



**UNIVERSIDAD TÉCNICA
PARTICULAR DE LOJA**

La Universidad Católica de Loja



**CAMPAÑA NACIONAL EUGENIO ESPEJO
POR EL LIBRO Y LA LECTURA**

FORMACIÓN DE MEDIADORES DE LECTURA
Curso Superior

MÓDULO

■ **II**

LECTURA Y MEDIACIÓN

GUÍA DIDÁCTICA

GALO GUERRERO JIMÉNEZ

QUITO-LOJA

ABRIL 2006

A stylized, handwritten signature in black ink, appearing to read 'G. Guerrero Jiménez'.

Galo Guerrero Jiménez

Lectura y mediación: guía didáctica

LOJA-ECUADOR
2006

Lectura y mediación: guía didáctica



Lectura y mediación: guía didáctica

Universidad Técnica Particular de Loja
EDITORIAL UNIVERSITARIA
2006

© Galo Guerrero Jiménez. / *Lectura y mediación: guía didáctica*

Abril de 2006

UNIVERSIDAD TÉCNICA PARTICULAR DE LOJA:

Dr. P. Luis Miguel Romero, M. Id.,
Rector-Canciller

Dr. José Barbosa Corbacho, M. Id.,
Vicecanciller

Mélida Eras Galván
Gerente de la editorial

CAMPAÑA NACIONAL EUGENIO ESPEJO POR EL LIBRO Y LA LECTURA:

Iván Égüez,
Director

Francisco Delgado Santos,
Coordinador Pedagógico

Fausto R. Aguirre T.
Composición, digitación, diagramación, maquetación y diseño

ISBN-10: ISBN-9978-09-644-2

ISBN-13: ISBN-978-9978-09-644-4

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está
protegido por la Ley. Edición limitada, preparada en la editorial de la UTPL

 **CITTES de Lengua y literatura**

UTPL
Impresión offset

© Editorial de la Universidad Técnica Particular de Loja
Impreso en Loja-Ecuador / Printed in Loja-Ecuador

Loja, 2006



1. Datos de identificación

INSTITUCIONES:	Universidad Técnica Particular de Loja Campaña Nacional Eugenio Espejo por el Libro y la Lectura Ministerio de Educación y Cultura
MODALIDAD:	A distancia, con un componente virtual y presencial de 8 horas
PROGRAMA DE ESTUDIO:	Curso Superior de Formación de Mediadores de Lectura
MÓDULO 2:	Lectura y Mediación
GUÍA DIDÁCTICA:	Lectura y Mediación
PROFESOR:	Dr. Galo Guerrero Jiménez
TELÉFONO:	07-2570275, extensión 2414
CORREO ELECTRÓNICO:	grguerrero@utpl.edu.ec
HORARIO DE ATENCIÓN:	De martes a jueves de 12h00 a 13h00
PERÍODO ACADÉMICO:	Abril-julio de 2006

2. Introducción General

Si al leer se descubre la vida en los libros, al igual que en el amor, nos realizamos en la medida en que encontramos lo que nosotros mismos llevamos, entonces solo allí es posible vivir mejor.

Leer, releer o volver al libro es adentrarse con el espíritu absorto, igual que cuando el ser amado se compenetra consciente y amorosamente en su consorte con el ánimo de afirmarse y conocerse a profundidad.

Atreverse a abrir un texto hasta llegar a la libre y consciente elección de que poseo el deseo de leerlo es un objetivo que confirma mi inclinación no sólo para leerlo sino para abandonarlo cuando quiera, sin que por ello me quede culpa alguna.

La libertad al leer es tal que leo cuando me apetece, sin importar el lugar, la hora, la edad, el sexo, el maltrato, el entorno; en fin, lo importante es de que apetece leer sin que importe sino sólo el deseo de querer leer, sin intermediarios de ninguna clase, y sin importar el tipo de lector que uno sea: realista, romántico, intelectual, espiritual, humanista, cientista, estético, etc.

El proceso lector nos crea la necesidad de ampliar el contacto con el mundo exterior; pues, la curiosidad, la reflexión, la creatividad, la fantasía y el pensamiento riguroso le son inherentes al buen lector que, a través de la imaginación, de la memoria, de su sentido crítico y artístico, puede llegar a aportar y a crear condiciones personales muy especiales para enfrentar el mundo real con el mayor sentido humano que desde la generosidad y la responsabilidad puede brindar todo lector activo.

El buen lector no es el que más lee, aunque lea mucho, desde luego; ni es aquel que toma la lectura como vicio; su atención plena al sentido de lo que lee lo hace que aprenda a hacerse persona, leyendo. Y no se trata de leer cualquier cosa. Existe cantidad de basura que no debe leerse. Sólo el buen lector puede discriminar lo que debe y no debe leer. Sólo el buen lector tiene sus intereses y sabe por qué los tiene. Sólo el buen lector es el que logra desarrollar un buen gusto por la vida y un sano amor por todo lo que hace.

Con la lectura es cuando más se activa el cerebro, desde luego si no se trata de una lectura mecánica. La lectura, cuando es

activa, promueve la asimilación, la calificación y la interpretación en lo más hondo del espíritu humano.

