado fuerte. Más que ninguna otra cosa, el desarrollo de la personalidad es una larga paciencia

IV

Ten fe ciega no en tu capacidad para el triunfo, sino en el ardor con que lo deseas. Ama a tu arte como a tu novia, dándole todo tu corazón.

V

No empieces a escribir sin saber desde la primera palabra adónde vas. En un cuento bien logrado, las tres primeras líneas tienen casi la importancia de las tres últimas.

VI

Si quieres expresar con exactitud esta circunstancia: "Desde el río soplaban el viento frío", no hay en lengua humana más palabras que las apuntadas para expresarla. Una vez dueño de tus palabras, no te preocunes de observar si son entre sí consonantes o asonantes.

VII

No adjetives sin necesidad. Inútiles serán cuantas colas de color adhieras a un sustantivo débil. Si hallas el que es preciso, él solo tendrá un color incomparable. Pero hay que hallarlo.

VIII

Toma a tus personajes de la mano y llévalos firmemente hasta el final, sin ver otra cosa que el camino que les trazaste. No te distraigas viendo tú lo que ellos no pueden o no les importa ver. No abuses del lector. Un cuento es una novela depurada de ripios. Ten esto por una verdad absoluta, aunque no lo sea.

IX

No escribas bajo el imperio de la emoción. Déjala morir, y evócala luego. Si eres capaz entonces de revivirla tal cual fue, has llegado en arte a la mitad del camino

X

No pienses en tus amigos al escribir, ni en la impresión que hará tu historia. Cuenta como si tu relato no tuviera interés más que para el pequeño ambiente de tus personajes, de los que pudiste haber sido uno. No de otro modo se obtiene la vida del cuento.

FIN

TOMADO DE:

http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/decalogodel_perfecto_cuentista.htm

INSTITUCIÓN EDUCATIVA:

ESTUDIANTE:

DOCENTE:

Del cuento breve y sus alrededores

Julio Cortázar

León L. affirmait qu'il n'y avait qu'une chose de plus épouvantable que l'Epouvante: la journée normale, le quotidien, nous-mêmes sans le cadre forgé par l'Epouvante. —Dieu a créé la mort. Il a créé la vie. Soit, déclamait L.L. Mais ne dites pas que c'est Lui qui a également créé la "journée normale", la "vie de-tous-les-jours". Grande est mon impiété, soit. Mais devant cette calomnie, devant ce blasphème, elle recule.

Piotr Rawicz, *Le sang du ciel*.

Alguna vez Horacio Quiroga intentó un “Decálogo del perfecto cuentista”, cuyo mero título vale ya como una guñada de ojo al lector. Si nueve de los preceptos son considerablemente prescindibles, el último me parece de una lucidez impecable: “Cuenta como si el relato no tuviera interés más que para el pequeño ambiente de tus personajes, de los que pudiste haber sido uno. No de otro modo se obtiene la vida en el cuento”.

La noción de pequeño ambiente da su sentido más hondo al consejo, al definir la forma cerrada del cuento, lo que ya en otra ocasión he llamado su esfericidad; pero a esa noción se suma otra igualmente significativa, la de que el narrador pudo haber sido uno de los personajes, es decir que la situación narrativa en sí debe nacer y darse dentro de la esfera, trabajando del interior hacia el exterior, sin que los límites del relato se vean trazados como quien modela una esfera de arcilla. Dicho de otro modo, el sentimiento de la esfera debe preexistir de alguna manera al acto de escribir el cuento, como si el narrador, sometido por la forma que asume, se moviera implícitamente en ella y la llevara a su extrema tensión, lo que hace precisamente la perfección de la forma esférica.

Estoy hablando del cuento contemporáneo, digamos el que nace con Edgar Allan Poe, y que se propone como una máquina infalible destinada a cumplir su misión narrativa con la máxima economía de medios; precisamente, la diferencia entre el cuento y lo que los franceses llamannouvelle y los anglosajones long short story se basa en esa implacable carrera contra el reloj que es un cuento plenamente logrado: basta pensar en “The Cask of Amontillado” “Bliss”, “Las ruinas circulares” y “The Killers”. Esto no quiere decir que cuentos más extensos no puedan ser igualmente perfectos, pero me parece obvio que las narraciones arquetípicas de los últimos cien años han nacido de una despiadada eliminación de todos los elementos privativos de lanouvelle y de la novela, los exordios, circunloquios, desarrollos y demás recursos narrativos; si un cuento largo de Henry James o de D. H. Lawrence puede ser considerado tan genial como aquéllos, preciso será convenir en que estos autores trabajaron con una apertura temática y lingüística que de alguna manera facilitaba su labor, mientras que lo siempre asombroso de los cuentos contra el reloj está en que potencian vertiginosamente un mínimo de elementos, probando que ciertas situaciones

o terrenos narrativos privilegiados pueden traducirse en un relato de proyecciones tan vastas como la más elaborada de las nouvelles.

Lo que sigue se basa parcialmente en experiencias personales cuya descripción mostrará quizá, digamos desde el exterior de la esfera, algunas de las constantes que gravitan en un cuento de este tipo. Vuelvo al hermano Quiroga para recordar que dice: “Cuenta como si el relato no tuviera interés más que para el pequeño ambiente de tus personajes, de los que pudiste ser uno”. La noción de ser uno de los personajes se traduce por lo general en el relato en primera persona, que nos sitúa de rondón en un plano interno. Hace muchos años, en Buenos Aires, Ana María Barrenechea me reprochó amistosamente un exceso en el uso de la primera persona, creo que con referencia a los relatos de “Las armas secretas”, aunque quizá se trataba de los de “Final del juego”. Cuando le señalé que había varios en tercera persona, insistió en que no era así y tuve que probárselo libro en mano. Llegamos a la hipótesis de que quizá la tercera actuaba como una primera persona disfrazada, y que por eso la memoria tendía a homogeneizar monótonamente la serie de relatos del libro.

En ese momento, o más tarde, encontré una suerte de explicación por la vía contraria, sabiendo que cuando escribo un cuento busco instintivamente que sea de alguna manera ajeno a mí en tanto demiurgo, que eche a vivir con una vida independiente, y que el lector tenga o pueda tener la sensación de que en cierto modo está leyendo algo que ha nacido por sí mismo, en sí mismo y hasta de sí mismo, en todo caso con la mediación pero jamás la presencia manifiesta del demiurgo. Recordé que siempre me han irritado los relatos donde los personajes tienen que quedarse como al margen mientras el narrador explica por su cuenta (aunque esa cuenta sea la mera explicación y no suponga interferencia demiúrgica) detalles o pasos de una situación a otra. El signo de un gran cuento me lo da eso que podríamos llamar su autarquía, el hecho de que el relato se ha desprendido del autor como una pompa de jabón de la pipa de yeso. Aunque parezca paradójico, la narración en primera persona constituye la más fácil y quizá mejor solución del problema, porque narración y acción son ahí una y la misma cosa. Incluso cuando se habla de terceros, quien lo hace es parte de la acción, está en la burbuja y no en la pipa. Quizá por eso, en mis relatos en tercera persona, he procurado casi siempre no salirme de una narración strictu senso, sin esas tomas de distancia que equivalen a un juicio sobre lo que está pasando. Me parece una vanidad querer intervenir en un cuento con algo más que con el cuento en sí.

Esto lleva necesariamente a la cuestión de la técnica narrativa, entendiendo por esto el especial enlace en que se sitúan el narrador y lo narrado. Personalmente ese enlace se me ha dado siempre como una polarización, es decir que si existe el obvio puente de un lenguaje yendo de una voluntad de expresión a la expresión misma, a la vez ese puente me separa, como escritor, del cuento como cosa escrita, al punto que el relato queda siempre, con la última palabra, en la orilla opuesta. Un verso admirable de Pablo Neruda: Mis criaturas nacen de un largo rechazo, me parece la mejor definición de un proceso en el que escribir es de alguna manera exorcizar, rechazar criaturas invasoras proyectándolas a una condición que paradójicamente les da existencia universal a la vez que las sitúa en el otro extremo del puente, donde ya no está el narrador que ha soltado la burbuja de su pipa de yeso. Quizá sea exagerado afirmar que todo cuento breve plenamente logrado, y en especial los cuentos fantásticos, son productos neuróticos, pesadillas o alucinaciones neutralizadas mediante la objetivación y el traslado a un medio exterior al terreno neurótico; de todas maneras, en cualquier cuento breve memorable se percibe esa polarización, como si el autor hubiera

querido desprenderse lo antes posible y de la manera más absoluta de su criatura, exorcizándola en la única forma en que le era dado hacerlo: escribiéndola.

Este rasgo común no se lograría sin las condiciones y la atmósfera que acompañan el exorcismo. Pretender liberarse de criaturas obsesionantes a base de mera técnica narrativa puede quizás dar un cuento, pero al faltar la polarización esencial, el rechazo catártico, el resultado literario será precisamente eso, literario; al cuento le faltará la atmósfera que ningún análisis estilístico lograría explicar, el aura que pervive en el relato y poseerá al lector como había poseído, en el otro extremo del puente, al autor. Un cuentista eficaz puede escribir relatos literariamente válidos, pero si alguna vez ha pasado por la experiencia de librarse de un cuento como quien se quita de encima una alimaña, sabrá de la diferencia que hay entre posesión y cocina literaria, y a su vez un buen lector de cuentos distinguirá infaliblemente entre lo que viene de un territorio indefinible y ominoso, y el producto de un mero métier. Quizás el rasgo diferencial más penetrante -lo he señalado ya en otra parte- sea la tensión interna de la trama narrativa. De una manera que ninguna técnica podría enseñar o proveer, el gran cuento breve condensa la obsesión de la alimaña, es una presencia alucinante que se instala desde las primeras frases para fascinar al lector, hacerle perder contacto con la desvaída realidad que lo rodea, arrasarlo a una sumersión más intensa y avasalladora. De un cuento así se sale como de un acto de amor, agotado y fuera del mundo circundante, al que se vuelve poco a poco con una mirada de sorpresa, de lento reconocimiento, muchas veces de alivio y tantas otras de resignación. El hombre que escribió ese cuento pasó por una experiencia todavía más extenuante, porque de su capacidad de transvasar la obsesión dependía el regreso a condiciones más tolerables; y la tensión del cuento nació de esa eliminación fulgurante de ideas intermedias, de etapas preparatorias, de toda la retórica literaria deliberada, puesto que había en juego una operación en alguna medida fatal que no toleraba pérdida de tiempo; estaba allí, y sólo de un manotazo podía arrancársela del cuello o de la cara. En todo caso así me tocó escribir muchos de mis cuentos; incluso en algunos relativamente largos, como "Las armas secretas", la angustia omnipresente a lo largo de todo un día me obligó a trabajar empecinadamente hasta terminar el relato y sólo entonces, sin cuidarme de releerlo, bajar a la calle y caminar por mí mismo, sin ser ya Pierre, sin ser ya Michèle.

Esto permite sostener que cierta gama de cuentos nace de un estado de trance, anormal para los cánones de la normalidad al uso, y que el autor los escribe mientras está en lo que los franceses llaman un "état second". Que Poe haya logrado sus mejores relatos en ese estado (paradójicamente reservaba la frialdad racional para la poesía, por lo menos en la intención) lo prueba más acá de toda evidencia testimonial el efecto traumático, contagioso y para algunos diabólico de "The Tell-tale Heart" o de "Berenice". No faltarán quien estime que exagero esta noción de un estado ex-orbitado como el único terreno donde puede nacer un gran cuento breve; haré notar que me refiero a relatos donde el tema mismo contiene la "anormalidad", como los citados de Poe, y que me baso en mi propia experiencia toda vez que me vi obligado a escribir un cuento para evitar algo mucho peor. ¿Cómo describir la atmósfera que antecede y envuelve el acto de escribirlo? Si Poe hubiera tenido ocasión de hablar de eso, estas páginas no serían intentadas, pero él calló ese círculo de su infierno y se limitó a convertirlo en "The Black Cat" o en "Ligeia". No sé de otros testimonios que puedan ayudar a comprender el proceso desencadenante y condicionante de un cuento breve digno de recuerdo; apelo entonces a mi propia situación de cuentista y veo a un hombre relativamente feliz y cotidiano, envuelto en las mismas pequeñeces y dentistas de todo

habitante de una gran ciudad, que lee el periódico y se enamora y va al teatro y que de pronto, instantáneamente, en un viaje en el subte, en un café, en un sueño, en la oficina mientras revisa una traducción sospechosa acerca del analfabetismo en Tanzania, deja de ser él-y-su-circunstancia y sin razón alguna, sin preaviso, sin el aura de los epilépticos, sin la crispación que precede a las grandes jaquecas, sin nada que le dé tiempo a apretar los dientes y a respirar hondo, es un cuento, una masa informe sin palabras ni caras ni principio ni fin pero ya un cuento, algo que solamente puede ser un cuento y además en seguida, inmediatamente, Tanzania puede irse al demonio porque este hombre meterá una hoja de papel en la máquina y empezará a escribir aunque sus jefes y las Naciones Unidas en pleno le caigan por las orejas, aunque su mujer lo llame porque se está enfriando la sopa, aunque ocurran cosas tremendas en el mundo y haya que escuchar las informaciones radiales o bañarse o telefonear a los amigos. Me acuerdo de una cita curiosa, creo que de Roger Fry; un niño precozmente dotado para el dibujo explicaba su método de composición diciendo: First I think and then I draw a line round my think (sic). En el caso de estos cuentos sucede exactamente lo contrario: la línea verbal que los dibujará arranca sin ningún “think” previo, hay como un enorme coágulo, un bloque total que ya es el cuento, eso es clarísimo aunque nada pueda parecer más oscuro, y precisamente ahí reside esa especie de analogía onírica de signo inverso que hay en la composición de tales cuentos, puesto que todos hemos soñado cosas meridianamente claras que, una vez despiertos, eran un coágulo informe, una masa sin sentido. ¿Se sueña despierto al escribir un cuento breve? Los límites del sueño y la vigilia, ya se sabe: basta preguntarle al filósofo chino o a la mariposa. De todas maneras si la analogía es evidente, la relación es de signo inverso por lo menos en mi caso, puesto que arranco del bloque informe y escribo algo que sólo entonces se convierte en un cuento coherente y válido per se. La memoria, traumatizada sin duda por una experiencia vertiginosa, guarda en detalle las sensaciones de esos momentos, y me permite racionalizarlos aquí en la medida de lo posible. Hay la masa que es el cuento (¿pero qué cuento? No lo sé y lo sé, todo está visto por algo mío que no es mi conciencia pero que vale más que ella en esa hora fuera del tiempo y la razón), hay la angustia y la ansiedad y la maravilla, porque también las sensaciones y los sentimientos se contradicen en esos momentos, escribir un cuento así es simultáneamente terrible y maravilloso, hay una desesperación exaltante, una exaltación desesperada; es ahora o nunca, y el temor de que pueda ser nunca exacerba el ahora, lo vuelve máquina de escribir corriendo a todo teclado, olvido de la circunstancia, abolición de lo circundante. Y entonces la masa negra se aclara a medida que se avanza, increíblemente las cosas son de una extrema facilidad como si el cuento ya estuviera escrito con una tinta simpática y uno le pasara por encima el pincelito que lo despierta. Escribir un cuento así no da ningún trabajo, absolutamente ninguno; todo ha ocurrido antes y ese antes, que aconteció en un plano donde “la sinfonía se agita en la profundidad”, para decirlo con Rimbaud, es el que ha provocado la obsesión, el coágulo abominable que había que arrancarse a tirones de palabras. Y por eso, porque todo está decidido en una región que diurnamente me es ajena, ni siquiera el remate del cuento presenta problemas, sé que puedo escribir sin detenerme, viendo presentarse y sucederse los episodios, y que el desenlace está tan incluido en el coágulo inicial como el punto de partida. Me acuerdo de la mañana en que me cayó encima “Una flor amarilla”: el bloque amorfo era la noción del hombre que encuentra a un niño que se le parece y tiene la deslumbradora intuición de que somos inmortales. Escribí las primeras escenas sin la menor vacilación, pero no sabía lo que iba a ocurrir, ignoraba el desenlace de la historia. Si en ese momento alguien me hubiera interrumpido para decirme: “Al final el protagonista va a envenenar a Luc”, me hubiera quedado estupefacto. Al final el protagonista envenena a Luc,

pero eso llegó como todo lo anterior, como una madeja que se desovilla a medida que tiramos; la verdad es que en mis cuentos no hay el menor mérito literario, el menor esfuerzo. Si algunos se salvan del olvido es porque he sido capaz de recibir y transmitir sin demasiadas pérdidas esas latencias de una psíquis profunda, y el resto es una cierta veteranía para no falsear el misterio, conservarlo lo más cerca posible de su fuente, con su temblor original, su balbuceo arquetípico.

Lo que precede habrá puesto en la pista al lector: no hay diferencia genética entre este tipo de cuentos y la poesía como la entendemos a partir de Baudelaire. Pero si el acto poético me parece una suerte de magia de segundo grado, tentativa de posesión ontológica y no ya física como en la magia propiamente dicha, el cuento no tiene intenciones esenciales, no indaga ni transmite un conocimiento o un “mensaje”. El génesis del cuento y del poema es sin embargo el mismo, nace de un repentino extrañamiento, de un desplazarse que altera el régimen “normal” de la conciencia; en un tiempo en que las etiquetas y los géneros ceden a una estrepitosa bancarrota, no es inútil insistir en esta afinidad que muchos encontrarán fantasiosa. Mi experiencia me dice que, de alguna manera, un cuento breve como los que he tratado de caracterizar no tiene una estructura de prosa. Cada vez que me ha tocado revisar la traducción de uno de mis relatos (o intentar la de otros autores, como alguna vez con Poe) he sentido hasta qué punto la eficacia y el sentido del cuento dependían de esos valores que dan su carácter específico al poema y también al jazz: la tensión, el ritmo, la pulsación interna, lo imprevisto dentro de parámetros pre-vistos, esa libertad fatal que no admite alteración sin una pérdida irrestañable. Los cuentos de esta especie se incorporan como cicatrices indelebles a todo lector que los merezca: son criaturas vivientes, organismos completos, ciclos cerrados, y respiran. Ellos respiran, no el narrador, a semejanza de los poemas perdurables y a diferencia de toda prosa encaminada a transmitir la respiración del narrador, a comunicarla a manera de un teléfono de palabras. Y si se pregunta: Pero entonces, ¿no hay comunicación entre el poeta (el cuentista) y el lector?, la respuesta es obvia: La comunicación se opera desde el poema o el cuento, no por medio de ellos. Y esa comunicación no es la que intenta el prosista, de teléfono a teléfono; el poeta y el narrador urden criaturas autónomas, objetos de conducta imprevisible, y sus consecuencias ocasionales en los lectores no se diferencian esencialmente de las que tienen para el autor, primer sorprendido de su creación, lector azorado de sí mismo.

Breve coda sobre los cuentos fantásticos. Primera observación: lo fantástico como nostalgia. Toda suspensión of disbelief obra como una tregua en el seco, implacable asedio que el determinismo hace al hombre. En esa tregua, la nostalgia introduce una variante en la afirmación de Ortega: hay hombres que en algún momento cesan de ser ellos y su circunstancia, hay una hora en la que se anhela ser uno mismo y lo inesperado, uno mismo y el momento en que la puerta que antes y después da al zaguán se entorna lentamente para dejarnos ver el prado donde relincha el unicornio.

Segunda observación: lo fantástico exige un desarrollo temporal ordinario. Su irrupción altera instantáneamente el presente, pero la puerta que da al zaguán ha sido y será la misma en el pasado y el futuro. Sólo la alteración momentánea dentro de la regularidad delata lo fantástico, pero es necesario que lo excepcional pase a ser también la regla sin desplazar las estructuras ordinarias entre las cuales se ha insertado. Descubrir en una nube el perfil de Beethoven sería inquietante si durara diez segundos antes de deshilacharse y volverse fragata o paloma; su carácter fantástico sólo se afirmaría en caso de que el perfil de

Beethoven siguiera allí mientras el resto de la nubes se conduce con su desintencionado desorden sempiterno. En la mala literatura fantástica, los perfiles sobrenaturales suelen introducirse como cuñas instantáneas y efímeras en la sólida masa de lo consuetudinario; así, una señora que se ha ganado el odio minucioso del lector, es meritoriamente estrangulada a último minuto gracias a una mano fantasmal que entra por la chimenea y se va por la ventana sin mayores rodeos, aparte de que en esos casos el autor se cree obligado a proveer una “explicación” a base de antepasados vengativos o maleficios malayos. Agrego que la peor literatura de este género es sin embargo la que opta por el procedimiento inverso, es decir el desplazamiento de lo temporal ordinario por una especie de “full-time” de lo fantástico, invadiendo la casi totalidad del escenario con gran despliegue de cotillón sobrenatural, como en el socorrido modelo de la casa encantada donde todo rezuma manifestaciones insólitas, desde que el protagonista hace sonar el aldabón de las primeras frases hasta la ventana de la bohardilla donde culmina espasmódicamente el relato. En los dos extremos (insuficiente instalación en la circunstancia ordinaria, y rechazo casi total de esta última) se peca por impermeabilidad, se trabaja con materias heterogéneas momentáneamente vinculadas pero en las que no hay ósmosis, articulación convincente. El buen lector siente que nada tienen que hacer allí esa mano estranguladora ni ese caballero que de resultas de una apuesta se instala para pasar la noche en una tétrica morada. Este tipo de cuentos que abruma las antologías del género recuerda la receta de Edward Lear para fabricar un pastel cuyo glorioso nombre he olvidado: Se toma un cerdo, se lo ata a una estaca y se le pega violentamente, mientras por otra parte se prepara con diversos ingredientes una masa cuya cocción sólo se interrumpe para seguir apaleando al cerdo. Si al cabo de tres días no se ha logrado que la masa y el cerdo formen un todo homogéneo, puede considerarse que el pastel es un fracaso, por lo cual se soltará al cerdo y se tirará la masa a la basura. Que es precisamente lo que hacemos con los cuentos donde no hay ósmosis, donde lo fantástico y lo habitual se yuxtaponen sin que nazca el pastel que esperábamos saborear estremecidamente.

FIN

TOMADO DE:

http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/del_cuento_breve_y_sus_alrededores.htm

INSTITUCIÓN EDUCATIVA:	
ESTUDIANTE:	DOCENTE:

SEGUNDO PERÍODO:

1. Lo poético como lo artístico implícito en la narración.

DECIR UN EXLENTO DISCURSO EN TRES VERSOS

Por: Aquiles Julián (Matsuo Basho, Japón. Edición digital gratuita de: Muestrario de Poesía 8)

Poesía de la atención, del aquí y el ahora, del asombro de la vida. Poesía sensorial, humilde, centrada en el momento, en la sorpresa de la realidad. Matsuo Basho nos remite al dato sensorial, al instante, al hecho. La descripción precisa de un incidente nimio, de una circunstancia aparentemente irrelevante, nos habla de la vida.

Basho lo definió: “Es simplemente lo que está sucediendo en este lugar, en este momento”.

El haikú, esa forma poética escueta, sobria, condensada, huye de la fanfarria, de la altisonancia, de la grandilocuencia y adopta una actitud humilde, sorprendida, extática, de comuniún.

El poeta utiliza el poema para ejemplificarnos una actitud de vida, la que asume cada momento como sagrado, el milagro en cada hecho cotidiano. Y eso significa ver cada detalle, cada expresión de la vida en toda su expresión multiforme, como una manifestación de la divinidad.

Hay una búsqueda de la iluminación, de sortear la cháchara de la mente para hacernos uno con la realidad, disolvernos en ella, superar la dualidad y a separación y abrirnos a la sacralidad que sostiene cada mínimo hecho.

Los temas son anodinos en apariencia, sencillas descripciones de eventos cotidianos: el sonido del viento sobre los campos de arroz, el vuelo de una mariposa, el intento de una libélula por posarse sobre una brizna de hierba. El mensaje: toda la grandeza del mundo se expresa en esos sencillos actos. El propósito: abre tu entendimiento, ilumínate, date cuenta, supera el ruido de lamente, aquíétala y hazte uno con el instante, supera la dualidad, vive la experiencia sagrada de la vida.

Un solo haikú del maestro Matsuo Basho puede originar un tomo de profundas reflexiones, si extraemos todo lo que implícitamente está expresado en él. Si entendemos eso, entonces en esta selección de haikús está comprendida una amplia biblioteca de enjundiosas disquisiciones.

INSTITUCIÓN EDUCATIVA:

ESTUDIANTE:

DOCENTE:

1. LO POÉTICO COMO LO ARTÍSTICO IMPLÍCITO EN LA NARRACIÓN. (MATERIAL PARA EL DOCENTE)

Traducciones de haikús de Matsuo Basho:

1
A cada ráfaga
Se desplaza en el sauce
La mariposa.

2
Del este o del oeste
Sobre los campos de arroz
El sonido del viento.

3
Sólo viajero
Quisiera ser llamado:
Primer chubasco.

4
La libélula
Intenta en vano posarse
Sobre una brizna de hierba

5
¡Qué gloria!
Las hojas verdes, las hojas jóvenes
Bajo la luz del sol.

6
En medio del campo,
Sin apego de ningún tipo,
Canta la alondra.

7
Llega el otoño:
El mar y el campo tienen
El mismo verde.

8
Crecen los días
Para el canto incansable
De las alondras.

9
Me llamarán por el nombre
De caminante.
Tempranas lluvias de invierno.

10
Piernas enclenques
Tendré, pero está en flor
El monte Yoshino.

11.
Hoy el rocío
Borrará lo escrito
En mi sombrero.

12.
Bajo un mismo techo
Durmieron las cortesanas,
La luna y el trébol.

13
En la bahía
También la primavera:
Flores de olas.

14
A una amapola
Deja sus alas una mariposa
Como recuerdo.

- | | |
|---|--|
| 15
Llora
La sombra sola de la anciana.
Compañera de la luna. | 22
Fin de año.
¡Siempre el mismo sombrero
y las mismas sandalias de paja! |
| 16
La primavera pasa;
Lloran las aves
Y son lágrimas los ojos de los peces. | 23
¿De qué árbol en flor?
No sé
¡Pero qué perfume! |
| 17
Quietud:
Los cantos de la cigarra
Penetran en las rocas. | 24
En néctar de orquídeas
la mariposa
perfuma sus alas. |
| 18
Un viejo estanque;
Se zambulle una rana,
Ruido de agua. | 25
¡Crueldad animal!
Bajo la pezuña
un saltamontes. |
| 19
Umm, parece sabrosa...
Esta nieve que cae
tan delicadamente... | 26
A los que contemplan la luna
Las nubes
A veces ofrecen una pausa |
| 20
En el agua
hay un reflejo
Es alguien que va de viaje. | 27
¡Silencio!
El canto de las cigarras
tala las rocas. |
| 21
El otoño avanza
y la oruga no consigue convertirse
en una mariposa cualquiera | 28
La nieve que vimos caer
¿Es otra
este año? |

INSTITUCIÓN EDUCATIVA:

ESTUDIANTE:

DOCENTE:

FUNCIONES DE LOS PERSONAJES.

(Enunciados tomados de: Propp Vladimir. 1971, Morfología del cuento. Caracas. Fundamentos. 234 p.)

1. Uno de los miembros de la familia se aleja de la casa.
2. Recae sobre el protagonista una prohibición.
3. Se transgrede la prohibición.
4. El agresor intenta obtener noticias.
5. El agresor recibe informaciones sobre su víctima.
6. El agresor intenta engañar a su víctima para apoderarse de ella o de sus bienes
7. La víctima se deja engañar y ayuda así a su enemigo a su pesar.
8. El agresor daña a uno de los miembros de la familia o le causa perjuicios.
9. Se divulga la noticia de la fechoría o de la carencia, se dirigen al héroe con una pregunta o una orden, se le llama o se le hace partir.
10. El héroe-buscador acepta o decide actuar.
11. El héroe se va de su casa.
12. El héroe sufre una prueba, un cuestionario, un ataque, etc, que le preparan para la recepción de un objeto o de un auxiliar mágico.
13. El héroe reacciona ante las acciones del futuro donante.
14. El objeto mágico pasa a disposición del héroe.
15. El héroe es transportado, conducido o llevado, cerca del lugar donde se halla el objeto de su búsqueda.
16. El héroe y su agresor se enfrentan en un combate.
17. El héroe recibe una marca.
18. El agresor es vencido.
19. La fechoría inicial es reparada o la carencia colmada.

20. El héroe regresa.
21. El héroe es perseguido
22. El héroe es auxiliado.
23. El héroe llega de incognito a su casa o a otra comarca.
24. Un falso héroe reivindica para sí presentaciones engañosas.
25. Se propone al héroe una tarea difícil.
26. La tarea es realizada.
27. El héroe es reconocido.
28. El falso héroe o el agresor, es desenmascarado.
29. El héroe recibe una nueva apariencia.
30. El falso héroe o el agresor es castigado.
31. El héroe se casa y asciende al trono.

Actividad para la casa:

Realice un cuento a partir de por lo menos 15 de las características anteriormente mencionadas por Vladimir Propp

INSTITUCIÓN EDUCATIVA:	
ESTUDIANTE:	DOCENTE:

DECÁLOGO DE ERNEST HEMINGWAY

1. Escribe frases breves. Comienza siempre con una oración corta. Utiliza un inglés vigoroso. Sé positivo, no negativo.
2. La jerga que adoptes debe ser reciente, de lo contrario no sirve.
3. Evita el uso de adjetivos, especialmente los extravagantes como "espléndido, grande, magnífico, suntuoso".
4. Nadie que tenga un cierto ingenio, que sienta y escriba con sinceridad acerca de las cosas que desea decir, puede escribir mal si se atiene a estas reglas.
5. Para escribir me retrotraigo a la antigua desolación del cuarto de hotel en el que empecé a escribir. Dile a todo el mundo que vives en un hotel y hospédate en otro. Cuando te localicen, múdeate al campo. Cuando te localicen en el campo, múdeate a otra parte. Trabaja todo el día hasta que estés tan agotado que todo el ejercicio que puedas enfrentar sea leer los diarios. Entonces come, juega tenis, nada, o realiza alguna labor que te atonte sólo para mantener tu intestino en movimiento, y al día siguiente vuelve a escribir.
6. Los escritores deberían trabajar solos. Deberían verse sólo una vez terminadas sus obras, y aun entonces, no con demasiada frecuencia. Si no, se vuelven como los escritores de Nueva York. Como lombrices de tierra dentro de una botella, tratando de nutrirse a partir del contacto entre ellos y de la botella. A veces la botella tiene forma artística, a veces económica, a veces económico-religiosa. Pero una vez que están en la botella, se quedan allí. Se sienten solos afuera de la botella. No quieren sentirse solos. Les da miedo estar solos en sus creencias...
7. A veces, cuando me resulta difícil escribir, leo mis propios libros para levantarme el ánimo, y después recuerdo que siempre me resultó difícil y a veces casi imposible escribirlos.
8. Un escritor, si sirve para algo, no describe. Inventa o construye a partir del conocimiento personal o impersonal.

TOMADO DE: <http://decalogosliterarios.blogspot.com.co/2014/10/8-consejos-de-ernest-hemingway.html>

INSTITUCIÓN EDUCATIVA:	
ESTUDIANTE:	DOCENTE:

Un "possible decálogo" de Edgar Allan Poe.

Los fragmentos abajo transcritos pertenecen al ensayo "Filosofía de la composición", a notas dispersas reunidas como "Marginalia" y, sobre todo, a la reseña de *Twice-Told Tales* de Nathaniel Hawthorne. Poe nunca escribió un decálogo del cuento, pero le hubiera hecho gracia, creo, la idea de verse presidiendo (de Quiroga a Neuman) la lista universal de mandamientos del género. A mis alumnos de los talleres les he dado alguna vez este falso decálogo hecho con fragmentos verdaderos, para que lo sumen a su archivo y lo discutan, lo nieguen, lo dejen atrás. La traducción es de Julio Cortázar.

- [Saber hacia dónde se va: empezar por el final]** "En la manera habitual de estructurar un relato se comete un error radical... El autor se pone a combinar acontecimientos sorprendentes que constituyen la base de su narración, y se promete llenar con descripciones, diálogos o comentarios personales todos los huecos que a cada página puedan aparecer en los hechos... Por mi parte, prefiero comenzar con el análisis de un efecto. Me digo en primer lugar: de entre los innumerables efectos de que son susceptibles el corazón, el intelecto o el alma, ¿cuál elegiré en esta ocasión?"
- [Un solo efecto, una sola impresión]** "El punto de mayor importancia es la unidad de efecto o impresión"
- [Concebír todos los elementos del cuento en función del efecto final]** "Luego de escoger un efecto novedoso y penetrante, me pregunto si podré lograrlo mediante los incidentes o por el tono general... entonces miro en torno de mí, en procura de la combinación de sucesos o de tono que mejor me ayuden en la producción del efecto. Si el artista literario es prudente... después de concebir cuidadosamente cierto efecto único y singular, inventará los incidentes, combinándolos de la manera que mejor lo ayude a lograr el efecto preconcebido".
- [La extensión del cuento: breve]** "Lo primero a considerar es la extensión. Si es demasiado larga para ser leída de una sola vez, preciso es resignarse a perder el importantísimo efecto que se deriva de la unidad de impresión... Y sin unidad de impresión no se pueden lograr los efectos más profundos... Si la lectura se hace en dos veces, las actividades mundanas interfieren destruyendo toda totalidad".
- [Pero no demasiado, nada de microrrelatos]** Cierto grado de duración es indispensable para conseguir un efecto cualquiera... Aludo a la breve narración cuya lectura insume entre media hora y dos... La brevedad extremada degenera en lo epigramático; el pecado de la longitud excesiva es aún más imperdonable... El cuento breve permite al autor desarrollar plenamente su propósito, sea cual fuere. Durante la hora de lectura, el alma del lector está

sometida a la voluntad de aquél. Y no actúan influencias externas o intrínsecas, resultantes del cansancio o la interrupción".

6. **[Estructura compacta: construcción, condensación, precisión]** "En el cuento, donde no hay espacio para desarrollar caracteres o para una gran profusión y variedad incidental, la mera construcción se requiere mucho más imperiosamente que en la novela. En esta última, una trama defectuosa puede escapar a la observación, cosa que jamás ocurrirá en un cuento".

7. **[Importancia del principio]** "Si su primera frase no tiende ya a la producción de dicho efecto, quiere decir que ha fracasado en el primer paso".

8. **[Importancia del final]** "La mayoría de nuestros cuentistas parecen empezar sus relatos sin saber cómo van a terminar; y, por lo general, sus finales parecen haber olvidado sus comienzos".

9. **[Funcionalidad de todos los elementos]** "No debería haber una sola palabra en toda la composición cuya tendencia, directa o indirecta, no se aplicara al designio prestablecido".