En este orden, el buen lector es un ente activo que apunta a la comprensión no para “tragarse” la información sino, especialmente, para recrearla y procesarla hasta el punto de llegar a reconstruir la obra.

Así es, el buen lector, en cierta medida, se convierte en coautor: primero porque aprende a compartir la validez del texto; segundo porque aprende a expandir y a completar su sentido; y, tercero, porque una buena lectura siempre implica la consumación de un mensaje abierto, dada la disposición creadora y de colaboración que el buen lector tiene para, al leer, no agotar su sentido en una sola lectura, es decir, en una sola interpretación.

En este sentido, la posición de un buen lector nos lleva de la mano a la concreción de lo que es la mediación en la lectura. Por supuesto que no hay mediación lectora si el maestro o el promotor lector no tiene su base en los saberes científico-humanísticos, que son los que le hacen llenar de sentido y esperanza la vida de los lectores.

El psicólogo y educador español Lorenzo Tébar Belmonte, en su libro **EL PERFIL DEL PROFESOR MEDIADOR**, sostiene que “la mediación es una fuente de transmisión cultural, significativa, afectiva. Mediar es orientar el pensamiento causal, es establecer relaciones, adelantar los efectos de un acto”.

En efecto, y en el caso concreto de la lectura, enseñar a leer es enseñar a aprender y sobre todo ayudar a comprender.

El mediador, según Lorenzo Tébar, “pondrá los medios, marcará los ritmos y dosificará todo el proceso modificador: su presencia es imprescindible al ser el auténtico transformador de los estímulos que llegan al educando”. En el fondo, un buen mediador potencia el desarrollo de habilidades para lograr una autonomía lectora.

El profesor como mediador es un intelectual que no sólo está para preparar clases de lectura, de literatura o de lenguaje; está para hacerse leyendo y escribiendo. Muy poca obra intelectual es la que producen los profesores y promotores dedicados a la motivación y mediación lectoras. En este caso, los estudiantes, al

igual que su profesor, lo que hacen es consumir la información escrita por otros.

El nivel de lectura en estudiantes y profesores es bajo sencillamente porque ni se lee ni se escribe. Si de la lectura se tiene recelo para asumirla como algo normal, con mayor razón sucede con la escritura. Hay un temor generalizado del estudiante a no querer escribir porque el profesor nunca escribe. No puede el profesor obligar para que haya un proceso de creación en la escritura si él nunca lo hace.

Como sostiene el profesor argentino Daniel Prieto Castillo: "La escritura puede dar lugar al aprendizaje significativo cuando permite la expresión de la propia experiencia y de las propias maneras de comunicar, cuando acerca la letra a la vida" (...). Es muy interesante este punto de vista porque desde la escritura se podría acercar al alumno a la lectura. Pues, al tratar de expresar sus experiencias en la escritura, a la par que se estimula la mente para comunicarse y para dar rienda suelta a su imaginación, el alumno va revalorizando sus actuaciones y relaciones en el acto de aventurarse para ser más libre.

Aquí, el papel del maestro como mediador es esencial, porque en la medida en que más capacitado esté científica, pedagógica y humanísticamente, podrá conocer mejor a sus interlocutores, es decir a sus estudiantes, para adentrarlos en el funcionamiento de la concentración contemplativa para que descubran sus propias maneras de percibir, de imaginar, de crear y de dar lugar a aprendizajes significativos para que con las habilidades personales y recursos del lenguaje puedan poner lo mejor de sí, bien sea al leer o al escribir.

Que el mediador les haga ver a sus discípulos que cada palabra necesita su justificación, su reflexión, su búsqueda adecuada para que el acto de pensar, al leer y al escribir, esté con uno, es decir, que aflore la "concentración contemplativa" que no es otra que el ejercicio de la serenidad, de la seriedad, de la capacidad de asombro y de admiración ante la vida misma y de la reflexión profunda para expresar nuestras capacidades individuales en el uso tanto de la lectura como de la escritura.

En definitiva, el mediador -nos dice Reuven Feuerstein, impulsor de la teoría de Experiencia de Aprendizaje Mediado-

“elegirá aquellos comportamientos que estime apropiados transmitir al educando, a través de la imitación, la enseñanza y la creación del ambiente espiritual (...) que permite al ser humano reconocerse como un ser modificable”.

Bajo estas consideraciones se ha elaborado el texto básico, **LECTURA Y MEDIACIÓN** de Fausto Aguirre y la presente guía didáctica. Texto y guía didáctica pretenden encaminarlo a usted, apreciado y apreciada estudiante, por el bien trazado mundo de la lectura sin ninguna novedad que no sea la del esfuerzo, la autodisciplina y el estudio constante y pormenorizado de cada uno de los elementos temáticos que, a no dudarlo, contribuirán para que usted se forme un criterio humanístico-científico-recreativo en torno al conjunto de información a la que todas persona tiene acceso como lector.