10. **[El poema (el ritmo) de ocupa de lo Bello; el cuento (la prosa), de todo lo demás]** "El autor que en un cuento en prosa apunta a lo puramente bello, se verá en manifiesta desventaja, pues la Belleza puede ser mejor tratada en el poema. No ocurre esto con el terror, la pasión o multitud de otros elementos..."

TOMADO DE:

<http://decalogosliterarios.blogspot.com.co/2015/01/decalogos-para-el-escritor-de-cuentos.html>

INSTITUCIÓN EDUCATIVA:

ESTUDIANTE:

DOCENTE:

Sólo vine a hablar por teléfono

[Cuento: Texto completo]

Gabriel García Márquez

Una tarde de lluvias primaverales, cuando viajaba sola hacia Barcelona conduciendo un coche alquilado, María de la Luz Cervantes sufrió una avería en el desierto de los Monegros. Era una mexicana de veintisiete años, bonita y seria, que años antes había tenido un cierto nombre como artista de variedades. Estaba casada con un prestidigitador de salón, con quien iba a reunirse aquel día después de visitar a unos parientes en Zaragoza. Al cabo de una hora de señas desesperadas a los automóviles y camiones de carga que pasaban raudos en la tormenta, el conductor de un autobús destalado se compadeció de ella. Le advirtió, eso sí, que no iba muy lejos.

-No importa -dijo María-. Lo único que necesito es un teléfono.

Era cierto, y sólo lo necesitaba para prevenir a su marido de que no llegaría antes de las siete de la noche. Parecía un pajarito ensopado, con un abrigo de estudiante y los zapatos de playa en abril, y estaba tan aturdida por el percance que olvidó llevarse las llaves del automóvil. Una mujer que viajaba junto al conductor, de aspecto militar pero de maneras dulces, le dio una toalla y una manta, y le hizo un sitio a su lado. Después de secarse a medias, María se sentó, se envolvió en la manta, y trató de encender un cigarrillo, pero los fósforos estaban mojados. La vecina del asiento le dio fuego y le pidió un cigarrillo de los pocos que le quedaban secos. Mientras fumaban, María cedió a las ansias de desahogarse, y su voz resonó más que la lluvia o el traqueteo del autobús. La mujer la interrumpió con el índice en los labios.

-Están dormidas -murmuró.

María miró por encima del hombro, y vio que el autobús estaba ocupado por mujeres de edades inciertas y condiciones distintas, que dormían arropadas con mantas iguales a la suya. Contagiada por su placidez, María se enroscó en el asiento y se abandonó al rumor de la lluvia. Cuando se despertó era de noche y el aguacero se había disuelto en un sereno helado. No tenía la menor idea de cuánto tiempo había dormido ni en qué lugar del mundo se encontraban. Su vecina de asiento tenía una actitud de alerta.

-¿Dónde estamos? -le preguntó María.

-Hemos llegado -contestó la mujer.

El autobús estaba entrando en el patio empedrado de un edificio enorme y sombrío que

parecía un viejo convento en un bosque de árboles colosales. Las pasajeras, alumbradas a penas por un farol del patio, permanecieron inmóviles hasta que la mujer de aspecto militar las hizo descender con un sistema de órdenes primarias, como en un parvulario. Todas eran mayores, y se movían con tal parsimonia que parecían imágenes de un sueño. María, la última en descender, pensó que eran monjas. Lo pensó menos cuando vio a varias mujeres de uniforme que las recibieron a la puerta del autobús, y que les cubrían la cabeza con las mantas para que no se mojaran, y las ponían en fila india, dirigiéndolas sin hablarles, con palmadas rítmicas y perentorias. Después de despedirse de su vecina de asiento María quiso devolverle la manta, pero ella le dijo que se cubriera la cabeza para atravesar el patio, y la devolviera en portería.

-¿Habrá un teléfono? -le preguntó María.

-Por supuesto -dijo la mujer-. Ahí mismo le indican.

Le pidió a María otro cigarrillo, y ella le dio el resto del paquete mojado. "En el camino se secan", le dijo. La mujer le hizo un adiós con la mano desde el estribo, y casi le gritó "Buena suerte". El autobús arrancó sin darle tiempo de más.

María empezó a correr hacia la entrada del edificio. Una guardiana trató de detenerla con una palmada energética, pero tuvo que apelar a un grito imperioso: "¡Alto he dicho!". María miró por debajo de la manta, y vio unos ojos de hielo y un índice inapelable que le indicó la fila. Obedeció. Ya en el zaguán del edificio se separó del grupo y preguntó al portero dónde había un teléfono. Una de las guardianas la hizo volver a la fila con palmaditas en la espalda, mientras le decía con modos dulces:

-Por aquí, guapa, por aquí hay un teléfono.

María siguió con las otras mujeres por un corredor tenebroso, y al final entró en un dormitorio colectivo donde las guardianas recogieron las cobijas y empezaron a repartir las camas. Una mujer distinta, que a María le pareció más humana y de jerarquía más alta, recorrió la fila comparando una lista con los nombres que las recién llegadas tenían escritos en un cartón cosido en el corpiño. Cuando llegó frente a María se sorprendió de que no llevara su identificación.

-Es que yo sólo vine a hablar por teléfono -le dijo María.

Le explicó a toda prisa que su automóvil se había descompuesto en la carretera. El marido, que era mago de fiestas, estaba esperándola en Barcelona para cumplir tres compromisos hasta la media noche, y quería avisarle de que no estaría a tiempo para acompañarlo. Iban a ser las siete. Él debía salir de la casa dentro de diez minutos, y ella temía que cancelara todo por su demora. La guardiana pareció escucharla con atención.

-¿Cómo te llamas? -le preguntó.

María le dijo su nombre con un suspiro de alivio, pero la mujer no lo encontró después de repasar la lista varias veces. Se lo preguntó alarmada a una guardiana, y ésta, sin

nada que decir, se encogió de hombros.

-Es que yo sólo vine a hablar por teléfono -dijo María.

-De acuerdo, maja -le dijo la superiora, llevándola hacia su cama con una dulzura demasiado ostensible para ser real-, si te portas bien podrás hablar por teléfono con quien quieras. Pero ahora no, mañana.

Algo sucedió entonces en la mente de María que le hizo entender por qué las mujeres del autobús se movían como en el fondo de un acuario. En realidad estaban apaciguadas con sedantes, y aquel palacio en sombras, con gruesos muros de cantería y escaleras heladas, era en realidad un hospital de enfermedades mentales. Asustada, escapó corriendo del dormitorio, y antes de llegar al portón una guardiana gigantesca con un mameluco de mecánico la atrapó de un zarpazo y la inmovilizó en el suelo con una llave maestra. María la miró de través paralizada por el terror.

-Por el amor de Dios -dijo-. Le juro por mi madre muerta que sólo vine a hablar por teléfono.

Le bastó con verle la cara para saber que no había súplica posible ante aquella energúmena de mameluco a quien llamaban Herculina por su fuerza descomunal. Era la encargada de los casos difíciles, y dos reclusas habían muerto estranguladas con su brazo de oso polar adiestrado en el arte de matar por descuido. El primer caso se resolvió como un accidente comprobado. El segundo fue menos claro, y Herculina fue amonestada y advertida de que la próxima vez sería investigada a fondo. La versión corriente era que aquella oveja descarriada de una familia de apellidos grandes tenía una turbia carrera de accidentes dudosos en varios manicomios de España.

Para que María durmiera la primera noche, tuvieron que inyectarle un somnífero. Antes de amanecer, cuando la despertaron las ansias de fumar, estaba amarrada por las muñecas y los tobillos en las barras de la cama. Nadie acudió a sus gritos. Por la mañana, mientras el marido no encontraba en Barcelona ninguna pista de su paradero, tuvieron que llevarla a la enfermería, pues la encontraron sin sentido en un pantano de sus propias miserias.

No supo cuánto tiempo había pasado cuando volvió en sí. Pero entonces el mundo era un remanso de amor, y estaba frente a su cama un anciano monumental, con una andadura de plantígrado y una sonrisa sedante, que con dos pases maestros le devolvió la dicha de vivir. Era el director del sanatorio.

Antes de decirle nada, sin saludarlo siquiera, María le pidió un cigarrillo. Él se lo dio encendido, y le regaló el paquete casi lleno. María no pudo reprimir el llanto.

-Aprovecha ahora para llorar cuanto quieras -le dijo el médico, con voz adormecedora-. No hay mejor remedio que las lágrimas.

María se desahogó sin pudor, como nunca logró hacerlo con sus amantes casuales en los tedios de después del amor. Mientras la oía, el médico la peinaba con los dedos, le

arreglaba la almohada para que respirara mejor, la guiaba por el laberinto de su incertidumbre con una sabiduría y una dulzura que ella no había soñado jamás. Era, por primera vez en su vida, el prodigo de ser comprendida por un hombre que la escuchaba con toda el alma sin esperar la recompensa de acostarse con ella. Al cabo de una hora larga, desahogada a fondo, le pidió autorización para hablarle por teléfono a su marido.

El médico se incorporó con toda la majestad de su rango. "Todavía no, reina", le dijo, dándole en la mejilla la palmadita más tierna que había sentido nunca. "Todo se hará a su tiempo". Le hizo desde la puerta una bendición episcopal, y desapareció para siempre.

-Confía en mi -le dijo.

Esa misma tarde María fue inscrita en el asilo con un número de serie, y con un comentario superficial sobre el enigma de su procedencia y las dudas sobre su identidad. Al margen quedó una calificación escrita de puño y letra del director: *agitada*.

Tal como María lo había previsto, el marido salió de su modesto apartamento del barrio de Horta con media hora de retraso para cumplir los tres compromisos. Era la primera vez que ella no llegaba a tiempo en casi dos años de una unión libre bien concertada, y él entendió el retraso por la ferocidad de las lluvias que asolaron la provincia aquel fin de semana. Antes de salir dejó un mensaje clavado en la puerta con el itinerario de la noche.

En la primera fiesta, con todos los niños disfrazados de canguro, prescindió del truco estelar de los peces invisibles porque no podía hacerlo sin la ayuda de ella. El segundo compromiso era en casa de una anciana de noventa y tres años, en silla de ruedas, que sepreciaba de haber celebrado cada uno de sus últimos treinta cumpleaños con un mago distinto. Él estaba tan contrariado con la demora de María, que no pudo concentrarse en las suertes más simples. El tercer compromiso era el de todas las noches en un café concierto de las Ramblas, donde actuó sin inspiración para un grupo de turistas franceses que no pudieron creer lo que veían porque se negaban a creer en la magia. Después de cada representación llamó por teléfono a su casa, y esperó sin ilusiones a que María le contestara. En la última ya no pudo reprimir la inquietud de que algo malo había ocurrido.

De regreso a casa en la camioneta adaptada para las funciones públicas vio el esplendor de la primavera en las palmeras del Paseo de Gracia, y lo estremeció el pensamiento aciago de cómo podía ser la ciudad sin María. La última esperanza se desvaneció cuando encontró su recado todavía prendido en la puerta. Estaba tan contrariado, que se le olvidó darle la comida al gato.

Sólo ahora que lo escribo caigo en la cuenta de que nunca supe cómo se llamaba en realidad, porque en Barcelona sólo lo conocíamos con su nombre profesional: Saturno el Mago. Era un hombre de carácter raro y con una torpeza social irremediable, pero el tacto y la gracia que le hacían falta le sobraban a María. Era ella quien lo llevaba de la mano en esta comunidad de grandes misterios, donde a nadie se le hubiera ocurrido llamar a nadie por teléfono después de la media noche para preguntar por su mujer.

Saturno lo había hecho de recién venido y no quería recordarlo. Así que esa noche se conformó con llamar a Zaragoza, donde una abuela medio dormida le contestó sin alarma que María había partido después del almuerzo. No durmió más de una hora al amanecer. Tuvo un sueño cenagoso en el cual vio a María con un vestido de novia en piltrafas y salpicado de sangre, y despertó con la certidumbre pavorosa de que había vuelto a dejarlo solo, y ahora para siempre, en el vasto mundo sin ella.

Lo había hecho tres veces con tres hombres distintos, incluso él, en los últimos cinco años. Lo había abandonado en Ciudad de México a los seis meses de conocerse, cuando agonizaban de felicidad con un amor demente en un cuarto de servicio de la colonia Anzures. Una mañana María no amaneció en la casa después de una noche de abusos inconfesables. Dejó todo lo que era suyo, hasta el anillo de su matrimonio anterior, y una carta en la cual decía que no era capaz de sobrevivir al tormento de aquel amor desatinado. Saturno pensó que había vuelto con su primer esposo, un condiscípulo de la escuela secundaria con quien se casó a escondidas siendo menor de edad, y al cual abandonó por otro al cabo de dos años sin amor. Pero no: había vuelto a casa de sus padres, y allí fue Saturno a buscarla a cualquier precio. Le rogó sin condiciones, le prometió mucho más de lo que estaba resuelto a cumplir, pero tropezó con una determinación invencible. "Hay amores cortos y hay amores largos", le dijo ella. Y concluyó sin misericordia: "Este fue corto". Él se rindió ante su rigor. Sin embargo, una madrugada de Todos los Santos, al volver a su cuarto de huérfano después de casi un año de olvido, la encontró dormida en el sofá de la sala con la corona de azahares y la larga cola de espuma de las novias vírgenes.

María le contó la verdad. El nuevo novio, viudo, sin hijos, con la vida resuelta y la disposición de casarse para siempre por la iglesia católica, la había dejado vestida y esperando en el altar. Sus padres decidieron hacer la fiesta de todos modos. Ella siguió el juego. Bailó, cantó con los mariachis, se pasó de tragos, y en un terrible estado de remordimientos tardíos se fue a la media noche a buscar a Saturno.

No estaba en casa, pero encontró las llaves en la maceta de flores del corredor, donde las escondieron siempre. Esta vez fue ella quien se le rindió sin condiciones. "¿Y ahora hasta cuando?", le preguntó él. Ella le contestó con un verso de Vinicius de Moraes: "El amor es eterno mientras dura". Dos años después, seguía siendo eterno.

María pareció madurar. Renunció a sus sueños de actriz y se consagró a él, tanto en el oficio como en la cama. A finales del año anterior habían asistido a un congreso de magos en Perpignan, y de regreso conocieron a Barcelona. Les gustó tanto que llevaban ocho meses aquí, y les iba tan bien, que habían comprado un apartamento en el muy catalán barrio de Horta, ruidoso y sin portero, pero con espacio de sobra para cinco hijos. Había sido la felicidad posible, hasta el fin de semana en que ella alquiló un automóvil y se fue a visitar a sus parientes de Zaragoza con la promesa de volver a las siete de la noche del lunes. Al amanecer del jueves, todavía no había dado señales de vida.

El lunes de la semana siguiente la compañía de seguros del automóvil alquilado llamó por teléfono a casa para preguntar por María. "No sé nada", dijo Saturno. "Búsquenla en Zaragoza". Colgó. Una semana después un policía civil fue a su casa con la noticia de

que habían hallado el automóvil en los puros huesos, en un atajo cerca de Cádiz, a novecientos kilómetros del lugar donde María lo abandonó. El agente quería saber si ella tenía más detalles del robo. Saturno estaba dándole de comer al gato, y apenas si lo miro para decirle sin más vueltas que no perdieran el tiempo, pues su mujer se había fugado de la casa y él no sabía con quién ni para dónde. Era tal su convicción, que el agente se sintió incómodo y le pidió perdón por sus preguntas. El caso se declaró cerrado.

El recelo de que María pudiera irse otra vez había asaltado a Saturno por Pascua Florida en Cadaqués, adonde Rosa Regás los habían invitado a navegar a vela. Estábamos en el *Marítim*, el populoso y sórdido bar de la *gauche divine* en el crepúsculo del franquismo, alrededor de una de aquellas mesas de hierro con sillas de hierro donde sólo cabíamos seis a duras penas y nos sentábamos veinte. Después de agotar la segunda cajetilla de cigarrillos de la jornada, María se encontró sin fósforos. Un brazo escuálido de velllos viriles con una esclava de bronce romano se abrió paso entre el tumulto de la mesa, y le dio fuego. Ella lo agradeció sin mirar a quién, pero Saturno el Mago lo vio. Era un adolescente óseo y lampiño, de una palidez de muerto y una cola de caballo muy negra que le daba a la cintura. Los cristales del bar soportaban apenas la furia de la tramontana de primavera, pero él iba vestido con una especie de piyama callejero de algodón crudo, y unas albarcas de labrador.

No volvieron a verlo hasta fines del otoño, en un hostal de mariscos de La Barceloneta, con el mismo conjunto de zaraza ordinaria y una larga trenza en vez de la cola de caballo. Los saludó a ambos como a viejos amigos, y por el modo como besó a María, y por el modo como ella le correspondió, a Saturno lo fulminó la sospecha de que habían estado viéndose a escondidas. Días después encontró por casualidad un nombre nuevo y un numero de teléfono escritos por María en el directorio doméstico, y la inclemente lucidez de los celos le reveló de quién eran. El prontuario social del intruso acabó de rematarlo: veintidós años, hijo único de ricos, decorador de vitrinas de moda, con una fama fácil de bisexual y un prestigio bien fundado como consolador de alquiler de señoritas casadas. Pero logró sobreponerse hasta la noche en que María no volvió a casa. Entonces empezó a llamarlo por teléfono todos los días, primero cada dos o tres horas, desde las seis de la mañana hasta la madrugada siguiente, y después cada vez que encontraba un teléfono a la mano. El hecho de que nadie contestara aumentaba su martirio.

Al cuarto día le contestó una andaluza que sólo iba a hacer la limpieza. "El señorito se ha ido", le dijo, con suficiente vaguedad para enloquecerlo. Saturno no resistió la tentación de preguntarle si por casualidad no estaba ahí la señorita María.

-Aquí no vive ninguna María -le dijo la mujer-. El señorito es soltero.

-Ya lo sé -le dijo él -. No vive, pero a veces va. ¿O no?

La mujer se encabritó.

-¿Pero quién coño habla ahí?

Saturno colgó. La negativa de la mujer le pareció una confirmación más de lo que ya no era para él una sospecha sino una certidumbre ardiente. Perdió el control. En los días siguientes llamó por orden alfabético a todos los conocidos de Barcelona. Nadie le dio razón, pero cada llamada le agravó la desdicha, porque sus delirios de celos eran ya célebres entre los trasnochadores impenitentes de *la gauche divine*, y le contestaban con cualquier broma que lo hiciera sufrir. Sólo entonces comprendió hasta qué punto estaba solo en aquella ciudad hermosa, lunática e impenetrable, en la que nunca sería feliz. Por la madrugada, después de darle de comer al gato, se apretó el corazón para no morir, y tomó la determinación de olvidar a María.

A los dos meses, María no se había adaptado aún a la vida del sanatorio. Sobrevivía picoteando apenas la pitanza de cárcel con los cubiertos encadenados al mesón de madera bruta, y la vista fija en la litografía del general Francisco Franco que presidía el lúgubre comedor medieval. Al principio se resistía a las horas canónicas con su rutina bobalicona de maitines, laudes, vísperas, y otros oficios de iglesia que ocupaban la mayor parte del tiempo. Se negaba a jugar a la pelota en el patio de recreo, y a trabajar en el taller de flores artificiales que un grupo de reclusas atendía con una diligencia frenética. Pero a partir de la tercera semana fue incorporándose poco a poco a la vida del claustro. A fin de cuentas, decían los médicos, así empezaban todas, y tarde o temprano terminaban por integrarse a la comunidad.

La falta de cigarrillos, resuelta en los primeros días por una guardiana que se los vendía a precio de oro, volvió a atormentarla cuando se le agotó el poco dinero que llevaba. Se consoló después con los cigarrillos de papel periódico que algunas reclusas fabricaban con las colillas recogidas de la basura, pues la obsesión de fumar había llegado a ser tan intensa como la del teléfono. Las pesetas exiguas que se ganó más tarde fabricando flores artificiales le permitieron un alivio efímero.

Lo más duro era la soledad de las noches. Muchas reclusas permanecían despiertas en la penumbra, como ella, pero sin atreverse a nada, pues la guardiana nocturna velaba también el portón cerrado con cadena y candado. Una noche, sin embargo, abrumada por la pesadumbre, María preguntó con voz suficiente para que le oyera su vecina de cama:

-¿Dónde estamos?

La voz grave y lúcida de la vecina le contestó:

-En los profundos infiernos.

-Dicen que esta es tierra de moros -dijo otra voz distante que resonó en el ámbito del dormitorio-. Y debe ser cierto, porque en verano, cuando hay luna, se oye a los perros ladrándole a la mar.

Se oyó la cadena en las argollas como un ancla de galeón, y la puerta se abrió. La cancerbera, el único ser que parecía vivo en el silencio instantáneo, empezó a pasearse de un extremo al otro del dormitorio. María se sobrecogió, y sólo ella sabía por qué.

Desde su primera semana en el sanatorio, la vigilante nocturna le había propuesto sin rodeos que durmiera con ella en el cuarto de guardia. Empezó con un tono de negocio concreto: trueque de amor por cigarrillos, por chocolates, por lo que fuera. "Tendrás todo", le decía, trémula. "Serás la reina". Ante el rechazo de María, la guardiana cambió de método. Le dejaba papelitos de amor debajo de la almohada, en los bolsillos de la bata, en los sitios menos pensados. Eran mensajes de un apremio desgarrador capaz de estremecer a las piedras. Hacía más de un mes que parecía resignada a la derrota, la noche en que se promovió el incidente en el dormitorio.

Cuando estuvo convencida de que todas las reclusas dormían, la guardiana se acercó a la cama de María, y murmuró en su oído toda clase de obscenidades tiernas, mientras le besaba la cara, el cuello tenso de terror, los brazos yermos, las piernas exhaustas. Por último, creyendo tal vez que la parálisis de María no era de miedo sino de complacencia, se atrevió a ir mas lejos. María le soltó entonces un golpe con el revés de la mano que la mandó contra la cama vecina. La guardiana se incorporó furibunda en medio del escándalo de las reclusas alborotadas.

-Hija de puta -gritó-. Nos pudriremos juntas en este chiquero hasta que te vuelvas loca por mí.

El verano llegó sin anunciarse el primer domingo de junio, y hubo que tomar medidas de emergencia, porque las reclusas sofocadas empezaban a quitarse durante la misa los balandranes de estameña. María asistió divertida al espectáculo de las enfermas en pelota que las guardianas correteaban por las naves como gallinas ciegas. En medio de la confusión, trató de protegerse de los golpes perdidos, y sin saber cómo se encontró sola en una oficina abandonada y con un teléfono que repicaba sin cesar con un timbre de súplica. María contestó sin pensarlo, y oyó una voz lejana y sonriente que se entretenía imitando el servicio telefónico de la hora:

-Son las cuarenta y cinco horas, noventa y dos minutos y ciento siete segundos

-¡Maricón! -dijo María.

Colgó divertida. Ya se iba, cuando cayó en la cuenta de que estaba dejando escapar una ocasión irrepetible. Entonces marcó seis cifras, con tanta tensión y tanta prisa, que no estuvo segura de que fuese el número de su casa. Esperó con el corazón desbocado, oyó el timbre, una vez, dos veces, tres veces, y oyó por fin la voz del hombre de su vida en la casa sin ella.

-¿Bueno?

Tuvo que esperar a que se le pasara la pelota de lágrimas que se le formó en la garganta.

-Conejo, vida mía -suspiró.

Las lágrimas la vencieron. Al otro lado de la línea hubo un breve silencio de espanto, y

una voz enardecida por los celos escupió la palabra:

-¡Puta! Y colgó en seco.

Esa noche, en un ataque frenético, María descolgó en el refectorio la litografía del generalísimo, la arrojó con todas sus fuerzas contra el vitral del jardín, y se derrumbó bañada en sangre. Aún le sobró rabia para enfrentarse a golpes con los guardianes que trataban de someterla, sin lograrlo, hasta que vio a Herculina plantada en el vano de la puerta, con los brazos cruzados mirándola. Se rindió. No obstante, la arrastraron hasta el pabellón de las locas furiosas, la aniquilaron con una manguera de agua helada, y le inyectaron trementina en las piernas. Impedida para caminar por la inflamación provocada, María se dio cuenta de que no había nada en el mundo que no fuera capaz de hacer por escapar de aquel infierno. La semana siguiente, ya de regreso al dormitorio común, se levantó de puntillas y tocó en la celda de la guardiana nocturna.

El precio de María, exigido por ella de antemano, fue llevarle un mensaje a su marido. La guardiana aceptó, siempre que el trato se mantuviera en secreto absoluto. Y la apuntó con un índice inexorable.

-Si alguna vez se sabe, te mueres.

Así que Saturno el Mago fue al sanatorio de locas el sábado siguiente, con la camioneta de circo preparada para celebrar el regreso de María. El director en persona lo recibió en su oficina, tan limpia y ordenada como un barco de guerra, y le hizo un informe afectuoso sobre el estado de su esposa. Nadie sabía de dónde llegó, ni cómo ni cuándo, pues el primer dato de su ingreso era en el registro oficial dictado por él cuando la entrevistó. Una investigación iniciada ese mismo día no había concluido nada. En todo caso, lo que más intrigaba al director era cómo supo Saturno el paradero de su esposa. Saturno protegió a la guardiana.

-Me lo informó la compañía de seguros del coche -dijo.

El director asintió complacido. "No sé cómo hacen los seguros para saberlo todo", dijo. Le dio una ojeada al expediente que tenía sobre su escritorio de asceta, y concluyó:

-Lo único cierto es la gravedad de su estado.

Estaba dispuesto a autorizarle una visita con las precauciones debidas si Saturno el Mago le prometía, por el bien de su esposa, ceñirse a la conducta que él le indicaba. Sobre todo en la manera de tratarla, para evitar que recayera en uno de sus arrebatos de furia cada vez más frecuentes y peligrosos.

-Es raro -dijo Saturno-. Siempre fue de genio fuerte, pero de mucho dominio.

El medico hizo un ademán de sabio. "Hay conductas que permanecen latentes durante muchos años, y un día estallan", dijo. "Con todo, es una suerte que haya caído por aquí, porque somos especialistas en casos que requieren mano dura". Al final hizo una

advertencia sobre la rara obsesión de María por el teléfono.

-Sígale la corriente -dijo.

-Tranquilo, doctor -dijo Saturno con un aire alegre-. Es mi especialidad.

La sala de visitas, mezcla de cárcel y confesionario, era un antiguo locutorio del convento. La entrada de Saturno no fue la explosión de júbilo que ambos hubieran podido esperar. María estaba de pie en el centro del salón, junto a una mesita con dos sillas y un florero sin flores. Era evidente que estaba lista para irse, con su lamentable abrigo color fresa y unos zapatos sórdidos que le habían dado de caridad. En un rincón, casi invisible, estaba Herculina con los brazos cruzados. María no se movió al ver entrar al esposo ni asomó emoción alguna en la cara todavía salpicada por los estragos del vitral. Se dieron un beso de rutina.

-¿Cómo te sientes? -le preguntó él.

-Feliz de que al fin hayas venido, conejo -dijo ella-. Esto ha sido la muerte.

No tuvieron tiempo de sentarse. Ahogándose en lágrimas, María le contó las miserias del claustro, la barbarie de las guardianas, la comida de perros, las noches interminables sin cerrar los ojos por el terror.

-Ya no sé cuántos días llevo aquí, o meses o años, pero sé que cada uno ha sido peor que el otro -dijo, y suspiró con el alma-: Creo que nunca volveré a ser la misma.

-Ahora todo eso pasó -dijo él, acariciándole con la yema de los dedos las cicatrices recientes de la cara-. Yo seguiré viniendo todos los sábados. Y más si el director me lo permite. Ya verás que todo va a salir muy bien.

Ella fijó en los ojos de él sus ojos aterrados. Saturno intentó sus artes de salón. Le contó, en el tono pueril de las grandes mentiras, una versión dulcificada de los propósitos del médico. "En síntesis", concluyó, "aún te faltan algunos días para estar recuperada por completo". María entendió la verdad.

-¡Por Dios, conejo! -dijo atónita-. No me digas que tú también crees que estoy loca!

-¡Cómo se te ocurre! -dijo él, tratando de reír-. Lo que pasa es que será mucho más conveniente para todos que sigas un tiempo aquí. En mejores condiciones, por supuesto.

-¡Pero si ya te dije que sólo vine a hablar por teléfono! -dijo María.

Él no supo cómo reaccionar ante la obsesión temible. Miró a Herculina. Ésta aprovechó la mirada para indicarle en su reloj de pulso que era tiempo de terminar la visita. María interceptó la señal, miró hacia atrás, y vio a Herculina en la tensión del asalto inminente. Entonces se aferró al cuello de su marido gritando como una verdadera loca. Él se la quitó de encima con tanto amor como pudo, y la dejó a merced de Herculina, que le

saltó por la espalda. Sin darle tiempo para reaccionar le aplicó una llave con la mano izquierda, le pasó el otro brazo de hierro alrededor del cuello, y le gritó a Saturno el Mago:

-¡Váyase!

Saturno huyó despavorido.

Sin embargo, el sábado siguiente, ya repuesto del espanto de la visita, volvió al sanatorio con el gato vestido igual que él: la malla roja y amarilla del gran leotardo, el sombrero de copa y una capa de vuelta y media que parecía para volar. Entró en la camioneta de feria hasta el patio del claustro, y allí hizo una función prodigiosa de casi tres horas que las reclusas gozaron desde los balcones, con gritos discordantes y ovaciones inoportunas. Estaban todas, menos María, que no sólo se negó a recibir a su marido, sino inclusive a verlo desde los balcones. Saturno se sintió herido de muerte.

-Es una reacción típica -lo consoló el director-. Ya pasará.

Pero no pasó nunca. Después de intentar muchas veces ver de nuevo a María, Saturno hizo lo imposible para que recibiera una carta, pero fue inútil. Cuatro veces la devolvió cerrada y sin comentarios. Saturno desistió, pero siguió dejando en la portería del hospital las raciones de cigarrillos, sin saber siquiera si llegaban a María, hasta que lo venció la realidad.

Nunca más se supo de él, salvo que volvió a casarse y regresó a su país. Antes de irse de Barcelona le dejó el gato medio muerto de hambre a una novieca casual, que además se comprometió a seguir llevándole los cigarrillos a María. Pero también ella desapareció. Rosa Regás recordaba haberla visto en el Corte Inglés, hace unos doce años, con la cabeza rapada y el balandrán anaranjado de alguna secta oriental, y en cinta a más no poder. Ella le contó que había seguido llevándole los cigarrillos a María, siempre que pudo, hasta un día en que sólo encontró los escombros del hospital, demolido como un mal recuerdo de aquellos tiempos ingratos. María le pareció muy lúcida la última vez que la vio, un poco pasada de peso y contenta con la paz del claustro. Ese día le llevó el gato, porque ya se le había acabado el dinero que Saturno le dejó para darle de comer.

FIN

TOMADO DE:

http://www.ciudadseva.com/textos/cuentos/esp/ggm/solo_vine_a_hablar_por_telefono.html

INSTITUCIÓN EDUCATIVA:	
ESTUDIANTE:	DOCENTE:

1. Leer en nuestra sociedad.

¿Por qué tanto interés social e investigador sobre lectura? Hace unos años, la aparición de los medios audiovisuales de comunicación permitió prever su desaparición como una tecnología superada. Pero hoy parece ya evidente que el progreso social que supuso la invención de la lengua escrita no ha hecho sino acelerarse con la asunción de nuevos códigos de representación de la realidad que, lejos de desbancarse unos a otros, diversifican los usos y se interrelacionan fuertemente entre ellos. Las relaciones entre los contenidos del mensaje, el código (oral, escrito, visual) en que se producen y el medio de comunicación que los transmite son muy variadas y todos los sistemas de representación simbólica colaboran en las ventajas proporcionadas por la lengua escrita en el momento de su invención: la posibilidad de constituir una memoria colectiva y una comunicación mayor gracias a la superación de los límites impuestos por la necesidad de presencia física de los interlocutores. Las nuevas posibilidades de conservación y distancia hicieron posibles unos niveles de análisis y abstracción del lenguaje que determinaron un gran progreso del conocimiento y que se hallan en la base del desarrollo científico y cultural de nuestras sociedades. La evolución social, por otra parte, ha conducido a una división muy compleja del trabajo que, precisamente, exige poder operar sobre representaciones simbólicas de la realidad. Ello supone la necesidad de que los ciudadanos adquieran este dominio a través de sus etapas de formación. La descripción del proceso de alfabetización de nuestro mundo y de su traducción a las formas de enseñanza de la lectura es un aspecto ampliamente tratado en la bibliografía actual (Darnton, 1993; Chartier y Hébrard, 1994, entre otros) que ayuda a situar el proceso de innovación en el que se halla este tema.

Sabemos, por otra parte, que el acceso a la lengua escrita tiene también consecuencias para el desarrollo intelectual de los individuos. Los mensajes escritos tienen la posibilidad de ser analizados y confrontados con nuestras ideas o las de otros textos. Ello favorece la apropiación de la experiencia y el conocimiento humano, ya que permite convertir las interpretaciones de la realidad hechas por los

otros, o incluso por nosotros mismos, en algo material y articulado que puede ser gozado, contrastado, conceptualizado e integrado en nuestro conocimiento del mundo./La lengua escrita supone, pues, una ampliación considerable de las posibilidades de comunicación y desarrollo personal que la adquisición del lenguaje oral inicia en la vida de cualquier persona. A menudo, el discurso sobre la lectura parece muy complejo porque se está hablando, en realidad, de cómo los humanos interpretamos la realidad./Y, efectivamente, una gran parte de la descripción podría aplicarse tanto a la forma de entender un texto como a la forma de entender la explicación oral del profesor. Pero, a diferencia de los usos primarios de la lengua oral, para la adquisición de las competencias lectoras se necesita un soporte de instrucción que se encuentra delegado en la escuela. Esta institución se encarga de facilitar a todos los individuos la capacidad de utilizar la lectura para todas sus funciones sociales, funciones que podemos sintetizar en los tres usos de la lectura presentes en la escuela (Tolchinsky, 1990): la adaptación a una sociedad urbana y post-industrial que exige su uso constante en la vida cotidiana, la potenciación del conocimiento y el acceso a la experiencia literaria.

A partir de la lectura responda:

1. ¿De qué manera las nuevas tecnologías enfatizan el uso de la lectura y la escritura en la sociedad moderna?, de al menos 3 ejemplos y explique el papel de la lecto-escritura en cada uno de los mismos.

2. ¿De qué manera la literatura ayuda en el proceso de la constitución de una memoria colectiva?

INSTITUCIÓN EDUCATIVA:	
ESTUDIANTE:	DOCENTE:

1. Realice la lectura del siguiente texto:
2. Comente con sus compañeros la importancia de la literatura en la sociedad y la historia.
3. Realice su propio texto en el que manifieste la importancia de la literatura en el mundo, tal y como lo conocemos.