Permítame, por lo tanto, darle la bienvenida y los deseos para que, con amor propio y con el entusiasmo que debe caracterizarle al haber optado por este curso de nivel superior a distancia sobre **FORMACIÓN DE MEDIADORES DE LECTURA** que en esta oportunidad la Universidad Técnica Particular de Loja y la Campaña Nacional Eugenio Espejo por el Libro y la Lectura, le ofrecen a usted con el mayor beneplácito.

En este orden, no está por demás recordarle que la guía didáctica y el texto básico son los instrumentos bibliográficos principales que tendrá que leer con detenimiento para que pueda cumplir con entusiasmo y responsabilidad las tareas académicas que se le solicita llevar a cabo, empezando por la lectura íntegra de esta guía didáctica que contiene, a más de esta introducción general, los objetivos que se pretende lograr con el estudio del módulo sobre Lectura y Mediación, los contenidos para el estudio, la bibliografía complementaria y comentada, las orientaciones para el estudio adecuado de los temas, la propuesta de algunos ejercicios y actividades complementarias que debe desarrollar para afianzar sus conocimientos, y los anexos (que constan al final de la guía) que le permitirán tener una visión más amplia del módulo en mención.

Finalmente consta la evolución a distancia, que es el trabajo que usted debe realizar en su casa y enviarlo a la universidad a través del profesor tutor que en la jornada presencial trabajará con usted al inicio del próximo módulo de estudio: Promoción de la Lectura. En ese día de la entrega de su trabajo a distancia, se

permitirá rendir la evaluación presencial de este módulo que estamos tratando.

Y como usted ya conoce, le recordamos que su trabajo a distancia tiene un valor del 30% (3 puntos) y la evaluación presencial un valor del 70% (7 puntos). Si sumados los dos trabajos no alcanza el puntaje mínimo de siete puntos, tiene la oportunidad para presentarse a rendir una nueva evaluación presencial cuyo valor es de 10 puntos. En este caso deberá sacar una nota mínima de siete puntos para aprobar este módulo.

Adelante, pues, le invitamos para que, con pie firme se adentre en el estudio de este módulo de Lectura y Mediación que el Centro de Investigaciones (CITTES) de Lengua y Literatura Españolas de la UTPL le ofrece con la mayor solvencia académica.



3. Objetivos

3.1. Objetivo general

Contribuir a la formación de un lector activo que sabe que desde el ámbito del conocimiento, de la afectividad y de la psicomotricidad orienta su aprendizaje para compenetrarse en la comprensión, análisis, reflexión, recreación, cuestionamiento y valoración de los textos que lee.

3.2. Objetivos específicos

1. Enfatizar la importancia de la mediación como una actitud de compartir permanentemente nuestra experiencia lectora.
2. Validar la importancia que tiene la literatura en cuanto construye sujetos actuantes dada la capacidad de provocar múltiples sensaciones, sentimientos y argumentos con los que re-crear la vida.
3. Conceptuar la validez de la lectura desde la mediación lingüística y literaria.
4. Aplicar la mediación a través de ejercicios prácticos a partir de la lectura de textos narrativos y poéticos de la literatura ecuatoriana.

4. *Contenidos*

1. **LECTURA Y MEDIACIÓN**, Fausto Aguirre.
Lectura e interpretación, Fausto Aguirre.
La mediación lingüística y sus implicancias, Fausto Aguirre.
Importancia de la lectura, Stella Maris Fernández.
Una urdidura de lenguajes. Soporte de lectura, Mónica Palacios.
La activación de las estructuras cerebrales, Adrián Contreras C.
2. ¿Por qué leer?, Harold Bloom.
3. El proceso formativo de la lectura, Galo Guerrero Jiménez.
4. Lectura y sentido de reflexión, Galo Guerrero Jiménez.
5. Lectura e interpretación, Galo Guerrero Jiménez.
6. El componente creativo de la lectura, Galo Guerrero Jiménez.
7. Interacción y lectura, Galo Guerrero Jiménez.
8. Los géneros literarios, Fernando Gómez Redondo.
9. Para un taller de análisis y creación de textos narrativos, Manuel Corrales Pascual.
10. ¿Quién cuenta la historia? Los diversos tipos de narrador, Manuel Corrales Pascual.
11. Manipulación poética del tiempo, Manuel Corrales Pascual.
12. Qué leer. El relato: cuento y novela, Silvia Adela Kohan.
13. Qué leer. La poesía, Silvia Adela Kohan.
14. Referencias teóricas sobre el ensayo, Galo Guerrero Jiménez.

5. Bibliografia

5.1. Bibliografía básica

1. Aguirre, Fausto: **LECTURA Y MEDIACIÓN**, módulo II, Universidad Técnica Particular de Loja y Campaña Nacional Eugenio Espejo por el Libro y la Lectura, Editorial UTPL, Loja, 2006.
2. Guerrero Jiménez, Galo: **GUÍA DIDÁCTICA DE LECTURA Y MEDIACIÓN**, Universidad Técnica Particular de Loja y Campaña Nacional Eugenio Espejo por el Libro y la Lectura, Editorial UTPL, Loja, 2006.
3. **14 OBRAS DE NARRATIVA ECUATORIANA**, Colección Cuarto Creciente, Campaña Nacional Eugenio Espejo por el Libro y la Lectura.

El módulo II preparado por el Dr. Fausto Aguirre para este curso superior de Formación de Mediadores de Lectura, denominado **LECTURA Y MEDIACIÓN**, es el texto básico con el cual usted estudiará esta disciplina, conjuntamente con la **GUÍA DIDÁCTICA** que, partiendo de una introducción, de unos objetivos, de los contenidos, de una bibliografía básica y comentada, de las orientaciones de estudio, de una propuesta de ejercicios, de unos anexos que complementan la tabla de contenidos y de la evaluación a distancia que debe preparar, le guiarán para que logre los objetivos propuestos.

A más del texto básico y de la guía didáctica con sus anexos, la Campaña Nacional Eugenio Espejo por el Libro y la Lectura y la UTPL, le hacen la entrega de 14 obras literarias de la narrativa ecuatoriana que la Campaña ha venido editando para los lectores de todo el país. Los ejercicios que luego se le plantean en esta guía deben ser desarrollados con la lectura de varios cuentos que de uno y otro autor ecuatoriano se proponen, en orden a la consecución de una auténtica mediación lectora.

5.2. Bibliografía complementaria y comentada

A continuación le presentamos algunos textos que le pueden servir para ahondar en sus estudios. Sólo queda la sugerencia para que los lea cuando le sea posible. No tiene que ir a buscarlos para motivos de estudio de este módulo. Al final de la guía, en los anexos,

constan partes de algunos de estos libros que aquí comentamos. Esos anexos sí son motivo de estudio, de conformidad con la explicación de trabajo que luego le daremos, después de esta bibliografía complementaria y comentada brevemente para que tenga una referencia más cercana al texto, que luego pueda ser de su interés.

1. Alonso, Amado: **MATERIA Y FORMA EN POESÍA**, Biblioteca Románica Hispánica, número 17, tercera edición, Madrid: Editorial Gredos, S. A., 1986.
(...) “Lo que recoge el presente volumen son sus ideas estéticas, plasmadas en una serie de estudios muy diversos, pero coincidentes en la doctrina y el enfoque. Ideas que, para mayor gozo del lector, no se presentan dentro de un puro reino de abstracciones, sino como brotadas del contacto vivo con los autores hispánicos: Fray Luis, Cervantes, Lope, Quevedo, Benito Pérez Galdós, Valle-Inclán, Rubén Darío, Borges... (solapa).
2. Astudillo y Astudillo, Rubén: **RESPLANDOR PLURAL**, Colección Antares, No. 99, Quito: Libresa, 1994.
Nos hemos servido de su poesía para la elaboración de algunos ejercicios de consolidación que encontrará más adelante en esta guía.
3. Bousoño, Carlos: **TEORÍA DE LA EXPRESIÓN POÉTICA**, Biblioteca hispánica, número 7, séptima edición, versión definitiva, Madrid: Editorial Gredos, 1985.
(...) “Incrédulo ante el llamado “misterio” del fenómeno poético, Carlos Bousoño se ha aplicado con todas sus fuerzas a desentrañarlo. Para él, poesía es comunicación de un contenido ficticio -el imaginado por el poeta- a través de un lenguaje imaginario. Frente a la “lengua” establecida (analítica, genética, conceptual), la poesía se distingue por ser sintética, concretísima, individualizadora” (...) (solapa).
4. Carrera Andrade, Jorge: **ANTOLOGÍA POÉTICA**, Colección Antares, No. 33, Quito: Libresa, 1998.
Nos hemos servido de su poesía para la elaboración de algunos ejercicios de consolidación que encontrará más adelante en esta guía.

5. Corrales Pascual, Manuel: **INICIACIÓN A LA NARRATOLOGÍA**, Centro de Publicaciones de la PUCE, Quito, 1999.
Se trata de un texto didácticamente elaborado para principiantes y entendidos en el mundo de la narratología. La propuesta es desde un taller de análisis y creación de textos narrativos en consideración a los diversos tipos de narrador y al conocimiento de la manipulación poética del tiempo.
Parte de este texto consta al final de esta guía.
6. Dávila Andrade, César: **BOLETÍN Y ELEGÍA DE LAS MITAS**, Colección Antares, No. 130, Quito: Libresa, 1997.
Nos hemos servido de su poesía para la elaboración de algunos ejercicios de consolidación que encontrará más adelante en esta guía.
7. Eagleton, Terry: **UNA INTRODUCCIÓN A LA TEORÍA LITERARIA**, traducción del inglés por José Esteban Calderón, primera reimpresión de la primera edición en español, México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1944.
Este libro nos proporciona un estudio de la teoría literaria moderna; con un lenguaje llano, el texto está destinado para quienes se inician en el conocimiento del hecho literario.
Qué es una obra literaria y cómo hay que leerla, es lo que le interesa destacar a T. Eagleton. Comienza por hacer un análisis de las letras inglesas y de algunas teorías, tales como: Fenomenología, Hermenéutica, teoría de la recepción, estructuralismo, semiótica, postestructuralismo y psicoanálisis. En otros apartados se analiza también los aportes del formalismo ruso, de la crítica inglesa, de la nueva crítica norteamericana, del feminismo y del marxismo.
8. Escudero, Gonzalo: **POESÍA**, Serie de la Poesía, volumen 4, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Campaña Nacional por el Libro y la Lectura, Quito, 2004.
Nos hemos servido de su poesía para la elaboración de algunos ejercicios de consolidación que encontrará más adelante en esta guía.
9. Gómez Redondo, Fernando: **EL LENGUAJE LITERARIO. Teoría y práctica**, Madrid: Editorial Edaf, 1994.