(Para entregar, mínimo una cuartilla, letra arial tamaño 12 a doble espacio)

1.3. Función de la literatura

¿Para qué la literatura? ¿Para ahuyentar los propios fantasmas? ¿Para compartir un descubrimiento con los demás? ¿Para proporcionar un entretenimiento por cuyo servicio se consiguen recursos económicos? Son preguntas sobre el fin de la literatura de orden personal que no dejan de inquietar. Pero la cuestión sobre la utilidad de la literatura se ha formulado de modo preferente en clave social y tiene ya una larga historia que nos remite a afirmaciones tan evocadas como las de Platón sobre la necesidad de expulsar a los poetas de la República.

El verso de la *Epístola a los Pisones* de Horacio (*aut prodesse uolunt –...– aut delectare poetae*) ha sido, sin embargo, el lema de los dos polos –deleitar y aprovechar– que se han tenido como contrapuestos en un debate sin fin.

Hay quien defiende lo “útil” (la enseñanza que el texto contiene) como justificación del arte y hay quien proclama lo “dulce” (la mera fruición) como objetivo último de la literatura.

Por supuesto, también existen partidarios de un cierto equilibrio que intentan que ambas notas no se contrapongan sino que se fundan (deleitar para enseñar). No debería caber duda, en todo caso, de que el placer estético es ya una clase de “utilidad”.

Se ha insistido también en que la literatura, como todo arte, es una forma de conocimiento según aquella afirmación de Aristóteles de que la poesía es más “filosófica” que la historia, ya que la historia refiere cosas que han ocurrido y la poesía las refiere tal como pudieran ocurrir. T. Todorov (1987: 43) lo ha expresado con brillantez:

Novelista y sabio observan la vida de manera diferente, y el novelista puede no preocuparse de formular leyes generales sobre el desarrollo del mundo o sobre el ser del hombre; no está sometido, pues, a ninguna exigencia de verdad-adecuación: produce ficciones infalsables. Por el contrario, el novelista, exactamente igual que el sabio, está sometido al principio de la verdad-desvelamiento: de la misma manera que el pintor produce un retrato infalsable y, sin embargo, verdadero, el novelista nos revela la verdad, aunque sólo sea la de una ínfima parcela del mundo. Si falta esto, no merece ser leído. Ésta es la razón por la cual Shakespeare y Dostoievski, como se ha repetido con frecuencia, nos enseñan más sobre el hombre y el mundo que mil autores de obras científicas (y, hay que añadir, que otros mil autores de dramas y novelas).

En este contexto, el debate se plantea acerca de las relaciones entre verdad y belleza, pero ocurre que, porque algo que nos dice la literatura no sea verdad, no quiere decir que sea falso, como supuso Platón en determinado contexto. Lo contrario de “verdad”, entendida como adecuación entre enunciados y hechos empíricos, puede ser “ficción”, y no “mentira”.

Junto a la concepción que presentan la literatura y las artes como formas de conocimiento, están las que proclaman que deben asumir una finalidad propagandística. Conviene desde el principio hacer algunas matizaciones al respecto.

La literatura es lengua, encrucijada de lenguajes, inevitablemente impregnados de presuposiciones de la época, del grupo, del autor. En cierta medida, no se puede hablar de literatura alguna “inocente”: todo texto literario es retórico, persuasivo,

aunque no todo texto retórico sea literario. Ahora bien, esto es una cosa y otra muy distinta el postular que la verdad de la literatura consiste en ser vehículo de propaganda. Cualquier discurso político, cualquier ensayo doctrinal, tiene más utilidad a este respecto que la literatura. No tiene sentido plantearse ese fin que, además, se ha revelado absolutamente inútil en aquellos períodos de la historia que, faltos de libertad, han intentado instrumentalizar la literatura como sustitutivo del panfleto. La literatura invita a compartir un descubrimiento, pero ese descubrimiento se implica en las leyes mismas de la creación artística y no se deriva de imposición externa a ellas. En otro caso, se notará que se trata de algo postizo.

Otras opiniones acerca de la función de la literatura se inspiran en las afirmaciones de la *Poética* de Aristóteles sobre la “catarsis”. Liberar de las emociones puede tener que ver con ese deshacerse de los propios fantasmas que se ha dicho al principio. Lo que no está tan claro es que la literatura libere de las pasiones. A veces, parece más bien que las alimenta.

Por de pronto, las emociones suscitadas por la literatura no son las mismas de la vida real: no existe garantía alguna de que revivan la emoción originaria que desencadenó en el artista la inspiración de la obra, tampoco de que la obra reproduzca en el receptor la mismas emociones originarias. La literatura no entrega emociones, sino percepción de emociones.

Sin embargo, por lo que hace a la tragedia estudiada por Aristóteles y los géneros que pudieran ser asimilables, no cabe duda de que poner ante el espectador situaciones límites forma parte muy principal de su finalidad que tal vez pueda ser definida de un modo riguroso como “catarsis” o purificación del público, que se ve abocado a tomar conciencia de la propia contingencia, a la inquietante intuición de que nadie es absolutamente dueño de su destino.

Sin duda, la finalidad de la literatura no ha estado en la mente de los primeros autores que se hayan tenido a sí mismos por tales. Más bien, debió surgir como pregunta de filósofos, utilitaristas o moralistas (Wellek-Warren, 1949: 45), y los artistas se han visto en la necesidad de buscar una respuesta, de formular la apología como se dice en lenguaje teológico. Como se ve a lo largo de la historia, hubo que esperar al siglo XIX y al Romanticismo en concreto para encontrar una apasionada

defensa del “arte por el arte”: consigue la finalidad de la literatura como obra de creación quien provoca con su obra el goce estético, realidad cuya naturaleza no es fácil de definir, pero es posible, al menos, señalar.

Relacionadas con esta cuestión están las disputas sobre la oposición forma y fondo o la de ideología y pasatiempo. Veremos más adelante cómo “contenidista” y “formalista” han sido palabras empleadas como insulto a ambos lados de las respectivas fronteras.

Mas, en fin, muchos seres humanos a través de los tiempos han sentido la necesidad de expresar con sus palabras emociones o de contar historias, otros muchos se han sentido compelidos a recibirlas. Por eso ha existido siempre, con ese nombre u otro, la literatura, fenómeno de palabras y, por consiguiente, de fondo y forma: no es posible transmitir un contenido sin expresión ni ofrecer una expresión sin contenido (aunque sea en su inquietante grado cero: la palabra que no “dice” nada se convierte en música...).

INSTITUCIÓN EDUCATIVA:

ESTUDIANTE:

DOCENTE:

El oficio de escribir

La creación literaria a través del testimonio de maestros escritores

FERNANDO VÁSQUEZ RODRÍGUEZ*



Unque cada escritor pueda testimoniar una particular manera de producir o gestar una obra, a pesar de los caprichos o las excentricidades de otros, aún dando por descontado que la creación obedece a impulsos y fuerzas no necesariamente ordenadas y evidentes, vale la pena ir a los diarios, a las entrevistas, a las cartas, a las conversaciones de los maestros escritores para ver, como dijera García Márquez, «las tuercas y los tornillos», «las piezas sobre la mesa» y descubrir cómo escriben ciertos autores¹, cuáles son los procesos y estrategias que siguen, cómo son las maneras de componer de «cuantos ejercemos el oficio de cambiar en palabras nuestra vida»².

Los puntos de partida

Eugène Ionesco decía que el proceso de su escritura empezaba de «una manera poco coherente, abierta», con asociaciones de imágenes.

* Licenciado en Literatura y Master en Educación de la Universidad Javeriana. Profesor del área de Expresiones oral y escrita de la Carrera de Comunicación, Facultad de Comunicación y Lenguaje. Carrera 7 No. 43-82. Ed. Vallivera piso 70.

¹ La entrevista a la que hago referencia fue hecha en 1985 por Carlos Gabetta, y publicada en el número 67 de *El Periodista de Buenos Aires*, bajo el título de *Tener al lector agarrado por el cuello, no dejarlo pestañear*.

² Los versos citados son de Jorge Luis Borges, en su poema *La Luna*. Véase, *Obras completas, (1923-1972)*, Buenos Aires: Emecé editores, 1974.

SIGNO Y PENSAMIENTO No. 26 (XIV), Universidad Javeriana: Facultad de Comunicación y Lenguaje, 1995, pp. 15-24

«Es un estado semi-caótico», «una especie de noche, o mejor dicho una mezcla de luz y sombra», explicaba. Para Ionesco, al menos cuando se trataba de piezas dramáticas, la obra era precedida por un caos, un «caos que debía tomar cuerpo»³. Al igual que para Ionesco muchos escritores parten de un caos primordial, de una especie de «desequilibrio», de un «no-pensar» en dónde las imágenes o los pensamientos, las fantasías o los recuerdos pueden «coexistir u oponerse».

Otros autores, valga el caso de Italo Calvino, parten de una imagen, una imagen que por alguna razón está cargada de significado, aunque el autor no sepa formular ese significado en términos discursivos o conceptuales. «Apenas la imagen se ha vuelto en mi mente bastante neta —escribía Calvino—, me pongo a desarrollarla en una historia, mejor dicho, las imágenes mismas son las que desarrollan sus potencialidades implícitas, el relato que llevan dentro»⁴. En torno a esa imagen inicial, debido a una filiación o contacto analógico, se van agrupando otras, hasta crear redes, campos, constelaciones.

También es una imagen el punto de partida para Gabriel García Márquez. Cuenta el escritor que «La siesta del martes... surgió de la visión de una mujer y de una niña vestidas de negro y con un paraguas negro, bajo un sol ardiente en un pueblo desierto. La Hojarasca es un viejo que lleva a su nieto a un entierro»⁵. García Márquez insiste en que esa imagen gestora, es una imagen visual, «El punto de partida de *El coronel no tiene quien le*

escriba es la imagen de un hombre esperando una lancha en el mercado de Barranquilla. La esperaba —comenta García Márquez— con una especie de silenciosa zozobra.»

Jorge Luis Borges prefería pensar que el proceso de escritura empezaba «por una suerte de revelación». Y para explicar un tanto tal aserto ponía este ejemplo: «De pronto sé que va a ocurrir algo y eso que va a ocurrir puede ser, en el caso de un cuento, el principio y el fin. En el caso de un poema, no; es una idea más general, y a veces ha sido la primera línea. Es decir, algo me es dado, y luego ya intervengo yo...»⁶. En Borges esa revelación está acompañada de la lucidez necesaria para poder entrever tal don, para descubrir el ser mismo de lo revelado. Otras veces, Borges prefiere hablar de cierta «pasividad espiritual», sin la cual no es posible que emane la obra. En una de sus conversaciones con Sábato, Borges decía: «Digamos... que yo voy caminando por la calle, o recorriendo galerías y de pronto percibo que algo me convence. Antes que nada tomo una actitud pasiva del espíritu; sé que si algo es un proyecto estético puede ser narrativo o puede ser poético o ambas cosas a la vez. Puedo explicar lo que me pasa —continúa Borges— citando a Conrad que refiere que él es un navegante que ve en el horizonte una mancha y él sabe que esa mancha es África. Es decir: que esa mancha es un continente con selvas, ríos, hombres, mitologías y bestias, y sin embargo lo que él ve es poquísimo. Eso mismo me pasa a mí. Entreveo una forma que podría ser una isla y veo sus dos extremos: una punta y la otra, pero no sé lo que hay en el medio. Vislumbro el principio y el fin de la historia, pero no sé lo que hay en el

³ Una mayor ampliación de estas ideas puede encontrarse en el texto *Conversaciones con Ionesco* de Claude Bonnefoy. Caracas: Monte Ávila Editores, 1975.

⁴ Las apreciaciones de Calvino están registradas en su libro *Seis propuestas para el próximo milenio*. Bogotá: Ediciones Siruela, 1989.

⁵ Las opiniones corresponden a las conversaciones de García Márquez con Plinio Apuleyo Mendoza, recogidas en el libro *El olor de la guayaba*, Bogotá: Editorial La Oveja Negra, 1982.

⁶ Borges agrega: «En el caso de un cuento, por ejemplo... yo conozco el principio, el punto de partida, conozco el fin, conozco la meta. Pero luego tengo que descubrir, mediante más muy limitados medios, qué sucede entre el principio y el fin. Véase Borges en *Diálogo: conversaciones con Osvaldo Ferrari*. Buenos Aires: Grijalbo, 1985.

medio. Vislumbro el principio y el fin de la historia, pero cuando entreveo eso yo no sé todavía a qué país o a qué época corresponden. Eso me va siendo revelado a medida que pienso en el tema o cuando lo voy escribiendo⁷. En todo caso, para Borges, lo que prima es la revelación, el don de la revelación; y al escritor le corresponde vislumbrar, entrever, dejar hacer dentro de sí tal epifanía.

Hemos mencionado hasta ahora tres grandes puntos de partida o fuerzas de movimiento para la escritura: el caos, la imagen y la revelación. Vamos a bordear otra línea de nacimiento

escriptural, aquella tan cara a Roberto Juarroz: la escritura

que nace «del encuentro inexplicable e in-

sólito de dos pala-

bras que no parecían

poder reunirse».

Juarroz habla de

cómo tras «esa sor-

presiva conjunc-

ción» de las pala-

bras, se «entra en un

plano de contempla-

ción activa»; Juarroz

cree que de ese modo se

«va integrando algo así co-

mo un organismo verbal,

cuyo desarrollo exige una entrega

total, una plena disponibilidad y una

fidelidad sin atenuantes»⁸. En el caso de

Juarroz, el punto de partida «no es una simple

improvisación, o un don divino, o una inspiración

en el sentido más o menos mágico de la palabra...»

El punto de partida es un *despertar*». Un despertar en donde deben coincidir la visión, la forma y el ser... He aquí otro punto de entrada a la escritura. El encuentro con la palabra misma, el trato con ella, el ritmo que comporta; su forma, sus insospechados contrastes y repulsas. Su materialidad. Despertar a la palabra es tanto como despertar nuestro propio ser.

En la misma perspectiva, Vladimir Maiakovsky, partía de las palabras, del ritmo de las palabras.

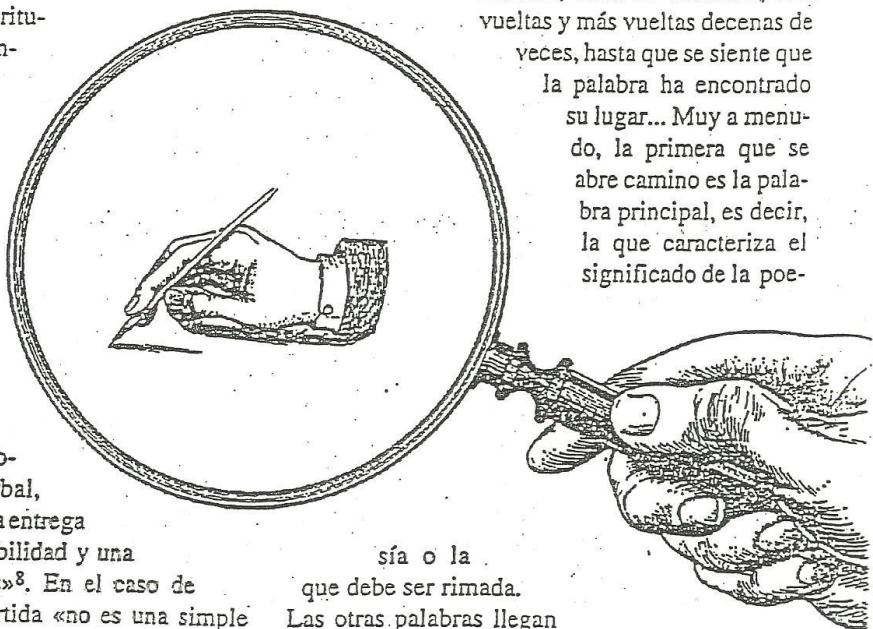
Vale la pena recordar lo que decía: «Algunas palabras se separan y ya no vuelven más; por

el contrario, otras se demoran, dan vueltas y más vueltas decenas de veces, hasta que se siente que

la palabra ha encontrado su lugar... Muy a menudo, la primera que se abre camino es la pala-

bra principal, es decir, la que caracteriza el

significado de la poe-



sía o la

que debe ser rimada.

Las otras palabras llegan

después y se integran en función

de la palabra principal... Se ignora —

prosigue Maiakovsky — el origen de este

fundamental ritmoretumbo. Para mí es cada repe-

tición en mi interior de un sonido, de un rumor, de

un balanceo o a veces, en general, la repetición de

cada hecho al que atribuyo una sonoridad. El ritmo

puede ser generado por el reiterado murmullo del

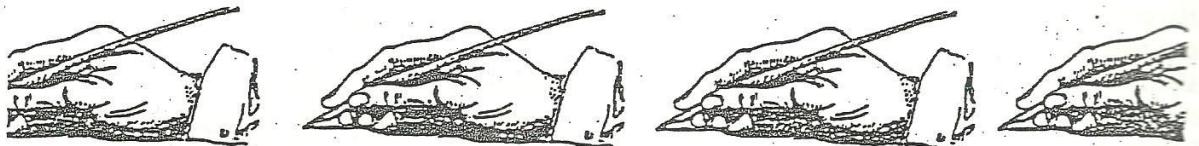
mar, por la sirvienta, que cada mañana abre la

puerta de par en par y, caminando con chancletas,

penetra en mi conciencia, y también por la rota-

⁷ Las conversaciones fueron grabadas y compiladas por Orlando Barona, en el libro, Jorge Luis Borges-Ernesto Sábato, DIALOGOS, Buenos Aires: Emecé Editores, 1982.