Se trata de un texto de crítica literaria, muy riguroso en el análisis de cada tema. Pero, fundamentalmente, el objetivo que este libro pretende, tal como se comenta en la contratapa, es el de “enseñar a leer, de abrir los diversos caminos que conducen al interior de un texto, de mostrar los variados procedimientos de que se sirve el autor para componer su obra. La lectura concebida, ante todo, como placer, pero también como valor esencial de la condición humana, e imprescindible para la formación de cualquier persona”.

Parte de este texto consta al final de esta guía, en calidad de anexo.

10. Granda, Euler: **UN FERRO TOCANDO LA LIRA Y OTROS POEMAS**, Colección Antares, No. 5, Quito: Libresa, 1990.

Nos hemos servido de su poesía para la elaboración de algunos ejercicios de consolidación que encontrará más adelante en esta guía.

11. Guerrero Jiménez, Galo: **LAS VENTAJAS DE SABER LEER**, Cuadernos de la Casa, 40, Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2004.

Son veinte artículos amenos y de reflexión en torno al mundo de la lectura. Se habla de cómo disfrutar con la lectura, el homo legens, el lector no nace, se hace, como leer un texto científico, filosófico, de ciencias sociales, bíblico teológico y la Biblia desde los géneros literarios, entre otros temas como los de la lectura extrínseca, clausura y sentido del texto, el texto es un ser vivo, vida y silencio en la lectura, espíritu y lectura, entre otros aspectos que incitan al lector a la consideración de que desde la lectura se puede vivir mejor.

12. Iser, Wolfgang: **EL ACTO DE LEER. TEORÍA DEL EFECTO ESTÉTICO**, traducción del alemán por J. A. Gimbernat, traducciones del inglés por Manuel Barbeito, Taurus Ediciones, Madrid, 1987.

Se trata de un texto elaborado con mucho rigor académico que apela a un conjunto de reflexiones provisionales para una teoría estética del efecto desde una perspectiva orientada del lector y las objeciones tradicionales, concepto

del lector implícito y las teorías psicoanalíticas del efecto en la literatura. Se considera, además, la fenomenología de la lectura, los actos de comprensión del texto, las síntesis pasivas del proceso de la lectura, la interacción del texto y lector, la simetría del texto e impulsos de la actividad constitutiva.

13. Kohan, Silvia Adela: **DISFRUTAR DE LA LECTURA**, Barcelona: Plaza Janés, 1999.

Recojo la opinión de la contratapa: "Leyendo este libro se leerá mejor otros libros. Se entenderá que ser lector es conocer el juego e imponer reglas propias, saber con qué armas se cuenta, por qué se disfruta y cómo se disfruta. A los lectores apasionados les proponemos probar más formas de "ingresar" a un texto. A los que aún no han descubierto qué tipo de texto les puede seducir, descubrirlo y poder atravesarlo sin sentirse como un naufrago en esta travesía desde la palabra inicial hasta el punto final. A todos les ofrecemos las variadísimas formas de ser lector y las claves de cuarenta escritores fundamentales".

Cómo leer, el proceso de la lectura, vías de acceso al texto literario, la poesía, el relato: cuento y novela, ensayo, periódico, cine, leer para escribir y la biblioteca son los temas que este sabroso libro trata con erudición y con un estilo de fácil acceso al texto.

Parte de este libro es reproducido como anexo en esta guía.

14. López Quintás, Alfonso: **LITERATURA Y FORMACIÓN HUMANA**, Madrid: Editorial San Pablo, 1997.

Precioso libro para una formación en valores a través de la literatura. El autor se remite al análisis de textos sobre García Lorca, Unamuno, Hesse, Kafka, Buero Vallejo y R. Bach para extraer de ellos, en forma pedagógica, como formarnos en creatividad y valores a través de un método muy sencillo que el autor lo denomina "lúdico-ambital". Con este método se extrae espléndidas lecciones de ética, en virtud de que la obra, según su autor no es un simple objeto sino fruto de un encuentro puesto que "todo relato literario auténtico es una sucesión bien trabada de ámbitos de vida".

15. Pennac, Daniel: **COMO UNA NOVELA**, traducción del francés de Moisés Melo, Grupo Editorial Norma, Bogotá, 1996.
Se trata de un ensayo-cuento que condensa lo mejor del humor y de la poesía de este escritor francés. En la solapa del libro se sostiene que se trata de un “texto provocador, que defiende entre otros el derecho a no leer, fue escogido como uno de los 20 mejores libros del año por la revista *LIRE*, y ha sido traducido a varios idiomas”.
16. Revista: Capítulo aparte 3-4, **MEMORIAS DEL PRIMER CONGRESO INTERNACIONAL DEL LIBRO Y LA LECTURA**, Campaña de Lectura Eugenio Espejo, Quito, 2003.
Esta revista recoge las ponencias que en abril de 2003 se presentaron ante el Primer Congreso Internacional del Libro y la Lectura, celebrado en Quito. Las ponencias sobre el tema de la lectura corresponden a destacados analistas, tales como: Bolívar Echeverría, Jan Assmann, Enrique Rodríguez, Iván Égüez, Marina Colasanti, Roberto Bolaño, Johann W. Goethe, Miguel Donoso Pareja, Cecilia Ansaldo, Luis Suardíaz, Daniel Prieto Castillo, L. P. Leme Brito, Abdón Ubidia, José Juncosa, Moisés Melo, Verónica Montero, Sara Vanegas, Galo Guerrero Jiménez, Carlos Paladines, Gloria Rincón, Didier Álvarez, Mary E. Murillo, Soledad Fernández de Córdova, Thais Pinto de Valdivieso, Nilma Martins Rúa, María Fernanda Ampuero y Alfredo Ghiso.
17. Revista: Capítulo aparte 5: **REVISTA SOBRE EL TEMA DE LA LECTURA**, Campaña Nacional Eugenio Espejo por el Libro y la Lectura, Quito, 2005.
Los temas que sobre la lectura se analiza en esta revista corresponden a Ítalo Calvino, Pedro Salinas, Tomás Eloy Martínez, Álex Grijelmo, George Steiner, Eliana Bojorque, Renata Égüez, Harold Bloom, W. H. Auden, Félix Manuel Burgos, Luis Bernardo Peña, Pedro León Cortez, Felipe García Quintero, Galo Guerrero Jiménez, Silvia Adela Kohan, Fabio Jurado Valencia y el Tiempo, periódico de Bogotá.
18. Spang, Kurt: **GÉNEROS LITERARIOS**, primera reimpression, editorial Síntesis, Madrid, 1996.

Se trata de un nuevo enfoque acerca de tan discutido tema de los géneros literarios. Como se señala en la contratapa del texto: "Uno de los ámbitos más complejos, más polémicos y menos fiablemente 'legislados' de la teoría literaria es sin duda el de los géneros literarios. Y no es de extrañar, puesto que los géneros, además de ofrecer de por sí un corpus extremadamente variado y complejo, constituyen el terreno en el que el 'generólogo', antes de entrar en materia, debe tomar unas decisiones básicas previas, equiparables a una especie de credo o de declaración de principios, desde las cuales se establecerá el rumbo de la labor investigadora y sistematizadora".

19. Tobar, Rosa Elena: **PRECEPTIVA LITERARIA**, teoría y práctica, gráficas Ayerve, quito, 1994.

Este libro le va a ser muy útil, porque contiene en forma detallada todo lo referente a la preceptiva literaria: figuras literarias y tropos, la métrica, escuelas literarias y géneros literarios. El libro está diseñado a través de objetivos, contenidos y actividades. Los ejemplos que de grandes escritores se citan para apoyar los contenidos, le van a permitir tener una mejor visión y objetividad sobre los aspectos teóricos.

6. Orientaciones para el estudio

Usted tiene ya la experiencia de estudio del módulo I: **APROXIMACIÓN TEÓRICA A LA LECTURA**. En consideración a esas pautas de estudio no tanto por la manera práctica de haber estudiado sino también por la formación que pudo haber recibido de los contenidos a través del estudio y de los ejercicios realizados, es importante que sobre esa base académica y con todo el buen deseo de querer saber qué novedades trae el módulo II y la guía didáctica, me permito poner a su consideración algunas orientaciones que le pueden ser útiles a la hora de, con relativa calma, sentarse a estudiar este módulo sobre **LECTURA Y MEDIACIÓN** que corresponde al segundo mes de estudio de este curso de nivel superior a distancia de Formación de Mediadores de Lectura.

Puede usted, si gusta, empezar directamente por la lectura del módulo II, **LECTURA Y MEDIACIÓN** de Fausto Aguirre, o, a su vez, comenzar por la lectura de esta guía didáctica. La guía, como su nombre lo indica, le permitirá adentrarse de mejor manera en el texto básico y en los anexos que acompañan a esta guía y que conforman los contenidos de estudio de este módulo.

Es necesario que cuando uno emprende en una actividad determinada sepa exactamente para donde camina. Por eso, si se deja llevar por las recomendaciones de esta guía, sabrá a donde llegar con más éxito que si se dedica a medio leer o a realizar directamente los ejercicios que más adelante se le solicita que realice.

Por lo tanto, empiece por los datos de identificación que le permitirán encontrar información para que se dirija a mi persona si su deseo es resolver alguna novedad con la que se haya encontrado a lo largo del estudio de este módulo.

La introducción general y los objetivos que a continuación de la identificación constan le darán ya una idea de qué es lo que se pretende lograr con esta asignatura de Lectura y Mediación.