⁸ Estas ideas de Roberto Juarroz sobre el oficio poético corresponden a los diálogos con Guillermo Boido, que fueron agrupados en un texto denominado Poesía y Creación. Buenos Aires: Carlos Lohé, 1980.



ción de la tierra que, en mí, como en un negocio de subsidios, alterna de una manera caricaturesca y se conecta inevitablemente con el sonido del viento»⁹.

En una perspectiva más cercana a la «filosofía de la composición» de Poe, en donde hay un propósito preliminar de construcción, y en donde los hallazgos son hijos de la previsión, el punto de partida para la escritura está ligado al plan, al mapa, a una cierta carta de navegación inicial. Umberto Eco, por ejemplo, considera que «para contar lo primero que hace falta es construirse un mundo lo más amueblado posible, hasta los últimos detalles»¹⁰. Describe Eco lo siguiente: «Si construyese un río, dos orillas, si en la orilla izquierda pusiera un pescador, si a ese pescador lo dotase de un carácter irascible y de un certificado de penales poco limpio, entonces podría empezar a escribir, traduciendo en palabras lo que puede suceder. ¿Qué hace un pescador? Pesca (y ya tenemos toda una secuencia más o menos inevitable de gestos). ¿Y qué sucede después? Hay peces que pican, o no los hay. Si los hay, el pescador los pesca y luego regresa contento a casa. Fin de la historia. Si no los hay, puesto que es irascible, quizás se ponga rabioso. Quizá rompa la caña de pescar. No es mucho pero ya es un bosquejo. Sin embargo, hay un proverbio indio que dice: 'Sién-

tate a la orilla del río y espera, el cadáver de tu enemigo no tardará en pasar' ¿Y si la corriente transportase un cadáver, posibilidad contenida en el campo intertextual del río? No olvidemos que mi pescador tiene un certificado de penales sucio. ¿Correrá el riesgo de meterse en líos? ¿Qué hará? ¿Huirá, se hará el que no ve el cadáver? ¿Tendrá la conciencia sucia porque, al fin y al cabo, es el cadáver del hombre que odiaba? Irascible como es, ¿montará en cólera por no haber podido consumar él mismo la anhelada venganza. Ya lo veis — prosigue Eco —, ha bastado amueblar apenas nuestro mundo para que se profile una historia. Y también un estilo, porque un pescador que pesca debería imponerme un ritmo narrativo lento, fluvial, acompañado a su espera, que debería ser paciente, pero también a los arrebatos de su impaciente iracundia. La cuestión es construir el mundo, las palabras vendrán casi por sí solas».

Los puntos de partida, las puertas de acceso a la escritura pueden seguir multiplicándose. Unos dirán que es la inspiración, aunque el propio García Márquez la concibe más como «una reconciliación con el tema a fuerza de tenacidad y dominio»; otros apelarán a documentos, a la investigación detallada y rigurosa; algunos confiarán en la fuerza de un recuerdo, de un olor, o echarán mano de las huellas o improntas de la infancia. Augusto Monterroso deja «funcionar el instinto», Memipo Giardinelli necesita «calentar las ideas», Juan Rulfo «simplemente se ponía a escribir, hasta que, después de cinco o seis páginas, donde no estaba diciendo nada, de pronto aparecía el personaje».

⁹ Las ideas de Maiakovskiy corresponden a *¿Cómo hacer versos?* consignadas en *El poeta y su trabajo*. Puebla, México: Editorial Universidad Autónoma de Puebla, 1985.

¹⁰ De *Apostillas a El nombre de la rosa*, Barcelona: Editorial Lumen, 1985.

Los procesos de elaboración

Al igual que con los puntos de entrada a la escritura, las maneras de elaborarla son muy variadas. José Donoso explica que tiene bien marcadas las etapas del proceso de escribir una novela. «Primero está mi diario de escritor, un cuaderno donde yo anoto todo lo que pienso, donde analizo cada personaje y donde voy armando la trama. Pasada esa primera etapa —prosigue Donoso— cierro el cuaderno y comienzo a escribir la historia. Esa será la primera versión. Luego viene el proceso inverso. Desarrollo todas las posibilidades, me aventuro por todos los caminos. No importa el orden. Es como si fuera un director de cine que filma todas las escenas posibles. Aunque se monten unas sobre otras y se contradigan... Después viene otra etapa... allí cambio el orden, embellezco, profundizo y le doy ritmo. Algo que estaba perdido lo traigo a primer plano. Armo la novela»¹¹. Un cuaderno de base y una serie de versiones. Donoso necesita al menos cinco versiones. Un proceso largo. «*El obsceno pájaro de la noche* —dice— me llevó ocho años». Sobra decir que ese proceso es persistente: dos horas por la mañana. Todos los días.

Ciertos escritores no usan un cuaderno sino que, con anterioridad, han ido elaborando la historia o el escrito en su cabeza. Por ejemplo, Mario Benedetti. «Cuando me pongo a escribir un cuento o una novela —comenta— es porque ya tengo bien definidos los personajes. En ciertos casos he demorado cuatro, ocho y hasta diez años en elaborar mentalmente un cuento; pero una vez resuelto ese problema, la tarea de escribirlo me lleva unas pocas horas»¹². Esa misma estrategia la compar-

ten García Márquez y Marguerite Yourcenar. Cuando se sientan a escribir una historia es porque la tienen resuelta y desarrollada en la cabeza. La Yourcenar afirma que «siempre escribo mis libros con el pensamiento antes de transcribirlos al papel, y a veces los olvido inclusive durante diez años antes de darles una forma escrita». La escritora, cuando se instala en el escritorio, «sabe con exactitud lo que va a hacer, pues ya está todo escrito en su pensamiento. Evidentemente —subraya—, la escritura produce salientes y huecos, hace notar los errores u ofrece nuevos hallazgos, pero las ideas, los hechos, ya están allí»¹³.

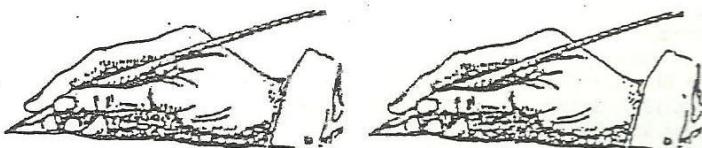
Vladimir Nabokov, al igual que Barthes consideraba que las fichas eran el mejor tipo de papel para la escritura. El papel de las fichas. Nabokov iba llenando «los claros del cuadro... escogiendo una pieza aquí y allá, y completando parte del cielo, parte del paisaje...»¹⁴. García Márquez no ve con buenos ojos el tomar notas como parte del proceso creativo: «No tomo notas —advierte—, porque una vez empecé a tomarlas, y pasaba todo el día pensando qué nota tomaba, porque se me convirtió como en otro género literario... Lo que me interesa a mí es dejar las ideas en la memoria y lo que no se me ha olvidado es lo que me interesa. Si tomo notas de control a medida que voy trabajando

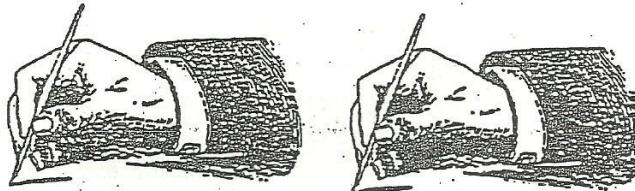
¹¹ Un magnífico texto sobre Marguerite Yourcenar es *Con los ojos abiertos*, allí se recogen varias entrevistas que la autora le concedió a Matthieu Galey. Buenos Aires: Emecé Editores, 1982.

¹² Estas y otras ideas pueden hallarse en el texto de Nabokov, *Opiniones Contundentes*, Madrid: Taurus Ediciones, 1977.

¹¹ El texto corresponde al reportaje concedido por José Donoso a María Esther Gilio, y recogido en *Emergentes*, Buenos Aires: Ediciones La Flor, 1986.

¹² Bajo el título *El uruguayo más leído* Ciro Bianchi Ross entrevistó a Mario Benedetti. El libro que recopila varias de estas entrevistas es *Voces de América Latina*, La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1988.





recuerdo que este personaje debe tener en algún momento esta actitud y eso sí lo anoto»¹⁵.

All lado de las fichas están los cuadernos o la libreta de apuntes. Son muchos los escritores que emplean este recurso; es una escritura fragmentaria, casi secreta, en donde van consignándose ideas, planes, nombres, escenarios. Henry James: «22 de agosto. Frases de la gente. '...Eso te deja en cueros, comprendes.' ... un muchacho, a su patrón, en una tienda: 'ése hila muy fino' '...Hoy estamos, mañana no: ese es su lema'...»¹⁶. A veces esas notas forman parte de un diario, mejor aún, son el diario mismo. Cesare Pavese: «4 de mayo. Es hermoso escribir porque conjugas dos alegrías: hablar solo y hablar a una multitud. Si consiguieras escribir sin una tachadura, sin un repaso, sin un retoque, ¿le tomarías aún el gusto? Lo bueno es pulirte y prepararte con toda calma para ser un cristal»¹⁷. Las notas y los diarios. En el caso de Virginia Woolf, las notas de los diarios son como una escritura preámbulo o una escritura paralela a la producción literaria: «Lunes, 22 de diciembre. Anoche, mientras escuchaba un cuarteto de Beethoven, se me ocurrió que podía fundir todos

los pasajes interpuestos en el parlamento final de Bernard, y terminar con las palabras Oh soledad; de manera que Bernard absorbería todas esas escenas, y no habría interrupciones. Con esto también quedaría de relieve que el tema esfuerzo, esfuerzo, es el dominante; no las olas; y la personalidad; y el reto; pero no estoy segura del efecto, desde el punto de vista artístico; debido a que las proporciones quizás exijan la intervención de las olas, al final, para proporcionar una conclusión»¹⁸.

Una manía bien particular, en esto del proceso de escritura, es la del uso o no de la máquina de escribir, o del computador, o la necesidad imperiosa de que el primer borrador tenga que ser hecho a mano. Digamos que hay una relación directa entre elaboración escritural y flujo sanguíneo; hay un juego de vasos comunicantes entre lo que se intenta expresar y el instrumento que se emplea para ello. Es más, hasta el tipo de esfero o de pluma, el color, se convierte en un requisito sin el cual la creación no germina. Hay escritores para los cuales resulta determinante, a la hora de escribir, una marca de máquina, o cierto tipo de teclado...

Arturo Alape comenta que sus novelas, después de un largo proceso de gestación, pasan luego al prolongado período de la escritura, hecha por lo general a mano en los primeros intentos. Alape continúa diciéndonos: «Luego, mecanografió el manuscrito y aun así le hago tantas enmiendas y añadidos que debo pasarlo nuevamente a máquina»¹⁹. Julio Cortázar hacía la prosa directamente

¹⁵ La entrevista completa realizada por Dario Arizmendi a García Márquez, fue publicada en la revista Cromos en junio de 1994, con el título de Gabo revela sus secretos de escritor.

¹⁶ Como este ejemplo hay muchos más en los interesantes Cuadernos de Notas (1878-1911) de Henry James, Barcelona: Ediciones Península, 1989.

¹⁷ El diario de Cesare Pavese, traducido por Esther Benítez con el título de El oficio de vivir, El oficio de poeta, Barcelona: Bruguera, 1979. Es una mezcla de todo tipo de anotaciones: personales, literarias, filosóficas...

¹⁸ Virginia Woolf, Diario de una escritora, Barcelona: Editorial Lumen, 1982.

¹⁹ Las opiniones de Alape forman parte de una entrevista concedida a Ciro Bianchi Ross y publicada con el nombre de *El rescale de la memoria* en el libro Voces de América Latina, La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1988.

a máquina, aunque los poemas los escribía a mano, «de ahí que algunos adviertan una huella digital en mi poesía»²⁰, decía. Y Marco Túlio Aguilera Garramuño prefiere y celebra la posibilidad de usar el computador en la producción de la escritura: «en la computadora un texto puede enriquecerse y corregirse mil veces sin que el escritor tenga que meterse en problemas de absoluta inmersión. Es decir, no tengo que volver a leer todo el texto, ni corregirlo página por página, ni andar buscando con gran dificultad los absurdos, las incoherencias. Con un teclazo puede ver cuántas veces aparece un personaje, cómo se viste y cómo se comporta»²¹.

Otro aspecto significativo, que de alguna manera hemos venido esbozando, es el de los borradores, el de las variaciones que va sufriendo la obra hasta su construcción definitiva. Nélida Piñón hace hasta diez borradores de cada texto, «y no por obsesión formal, sino como un medio de liberar la escritura y alcanzar lo que tiene que ser dicho sin que nada lo ahogue y le impida asumir su verdadera naturaleza». Esos borradores, explica Piñón, «no son versiones, son siempre el mismo texto que sólo abandono cuando me siento absolutamente incapaz de ejercer control sobre él, cuando percibo que ya no puedo hacer nada más en su ayuda»²².

James Thurber afirmaba que había que esperar hasta el séptimo borrador para que un trabajo saliera bien. Decía Thurber: «un cuento en el que he venido trabajando —*El tren en la sexta vía*—, fue reescrito quince veces completas»²³.

Por supuesto, los borradores están directamente relacionados con la corrección, con las tachaduras, con el espíritu crítico que ejerce el escritor sobre su propia producción. Mario Benedetti, por ejemplo, corrige mucho los originales, al punto que a veces no tiene más remedio que pasarlo a máquina para restablecer el texto entre la maraña de correcciones. Afirma el escritor: «luego vuelvo a corregir la copia a máquina, hasta que queda tan confusa y entreverada que debo mecanografiarla otra vez»²⁴.

Mempo Giardinelli, cuando siente la novela terminada, la cierra y sale a celebrar el fin del trabajo. Comenta el escritor: «me emborracho, me paso una encerrona de amor, y durante dos o tres meses no la miro, no tengo nada que ver con ella, la olvido totalmente. Me dejó vacío, exhausto, seco y trato de reponerme de esa forma. Una vez recuperado, la agarro de nuevo y, lápiz en mano, la leo íntegra y como si fuese una obra ajena, como si se tratase de la obra escrita por un enemigo, y debe estar muy bien para que resista mi propia exigencia».

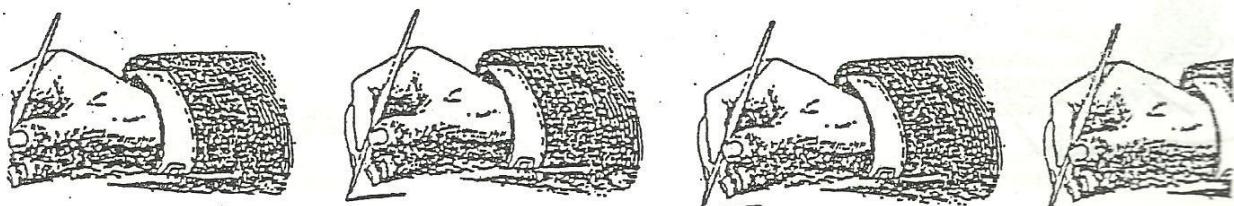
²⁰ En *Voces de América Latina*, op. cit., *El dedo en el ventilador*.

²¹ Los comentarios hacen parte de una entrevista concedida a Fernando Ruiz Granados, publicada en *Plural*, septiembre de 1991, con el título de *Aguilera Garramuño: la literatura como placer erótico*.

²² Véase *Voces de América Latina*, op. cit., *Una obrera de la palabra*.

²³ Una muy buena antología de entrevistas a varios escritores es, precisamente, *El oficio del escritor*. México: Ediciones Era, 1977.

²⁴ En *Voces de América Latina*, op. cit., *El uruguayo más leído*.



cia»²⁵. Y prosigue confesándose Giardinelli: «no sé cuánto dura ese proceso... un mes, dos, tres meses y trae aparejado siempre una reestructuración, una pasada en limpio o quizás una reescritura». Ocurre igual con la Yourcenar, que, de manera análoga, corrige y corrige de manera exhaustiva: «A la tercera o cuarta versión, armada de un lápiz, releo el texto, ya casi limpio, y suprimo todo lo que puede ser suprimido, todo lo que me parece inútil. Al pie de las páginas escribo: suprimidas siete palabras, suprimidas diez palabras»²⁶.

Julio Cortázar mantenía una corrección interna. «De los cuentos —explicaba— aunque introduzca variante internas, hago una versión única que acepto o rechazo en función de su poder hipnótico, que es condición inherente a todo buen cuento. Y ya se trate de cuento o novela, reviso poco porque soy muy severo a la hora de escribir y los muchos años en el oficio me enseñan a desconfiar de las palabras, sobre todo de los adjetivos. Por eso, mientras escribo, ejerzo una especie de control y una vez logrado el texto, no lo cambio, no lo corrojo demasiado»²⁷. La corrección en los maestros escritores parece un principio, una regla de oro, hasta tal punto que Adolfo Bioy Casares, consideraba el escribir como «hacer un mal borra-

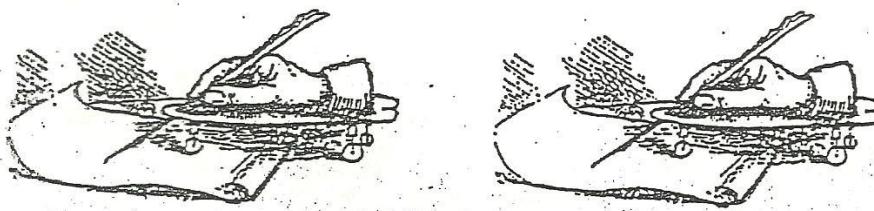
dor y luego corregirlo hasta desentrañar lo que uno realmente pensaba»²⁸. Augusto Monterroso ha insistido en que «todo trabajo literario debe corregirse y reducirse siempre»²⁹, y que «tres renglones tachados valen más que uno añadido»³⁰. Henry Miller, una vez dejaba enfriar una obra, una vez la dejaba descansar durante algún tiempo, se le «echaba encima con el hacha»; Ernest Hemingway siempre revisaba cada día hasta el punto donde se había detenido. Y agradecía las diferentes oportunidades que le daban las pruebas de imprenta para hacer nuevas correcciones.