Luego revise, lea y relea la tabla de contenidos para que se familiarice con los temas que son motivo de estudio en este segundo módulo. El numeral 1 y el resto de dependientes del 1.1 al 1.6 los encontrará, de manera cronológica, en el texto básico o módulo denominado **LECTURA Y MEDIACIÓN** elaborado por Fausto Aguirre, Académico de la Lengua y profesor investigador de nuestra universidad, director del Centro de Investigaciones de Lengua y

Literatura Españolas, centro a través del cual se está llevando a cabo este proyecto de lectura en el que usted gentilmente se ha matriculado.

Una vez que se ha familiarizado con la lectura del texto básico, remítase a la parte final de esta guía, en la sección de anexos, en donde encontrará, en orden, los temas del 2 al 14 de la tabla de contenidos que en esta guía constan después de los objetivos. Hecha esta revisión y lectura al paso, o rápida, fíjese, ahora sí, en lo sustancial con respecto al tema central que no es otro que cómo llegar a ser mediadores de lectura.

Para acercarse a la realidad antes mencionada, se necesita una relectura o una lectura más atenta, pausada, y subrayando o destacando las ideas claves (de la manera que usted crea adecuada) que son las que, desde el ámbito teórico le llevarán a la realización de algunos ejercicios prácticos que le permitirán entender y valorar los contenidos propuestos, no para la realización de una mera memorización, sino para una feliz convivencia personal con y desde las diversas lecturas que usted, sobre todo desde el ámbito de la literatura, sabrá valorar desde su más genuina condición humanística.

Si luego usted se interesa por el ámbito de la mediación lectora o de la lectura en general, o quiere profundizar más de lo que aquí se le solicita que estudie, puede remitirse a la bibliografía complementaria y comentada que consta después de la tabla de contenidos de esta guía.

Le recuerdo también que usted tiene un lote de libros y un CD con las voces de escritores que la Campaña Nacional Eugenio Espejo por el Libro y la Lectura preparó para usted, de manera que pueda disfrutar al máximo, en este caso, con la lectura de nuestros escritores nacionales. Si no le es posible leer todo el conjunto de libros, sí es necesario que lea los cuentos que se le sugiere en el desarrollo de ejercicios y en el trabajo a distancia que tendrá que realizar (y que consta al final de esta guía) y entregar a su profesor tutor el día que asista a rendir la evaluación presencial de este módulo, y a la asesoría del módulo siguiente.

Ahora bien, permítame que en esta breve orientación que le estoy ofreciendo con el mayor agrado, retome, de manera puntual, los contenidos antes aludidos para, desde mi perspectiva, destacar

algunos aspectos que le pueden resultar interesantes para que, sin mayor novedad de comprensión pueda mediar con los textos propuestos.

Empezamos, entonces, con el primer tema de Lectura y Mediación:

1. Lectura y mediación

El texto básico, en este tema, inicia con una introducción en la que el autor pregunta qué es lectura y qué es mediación. Por lo tanto, desde el inicio, usted tendrá ya un primer acercamiento a la lectura mediada y a la lectura como proceso de significación compleja a través de tres momentos que el doctor Fausto Aguirre señala: experiencia de identificación, aceptación del código y el momento de la articulación. Concluye esta introducción con la lectura mecánica.

Fíjese usted en los aspectos antes indicados y tendrá ya una aproximación de comprensión lectora de lo que representa esta introducción.

1.1. Lectura e interpretación

Aquí quiero destacar algunos aspectos que textualmente los recojo a continuación para que el acercamiento al texto desde su lectura sea el más óptimo:

- Se define a la lectura como el proceso de reconocimiento y de apropiación de la información.
- La lectura se convierte en una mediación a partir del momento en el que no designa una sola actividad, sino cuando designa múltiples modos de uso simbólico del espacio público.
- Si el papel de editor-mediador está siendo desempeñado por una persona que no es una lectora, la situación se vuelve 'color de hormiga'.
- El único modo de generar lectura es en contacto con otros lectores.

- La persona que lee es un mediador porque transmite el sentido que tiene para él lo que hace.
- La cuestión es convencer al otro de que leer vale la pena.
- Quien aprende a leer temprano ama la lectura.
- A los chicos habría que seguir leyéndoles en voz alta durante mucho tiempo cosas cada vez más complejas.
- El mayor problema de la comprensión, de la penetración del texto es retener en la memoria, en el tiempo lo que se está leyendo.
- Es una urgencia social la necesidad imperiosa de seguir fomentando la lectura.
- Lo que más se necesita son lectores, personas que 'puedan ver' la realidad, tomar distancia y criticarla, eso es un lector. Interpretar indicios, señales y construir un sentido.

1.2. La mediación lingüística y sus implicancias

En este apartado debe fijar su atención en las estrategias de mediación entre diversos códigos y entre diversos hablantes mediante la microhabilidad de mediación, como la de sintetizar-resumir, parafrasear, citar, traducir, apostillar, adecuar y el punto de vista para, por ejemplo, en el caso de apostillar, tener la competencia para "aclarar, comentar, explicar, amplificar o dar una información extra que el interlocutor requiere para la comprensión del discurso". O, en el caso de parafrasear, el alumno o el lector deben estar en condiciones de transmitir la información pero sin usar las mismas palabras que están en el texto.