A veces esas correcciones o ese paso de borrador en borrador, de versión en versión, puede tomar un aspecto artesanal, como en Roberto Arlt. Detengámonos un tanto en su manera de componer con goma y tijera: «terminado el 'grueso' de la novela, es decir, lo esencial, el autor que trabaja desordenadamente como lo hago yo, tiene que abocarse, con paciencia de benedictino, a un caos mayúsculo de papeles, recortes, apuntes, llamadas en lápiz rojo y azul... Comienza la tarea de la tijera. Estos 20 renglones de la parte tres están de más; el capítulo número cinco, es pobre en acción; el dos, carece de paisaje y el largo; el seis está recargado... El paisaje, que no tiene relación con el estado subjetivo del personaje, se confecciona de último. A veces falta el final de una parte: el autor lo dejó para después, porque no le dio importancia a ese final. Ahora, en el momento de apuro, se da cuenta de que ha hecho una burrada; que el final era importantísimo y tiene que estudiarlo al galope y redactarlo vertiginosamente... Sin embargo —subraya Arlt—, a pesar de todos los inconvenientes que el sistema enumerado ofrece, nunca un autor

²⁵ Voces de América Latina, op. cit., *Para escribir tengo que estar callante*.

²⁶ Con los Ojos abiertos, op. cit.

²⁷ Voces de América Latina, op. cit., *El dedo en el ventilador*.

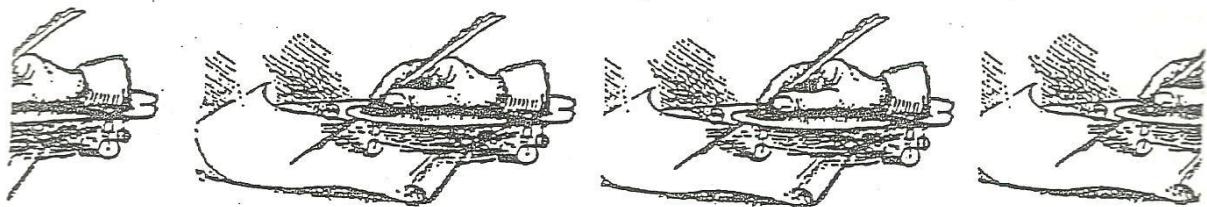


²⁸ En *ErnestGentes*, op. cit.

²⁹ Véase *Lo demás es silencio*. México: Ediciones Cátedra, 1987.

³⁰ De *Viaje al centro de la fábula*. Barcelona: Muchnik Editores, 1990.

EL OFICIO DE ESCRIBIR



trabaja mejor que entonces. Después de una semana de corregir durante dieciocho horas diarias, yo he perdido cinco kilos de peso, los nervios vuelan. Parece en realidad que no se está trabajando sobre la tierra, sino en la cresta de una nube...»³¹.

Otros aspectos de la elaboración apuntan a la necesidad de un tipo especial de papel, a ciertos muebles —casi siempre de madera—, a la presencia de determinados objetos o a algún tipo de música. A veces es una hora particular o un rito específico. José Lezama Lima «trabajaba generalmente en el crepúsculo y a veces en la medianoche»; empleando lo que él mismo definía como el método cubano: «escribir todos los días, un poco, con apetito, con gusto, con voracidad verbal»³². Borges, según relata María Esther Vásquez, tenía un insólito modo de trabajar: dictaba cinco o seis palabras, que iniciaban una prosa o el primer verso de un poema e inmediatamente se las hacía leer. «El índice de su mano derecha seguía sobre el dorso de su mano izquierda la lectura como si recorriera una página invisible. La página se releía una, dos, tres, cuatro, muchas veces hasta que Borges encontraba la continuación y dictaba otras cinco o seis palabras»³³. Susan Sontag ha llegado

a despertarse a media noche pensando: «Hay una coma mal puesta en esa frase de la página 32»³⁴, y se ha levantado, ha ido al estudio, y la ha cambiado.

Otras minucias del oficio

Podríamos hacernos interminables en este viaje alrededor del oficio de escribir. Son tantas y tan variadas las maneras en que cada escritor enfrenta la escritura. Hay manías, fijaciones, procedimientos, astucias. Y también hay constantes. Octavio Paz requiere tener a la mano el diccionario: «su consejero», «su hermano mayor»; el diccionario que es «un mágico surtidor de sorpresas»³⁵. Adolfo Bioy Casares, después de haber pensado las historias, necesitaba contarlas a un amigo: «Al contar nuestras historias a un amigo —afirmaba—, solemos descubrir deficiencias que no advertímos cuando estábamos solos, y quizás por respeto al criterio del interlocutor las corregimos»³⁶. Truman Capote ejercía un control obsesivo sobre la técnica, sobre el «dominio estilístico y emocional del material»; Capote pensaba que «un cuento puede ser arruinado por un ritmo defectuo-

³¹ El texto forma parte de la compilación de Norma Klahn y Willfrido H. Corral, *Los novelistas como críticos*. (dos tomos) México: Fondo de Cultura Económica, 1991.

³² *Voces de América latina*, op. cit., *Asedio a Lezama Lima*.

³³ Véase la serie de conversaciones de María Esther Vásquez en el libro *Borges, sus días y su tiempo*. Buenos Aires: Javier Vergara editor, 1985.

³⁴ La misma autora cuenta tal hecho en una entrevista concedida a Marielma Costa y Adelaida López, publicada en la Revista de Occidente, diciembre de 1987, con el título de *Susan Sontag o la pasión por las palabras*.

³⁵ Véase *Siete voces*, entrevistas con Rita Guibert. México: Organización Editorial Novaro, 1974.

³⁶ En *A la hora de escribir*, edición de Esther Cross y Félix della Paolera, Barcelona: Tusquets Editores, 1988.

SIGNO Y PENSAMIENTO N° 26, 1995

so en una oración —especialmente hacia el final— o por un error en la división de los párrafos y hasta en la puntuación»³⁷. García Márquez, cuando escribía en máquina eléctrica y se equivocaba o cometía un error de mecanografía, dejaba la hoja a un lado y ponía otra nueva; podía gastar hasta «quinientas hojas para escribir un cuento de doce». Y agrega: «yo he podido sobreponerme a la manía de que un error mecanográfico me parece un error de creación»³⁸.

Hay escritores que temen a la página en blanco, como Eliseo Diego; y otros que temen más a la página escrita, como Mempo Giardinelli. Para la escritura de Cortázar, la música fue fundamental; para Georges Perec, los crucigramas y los juegos de palabras eran no sólo motivo sino producto escritural. Italo Calvino echó mano del tarot para algunas de sus historias; Juan Rulfo empleó el habla de la gente humilde.

Hay escritores que padecen o sufren la creación y otros en los cuales tal padecimiento es motivo de felicidad. Recuerdo ahora las palabras de Cesare Pavese, en su diario, el 27 de junio de 1946. El fragmento tiene como título «Tentación del escritor». Escribe Pavese: «Haber escrito algo que te deja como un fusil disparado, aún sacudido y humeante, vaciado por entero de ti, donde no sólo has descargado todo lo que sabes de ti mismo, sino lo que sospechas y supones, y los sobresaltos, los fantasmas, el inconsciente, haberlo hecho con prolongada fatiga y tensión, con cautela de días y temblores y repentinios descubrimientos y fracasos y entumecerse de toda la vida sobre ese punto —advertir que todo esto es igual que nada si una

señal humana, una palabra, una presencia no la acoge, la caldea— y morir de frío —hablar en el desierto— estar solo noche y día como un muerto»³⁹. Y recuerdo en este mismo instante, otro diario, el de Virginia Woolf, un sábado 7 de febrero de 1931. Escribe la Woolf: «Ahora, durante los pocos minutos que me quedan, debo hacer constar que he terminado *Las olas*. He escrito las palabras 'Oh muerte' hace quince minutos, habiéndome deslizado sobre las diez últimas páginas con momentos de tal intensidad e intoxicación que tenía la impresión de ayanzar a trompicones siguiendo mi propia voz, o casi la voz de un orador (igual que cuando estaba loca), lo que casi me da miedo, y recordaba las voces que volaban ante mí. De todas maneras, ya está hecho; y he estado sentada, durante estos quince minutos en estado de beatitud, y de calma, y con algunas lágrimas, pensando en Thoby, y en la posibilidad de escribir Julian Thoby Stephen, 1881-1906, en la primera página. Creo que no es posible. ¡Cuán física es la sensación de triunfo y de alivio!»⁴⁰.

En todo caso, el oficio de escribir no es algo natural, sino más bien el fruto de una larga paciencia. O mejor, como escribiera Italo Calvino, el trabajo del escritor conjuga dos tiempos diferentes: el tiempo de Mercurio y el tiempo de Vulcano: «un mensaje de inmediatez obtenido a fuerza de ajustes pacientes y meticulosos, una intuición instantánea que, apenas formulada, asume la definitividad de lo que no podía ser de otra manera; pero también el tiempo que corre sin otra intención que la de dejar que los sentimientos y los pensamientos se sedimenten, maduren, se aparten de toda impaciencia y de contingencia efímera»⁴¹.

Hermes: dios latino. Hermes de los Romanos. Hijo de Zeus, dios de la eloquencia, del lenguaje.

Vulcano: dios del fuego y del Metal.

³⁷ El oficio del escritor, op. cit.³⁸ El olor de la guayaba, op. cit.³⁹ En El oficio de vivir, el oficio de poeta, op. cit.⁴⁰ Diario de una escritora, op. cit.⁴¹ Seis propuestas para el próximo milenio, op. cit.

INSTITUCIÓN EDUCATIVA:	
ESTUDIANTE:	DOCENTE:

1.5. El análisis literario

Según hemos recordado, el análisis de las obras literarias está implícita o explícitamente anclado en la teoría o, por mejor decir, en alguna de las teorías literarias al uso. Existe una evidente relación dialéctica entre teoría y análisis: según la hipótesis que se sustente sobre el fenómeno literario, serán las estrategias que se emprendan para analizarlo y, a la inversa, según los resultados de los análisis, se modificarán las hipótesis teóricas para conseguir la adecuación.

Podemos clasificar las metodologías de análisis literario vigentes tras la producción del siglo XX *grosso modo* en tres grandes grupos de límites borrosos entre sí: inmanentes, trascendentales e integradores.

Llamaremos inmanentes a aquellos métodos que pretenden extraer conclusiones del mismo texto o grupo de textos considerados en sí mismos o acaso con referencia a un modelo lingüístico que permita elevar los datos a categoría, pero siempre con independencia de cualquier clave ajena al idioma. Son métodos inmanentes la Estilística, el Formalismo, el Estruc-turalismo, el Tematismo y el Análisis estadístico.

Los métodos trascendentales analizan la obra en virtud de una clave interpretativa que está más allá de la configuración lingüística del texto. Son, entre otros, la Sociocrítica, la Psico-crítica y la Poética de la imaginación, la Estética de la recepción y la Hermenéutica.

Los integradores abordan las claves analíticas en el proceso de enunciación, con lo que consiguen que los datos del enunciado se integren en un conjunto más amplio y que los datos del entorno sean tenidos en cuenta no como algo externo, sino en cuanto relevantes para el resultado de la significación. Son métodos integradores la Semiótica, la Pragmática, la Retórica, la Lingüística del texto y las Teorías sistémicas de la literatura.

La *Estilística* aborda el fenómeno del estilo o especial elaboración del texto que puede ser reconocido como huella del

El análisis temático se centra en el núcleo del contenido semántico. A primera vista parece simétrico y contradictorio con el análisis formal. Sin embargo, cabe el análisis de la forma del contenido como procedimiento de determinación del tema, que resultaría, a su vez, el denominador común, invariante semántico que proporciona la cohesión al texto y es punto donde confluye el proceso de su significación.

Lo dicho se refiere a la *Temática*. La *tematología*, en cambio, estudia la pervivencia de un tema a través de diversos textos (p. ej., “el tema de D. Juan”, “el tema de Fausto”, etc.). Estos otros estudios, aun teniendo el tema como objetivo, obviamente no corresponden a una línea inmanentista de análisis.

El *Análisis estadístico* determina la frecuencia de una palabra, una expresión o una construcción en una obra o en un conjunto. En cuanto centrado en el texto, es un procedimiento inmanente, aunque obtiene su mayor virtualidad con la comparación de sus resultados con las medias establecidas en el uso ordinario de las lenguas de que se trate. Ayudado de los instrumentos ciberneticos, resulta a veces utilísimo en los análisis estilísticos o cuando se trata de establecer la frecuencia de aparición de una recurrencia temática en los trabajos de la línea anterior. Su aplicación solamente mecánica corre el peligro de caer en recuentos estériles.

La *Sociocrítica* establece conclusiones que parten de la consideración de la literatura como fenómeno social. Son diversas las relaciones que se pueden establecer entre literatura y sociedad, aunque básicamente se reducen a dos: el análisis puede pretender ilustrar la sociedad utilizando el texto literario como un documento de época o establecer conclusiones acerca de la obra basadas, en último término, en las relaciones que se presumen entre las estructuras literarias y las sociales. Normalmente esta segunda línea se adscribe filosóficamente al ámbito del marxismo.

Otros trabajos que tratan de la consideración del fenómeno literario como institución son ajenos al marco analítico que estamos valorando aquí.

La *Psicocrítica* busca las claves interpretativas en la mente humana, ya sea ésta la del autor, ya sea el inconsciente humano colectivo. Paralela a la metodología sociocrítica, suele inspirarse en alguna de las escuelas derivadas del psicoanálisis de

Freud. O sea, busca la interpretación del texto a partir de consideraciones que no son específicas de la actividad literaria, sino generales del funcionamiento psicológico del ser humano que da lugar a discursos, entre los que se encuentra el literario. Como en el caso de la sociocrítica, hay autores que la conceptúan como un camino metodológico absoluto, mientras otros la presentan como una ayuda complementaria en la labor analítica.

La *Poética de la imaginación* es una de las modalidades de la línea anterior. La denominación se debe al filósofo de inspiración psicoanalítica Gaston Bachelard y ha pasado a significar la interpretación basada en símbolos antropológicos de carácter universal.

En algunas de sus realizaciones está emparentada con un cierto *tematismo* que indaga las obsesiones fundamentales que están en el trasfondo de la creación, rastreando las recurrencias temáticas explícitas o implícitas en la obra de que se trate. La *Mitocrítica* o Análisis del mito son variantes de esta modalidad metodológica.

La *Estética de la recepción* fija su atención en el polo del lector y valora la obra en relación con el horizonte de expectativas del público, tanto en el momento de su aparición cuanto en sucesivas etapas del devenir histórico. Desde esta perspectiva, se anula la apreciación de la obra literaria como una “esencia” inmutable y se insiste en el carácter histórico de su consideración. Instaurar al receptor como eje de la investigación, según han hecho H. R. Jauss (1977) y otros autores de esta línea, ha supuesto un giro copernicano con respecto a las indagaciones literarias tradicionales y ha dado lugar a nuevos enfoques en metodologías inmanentes (en la Estilística, por ejemplo) según veremos.

Muchas de las conclusiones de la Estética de la recepción se basan en la *Hermenéutica* o doctrina de la interpretación que, en lo concerniente a nuestros propósitos, se inspira fundamentalmente en la obra de H. G. Gadamer (1960), quien pone de relieve cómo el conocimiento de un texto resulta de un diálogo entre el momento de escritura y el de lectura. El lector no puede desembarazarse de sus presupuestos de época, educación y cultura a la hora de la interpretación. Igualmente, el establecimiento del sentido originario está ligado a las presuposiciones presentes en la subjetividad del escritor. Estas

cuestiones, inspiradas sobre todo en la larga historia de la interpretación de los textos bíblicos, están siendo adaptadas al análisis de los textos literarios con resultados que se siguen con creciente interés (Domínguez Caparrós, 1993b).

La *crítica feminista* (Moi, 1988) constituye una aplicación más de ciertos apartados, aunque es preciso consignarla aparte por cuanto se ha convertido en un reclamo masivo dentro del panorama de los estudios literarios. Parece que ha venido a sustituir en el panorama de la crítica al marxismo, virtualmente desaparecido después de muchas décadas de presencia predominante. Incluso se podría aventurar que la crítica feminista se difunde en grupos humanos semejantes a los que sustentaron el marxismo. En cuanto ligada a la psicocrítica, analiza el orden simbólico que ha instaurado tradicionalmente la opresión de la mujer por parte del varón. Como crítica sociológica, pone de relieve el dominio de las pautas masculinas como causa del poco aprecio de la literatura femenina a lo largo de la historia. El que nadie hubiera advertido que los primeros capítulos de la Biblia fueron escritos por una mujer, según la infundada opinión de H. Bloom (1990), resultaría congruente con esta concepción.

Es Crítica semiológica aquella que aborda el análisis de la obra como sistema de signos. Atenta a los mecanismos de la producción del sentido, adopta necesariamente estrategias interdisciplinarias, puesto que el significado final es consecuencia de los múltiples códigos que se entrecruzan en todo espacio de significación. En el modelo simplificado de Ch. Morris comprende sintaxis (relación de los signos entre sí), semántica (relación de los signos con los referentes) y pragmática (relación de los signos con los elementos del proceso de comunicación).

La *Semiótica* se identifica en parte con el estructuralismo en cuanto consiste en sacar las consecuencias de que todo sistema de signos es, por definición, *código*. Así, podemos decir que todo análisis estructuralista no reductamente inmanentemente puede ser semiótico, aunque no todo análisis semiótico es estructuralista. Por ejemplo, a los trabajos semióticos inspirados en Peirce (1857-1914) sería difícil otorgarles este calificativo.

La *Pragmática* se puede constituir también en línea autónoma. Consiste en abordar el estudio del lenguaje en situación.

El enunciado literario significa en relación con un proceso en el que intervienen quienes escriben, quienes leen y quienes interpretan. La sintaxis y la semántica se tornan, desde esta perspectiva, procedimientos de elaboración exigidos por el contexto y entorno. El problema de la *ficcionalidad* o cualidad de las narraciones que entran a formar parte del mundo literario es típicamente pragmático. Como veremos, la naturaleza de los géneros también puede ser abordada provechosamente desde aquí.

La *Retórica* es la disciplina tradicional que se ocupa de la persuasión por medio de la palabra. Desde Aristóteles se había caído en la cuenta de que los procedimientos de lenguaje que se emplean para atraer la atención sobre un mensaje con ánimo de persuadir han de ser los mismos (al menos, en parte) que los que se emplean con una finalidad estética. Por eso, a lo largo de la cultura occidental se han confundido muchas veces Retórica y Poética. Sobre todo, la parte de la Retórica llamada *elocución*, que es la encargada del estudio de las figuras. Modernamente, análisis estilísticos estructuralistas han reivindicado el nombre clásico para su labor y, así, han proliferado las *Neorretóricas*.

Además, como toda literatura entraña un algo de persuasión, también se ha visto la Retórica como una ciencia del texto atenta no sólo al enunciado, sino al proceso de enunciación, con lo que no sólo la elocución, sino también las otras partes se han integrado en los estudios de literatura, convirtiéndose así el análisis retórico en el nombre clásico de un tipo de lo que hoy conocemos como pragmática.

Se denominan *Lingüística del texto* algunos análisis promovidos especialmente en el ámbito centroeuropeo (van Dijk, 1977; Petöfi, 1975) que quieren subrayar la importancia de la unidad textual por oposición a ciertos estructuralismos anclados en el nivel de la frase. Surgidos tras los primeros desarrollos de la gramática generativa, asumen explícitamente planteamientos semióticos, hasta tal punto que se puede afirmar sin temor a equivocarse que toda lingüística del texto es semiótica, aunque no toda semiótica sea una lingüística del texto.

Versiónes integradoras de la sociocrítica son la escuela de Bajtín (1963), la Semiótica de la cultura de I. Lotman (1970), la Teoría empírica de la literatura de S. J. Schmidt (1980) y la

Teoría de los polisistemas propuesta por Itamar Even-Zohar (1990). Tienen en común el afán por dotar de un estatuto científico a sus trabajos y, sobre todo, en algunos casos, el carácter totalmente ajeno a lo literario de sus conclusiones, lo cual no quiere decir en absoluto que carezcan de interés.

La *Desconstrucción*, en fin, viene a suponer el grado cero del análisis. La radical posición antimetafísica de esta línea, inspirada en Paul de Man (1971) o J. Derrida (1967, 1972), niega que exista posibilidad alguna de búsqueda de la verdad, de adecuación entre signos y referentes. En consecuencia, el intento interpretativo de la Hermenéutica sería un objetivo imposible. Todo texto, dicen, ofrece un lenguaje *esencialmente* retórico en que cada figura puede enviar a otra hasta el infinito. Imposible, pues, fijar el resultado de la tarea analítica: afirmar que son posibles infinitos análisis es igual que sostener que no es posible ninguno. Tanto es así que de algunas versiones *vulgatae* de la crítica norteamericana se podría deducir que, no existiendo valores objetivos ni precedencias, en cuanto texto, tanto da *El Quijote* como una receta de cocina.

Tras esta enumeración no exhaustiva, hay que advertir no sólo de las fronteras borrosas entre unas líneas y otras, sino también de la existencia de posibles o (im)posibles mezclas, algunas de las cuales he dejado ya apuntadas. Como ya queda dicho, sólo cabe una exclusión, la *Desconstrucción* no es una línea más de interpretación, es un alegato *contra la interpretación*.

Bibliografía

Aguiar e Silva (1967: 9-158); Alsina Clota (1984: 37-108); Angenot y otros (1989: 17-50); Aullón de Haro (coord.) (1994: 9-113); Brioschi/ di Girolamo (1984: 57-83); Díez Borque (coord.) (1985: 67-120 y 523-551); Eagleton (1983: 11-28); Ellis (1974: 15-210); Gómez Redondo (1994: 17-51); G. Maestro (1997: 11-37); Hernández Guerrero y otros (1996: 11-40, 75-100); Lapesa Melgar (1968: 7-52); Reisz (1986: 13-32); Villanueva (coord.) (1994: 47-68 y 147-163); Wellek y Warren (1949: 15-56).

INSTITUCIÓN EDUCATIVA:

ESTUDIANTE:

DOCENTE:

COLECCIÓN
GENERACIÓN
BICENTENARIO
9

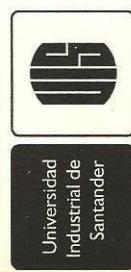
La Flaca tiene hambre y hace sonar los dientes mientras gesticula con los cachetes. Viste uno de sus elegantes trajes empolillados, luce su característico peinado dividido en dos y recogido atrás, y espera de pie montada en sus zapatillas rojas de punta desgastada y poco brillo. Ni ella misma sabe que es lo que espera, pero si algo se puede ver en esa ciudad, al menos en este barrio, es que todos esperan algo, ya sea ganarse la lotería o salir de la monotonía, esperan cualquier cosa para justificar su existencia, para sencillamente continuar viviendo otro día en el que probablemente se sentirán igual de vacíos y con la misma hambre voraz que ya tiene a la Flaca en los huesos y al borde de una locura de labial rojo desbordado de los labios.

Ella espera en las noches ante el portón del garaje con sus mejores trajes, que no son más que unos vestidos estampados de flores multicolor, y no dice nada o habla sola, camina en círculos, deambula de un lado a otro ante el portón pero sin entrar, y luego voltea, observa con ojos de hambre mal disimulada y no aguanta, empieza a caminar ante nuestra mirada, titubeando pero sin detenerse. Al verla en su dilema de todas las noches uno puede concluir que el hambre puede más que la vergüenza, pero la soledad puede más que el hambre. Camina y habla sola, camina y friega y refriega

CRUZANDO LA CALLE

Pablo Sergio Arias Barrera

Dirección Cultural



Colección Generación del Bicentenario
Bucaramanga, 2010

CRUZANDO LA CALLE

los dedos congelados unos con otros. Vemos las manos frías, blancas y delgadas que tiemblan por un hielo que proviene de los huesos y que no se ausenta. La flaca cruza la calle, avanza por la acera mientras sonríe con una deformada carcajada tan falsa como su felicidad.

El timbre suena y Hernán se asoma por el mirador. Al ver a la Flaca en la puerta no puede evitar hacer un gesto de repugnancia y se escurre sigilosamente hacia adentro. Ella no se percató de su presencia y espera con ganas de retroceder, pero se queda.

Hernán ingresa al cuarto de sus padres, donde arde una veladora delante de un cuadro del sagrado corazón, ante éste, y de rodillas, se encuentra una mujer mayor.

-Mamá, es la Flaca, está esperando en la puerta. (Hernán no conoce y jamás conocerá su verdadero nombre.)

La madre detiene sus rezos, se levanta y sin despegar los ojos del suelo emprende camino en dirección a la cocina, ya todos los de la casa han comido, lo único que queda son sobras, tal vez la crocante raspa del arroz en olla, o la sopa que nadie quiso comer al mediodía, no importa, algunas veces no queda nada y la Flaca viene, entonces la madre detiene sus rezos para fritar un huevo y acompañarlo con algún pan.

La Flaca siempre ha vivido en el barrio, pero Hernán la conoció aquel día que la vio entrar y sentarse al comedor por orden de su madre, al principio creyó

que se trataba de una simple obra de caridad pero desde ese momento ella comenzó a venir cada vez con mayor frecuencia. Podría decirse que todos los días se para a dar vueltas delante del portón del garaje que es su hogar para debatir consigo misma si no es mucha molestia, si no es mucha la incomodidad. Muy seguramente muchos días se durmió sin comer, pero le daba vergüenza, mucha vergüenza y se ríe con esa carcajada tan falsa como su alegría al recordar aquél día en el que había tanta comida que comió y comió hasta que su cuerpo, acostumbrado al mal comer, rechazó todo ese alimento. Entonces la Flaca vomitó segundos antes de llegar al inodoro. En aquel momento Hernán se sintió extraño al contemplar el cuadro, quizás fue asco, profundo asco de ese vomito por todas partes, en el piso del baño, en el lavamanos, ¡por todas partes!, y entrando en ira se encerró en su habitación a fumar. Después de un par de bocanadas de humo la sensación se hizo un tanto más extraña, ya no era ira lo que sentía, ahora se sentía afortunado mientras pensaba en la Flaca y su hambre, un hambre...

Cuando la puerta se abre los ojos y la sonrisa de la Flaca brillan y siente ganas de abrazar al joven que tiene enfrente. Hernán, por su parte, vuelve a aquella desazón al no saber si sentir repulsión o lástima por esa delgadísima mujer en su viejo vestido y de labial rojo desbordado que colorea toda su boca más allá de los labios. La mujer no oculta sus deseos de abrazarle pero él se aleja al interpretar sus intenciones.

De cualquier manera la hace seguir, no le dice Flaca de frente, sencillamente la trata de usted y luego de subir las escaleras se olvida de su existencia, aunque ella esté allí, comiendo sola en el comedor. Entonces la Flaca intenta entablar alguna conversación, charlar con alguien, escuchar una voz diferente a la suya, pero en ese momento ya nadie la tiene en cuenta, la madre volvió a encerrarse a su cuarto para rezar y Hernán continúa entretenido mirando el programa de televisión que estaba viendo antes de ser interrumpido.

Hernán aumenta el volumen del televisor, no quiere hablar con la Flaca, pero ella no lo entiende y sigue buscando temas de conversación, le teme al silencio, parece que jamás la deja dormir. Habla de la música pasada que tanto odiaba Hernán, del estudio, de la novia, habla de todo y de nada respondiéndose ella misma al final de cuentas, prácticamente hablando sola con alguien al frente. Pero entonces el volátil genio de Hernán estalla y sin decir nada, pero con movimientos bruscos, se levanta, apaga el televisor, lo desconecta y se va a su cuarto a cambiarse de ropa sin volver a mirarla. Entonces ella sonríe con una carcajada tan falsa como su felicidad.

Cuando la mujer escucha a su hijo pasar al cuarto para prepararse para salir en la noche sus lágrimas empiezan a brotar, la vemos llorar mal iluminada con su rosario en las manos y sus lágrimas en los ojos, como santa de Iglesia, ya que al escuchar el portazo de Hernán al salir sabe, (con mayor certeza que la de escuchar los doce campanazos del reloj de péndulo suspendido en una

de las paredes del pasillo) que es tarde. Entonces se limpia las lágrimas en los ojos para salir a acompañar a la Flaca, que habla sola con los cubiertos sobre el plato vacío, pero con el estómago lleno.

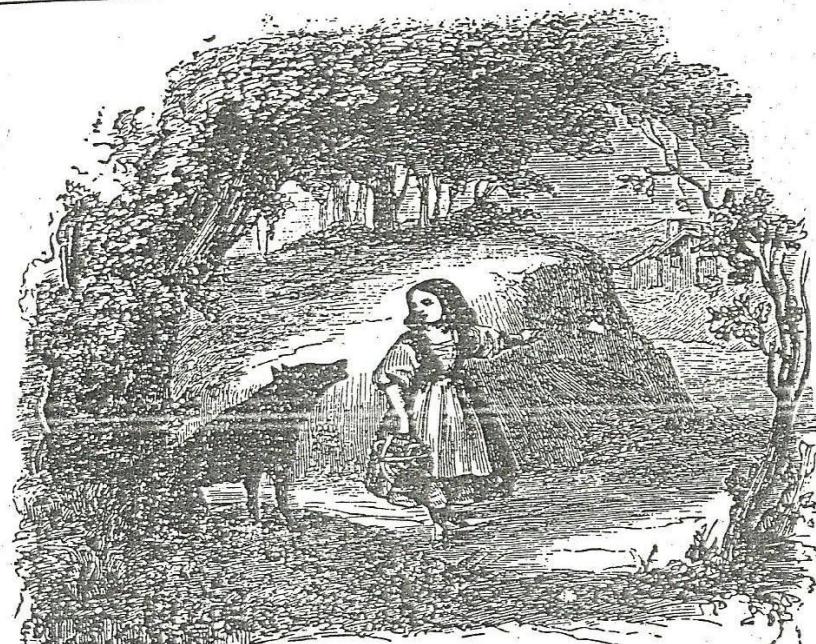
INSTITUCIÓN EDUCATIVA:

ESTUDIANTE:

DOCENTE:

Tomado de: Charles Perrault. 2000. Cuentos de Perrault. México : Porrúa, 135 p.

CAPERUCITA ROJA



Una vez vivía en una aldea una niña campesina, la más linda que se haya visto. Si su madre la quería con exceso, su abuela la idolatraba. La buena de la abuela le había hecho una caperuza encarnada, y le caía tan bien y le daba tanta gracia, que la gente dio en llamar a la niña Caperucita Roja.

Un día que su madre hizo unas tartas, le dijo:

—Anda, hija mía, a ver qué hace tu abuela, porque me han dicho que no está bien. Llévale una tarta y un tarro de manteca.

Caperucita Roja se encaminó inmediatamente a casa de su abuela, que vivía en otra aldea, y al

pasar por el bosque se encontró con el viejo Lobo, que tenía muchas ganas de comérsela, aunque no se atrevía a causa de unos leñadores que se hallaban en el bosque. Le preguntó adónde iba. Y la pobre niña, que ignoraba lo peligroso que es detenerse a hablar con un lobo, le contestó:

—Voy a ver a mi abuelita y a llevarle una tarta y un tarrito de manteca de parte de mamá.

—¿Vive muy lejos? —preguntó el lobo.

—¡Oh, ya lo creo! —contestó Caperucita Roja—. Detrás de aquel molino que se ve desde aquí, en la primera casa del pueblo.



—Bueno —dijo el lobo—, yo también iré a verla. Yo iré por este camino y tú por aquél, y a ver quién llega antes.

El lobo echó a correr con todas sus fuerzas, tomando por el atajo, y la niña siguió el camino que llevaba y se entretuvo en recoger nueces, perseguir mariposas y hacer ramilletes con las flores que encontraba. El lobo no tardó en llegar a casa de la anciana, y llamó a la puerta: *pam, pam.*

—¿Quién es?

—Tu nieta, Caperucita —contestó el lobo falsificando la voz—, que te trae una tarta y un tarrito de manteca de parte de mamá.

La abuela, que se había acostado porque estaba un poco indisposta, gritó:

—Levanta la manita y haz caer la aldabita.

El lobo hizo caer la aldaba, abrió la puerta, se lanzó sobre la buena mujer y se la comió en un

momento, pues hacía tres días que no había probado bocado. Luego cerró la puerta y se metió en la cama de la abuela, esperando a Caperucita Roja, que llegó poco después y llamó a la puerta, *pam, pam.*

—¿Quién es?

Caperucita Roja, al oír la recia voz del lobo, se asustó un poco; pero, pensando que su abuelita estaría resfriada y un poco ronca, contestó:

—Tu nieta, Caperucita Roja, que te trae una tarta y un tarrito de manteca de parte de mamá.

El lobo le gritó suavizando la voz cuanto pudo:

—Levanta la manita y haz caer la aldabita.

Caperucita Roja hizo caer la aldaba y abrió la puerta. El lobo, al ver que entraba, se escondió bajo las ropas de la cama y dijo:

—Pon la tarta y el tarrito de manteca en la panera y acuéstate conmigo.

Caperucita Roja se desnudó y se metió en la cama, donde, muy sorprendida al notar lo grande que era su abuela en camisa de dormir, le dijo:

—¡Qué brazos tan grandes tienes, abuelita!

—Son para abrazarte mejor, hija mía.

—¡Qué piernas tan grandes tienes, abuelita!

—Son para correr mejor, hija mía.

—¡Qué orejas tan grandes tienes, abuelita!

—Son para oír mejor, hija mía.

—¡Qué ojos tan grandes tienes, abuelita!

—Son para ver mejor, hija mía.

—¡Qué dientes tan grandes tienes, abuelita!

—Son para devorarte.

Y esto diciendo, el malvado lobo se arrojó sobre la pobre Caperucita Roja y se la comió.

Moraleja

Aquí vemos que los niños, sobre todo las niñas bellas, dulces y gentiles, no deben escuchar a cierta clase de gentes, y que no es raro que los lobos se hayan comido a tantas. Digo el lobo, pues no todos los lobos son iguales. Hay algunos corteses, que sin ruido y sin hiel, complacientes y dulces siguen a las doncellas hasta su casa, o por las callejuelas. Pero, ¡ay! ¿quién no sabe que los lobos melosos son los más peligrosos de todos?

Actividad:

Reflexione al respecto de la moraleja.