Cada una de estas actividades para la mediación textual está debidamente puntualizada en el texto básico, de manera que, una vez que usted se apropie de cada una, sabrá demostrar en la práctica la validez que en una lectura pueden generar, tal como en la propuesta de ejercicios usted se permitirá realizar.

1.3. Importancia de la lectura

Si usted no interioriza lo que lee, difícilmente podrá comprender lo que lee. Stella Maris Fernández en este artículo, que consta como anexo en el texto básico, realiza una reflexión sobre qué es leer. El lector comprenderá que leer no es otra cosa que valorar un texto y que por lo tanto es un reto estimulante. Se enfatiza en el valor de la lectura como medio de información, perfeccionamiento y recreación, y, ante todo, se destaca en el valor de leer literatura, sobre todo el cuento.

Se reflexiona también en la escuela y el acto de leer sobre todo como medio de recreación. A la aventura de leer la denomina 'lectura diversiva'. Asimismo usted encontrará algunas causas del desinterés por el libro y la lectura.

1.4. Una urdidura de lenguajes. Soportes de lectura

Este anexo corresponde a Mónica Palacios. Parte del hecho de que se debe averiguar lo que el alumno ya sabe. Enséñese consecuentemente, desde esta óptica, sostiene. Los textos no tienen significado único sino, posibles. Desde esta premisa y desde lo que el lector ya sabe es posible un efectivo encuentro con el texto.

Luego de una etapa práctica de la lectura tridimensional en la que inicialmente se concretiza lo verbal con el símbolo, lo sonoro con el icono y lo visual con el índice, vale la pena que lea y relea "Las tres pipas": sacará una interesante lección.

1.5. La activación de las estructuras cerebrales

Este anexo, que al igual que el anterior, consta en el texto básico de **MEDIACIÓN Y LECTURA**, corresponde a Adrián Filiberto Contreras Colmenares. En este artículo se enfatiza que el aprendizaje constituye un cambio formativo que, en el caso de la actividad lectora, implica la activación de procesos mentales que, de una o de otra manera, es una actividad compleja, sobre todo cuando con ella se encuentra por primera vez el aprendiz.

Si el cerebro es el centro de control de toda actividad humana, Adrián Contreras tiene la feliz iniciativa de explicar "la integración de las potencialidades de cada una de las estructuras

cerebrales, en el proceso de aprendizaje de la lectura”. Se trata de una acción orientada a otorgarle significado al texto escrito, de manera que quienes interactúan con los aprendizajes del proceso, en especial los docentes, puedan hacerlo debidamente ante sus alumnos. Saber, por ejemplo, aunque parezca fácil decirlo, que “el aprendizaje comporta la habilidad para que el ser humano sea capaz de realizar o hacer una cosa distinta a lo que venía haciendo antes” o que sepa que entre los subprocesos, uno de ellos es el propósito con el que el lector se adentra en el texto para que se dote de sentido al escrito que lee.

Al interpretar el hecho de la enseñanza, sostiene que hay quienes la interpretan como transmisión cultural, como entrenamiento de habilidades o como producción de cambios conceptuales. ¿Qué dice usted, al respecto, amable lector?

A la mediación la entiende “como el proceso de transacción entre un ser humano que tiene mayores dominios y otro que quiere aproximarse a los saberes que se logra con ese intercambio”. Luego señala que “la mediación puede ser considerada como el proceso mediante el cual una persona se forma o se va haciendo, gracias a actuaciones sociales deliberadamente organizadas y en donde cada ser humano es un transformador activo de toda la información que obtiene o que se le proporciona”.

También sostiene que la mediación puede ser apoyada mediante la utilización de prolijas estrategias, las cuales deben organizarse de tal manera que activen integralmente las tres estructuras cerebrales del ser humano, para que exista un mejor aprendizaje, y en este caso, un mejor aprovechamiento del acto lector.

Encuentre usted estas tres ideas básicas en el artículo en mención, subráyelas y medítelas atentamente; estoy seguro que le van a servir para saber en qué mismo consiste la mediación con respecto a la lectura.

El artículo continúa con un breve recorrido por nuestras estructuras cerebrales, y sostiene que el proceso de mediación de la lectura “se focaliza mayoritariamente en la aplicación de las operaciones intelectivas propias del hemisferio izquierdo del cerebro neocortical”. Es preocupante cuando el autor sostiene que aún en los docentes no se ha consolidado “el mecanismo de activar

integralmente las estructuras del cerebro para desarrollar las potencialidades en función del aprendizaje de la lectura". La mayoría de las estrategias utilizadas por los docentes, sostiene, sólo se ha preocupado de activar la función cognitiva (neocortical) pero se ha despreocupado de activar las dos estructuras cerebrales restantes: la emotiva o afectiva y la básica o reptil.

En este orden, el autor insiste en que "el proceso mediacional es una actividad humana de interacción, de transacción, de cooperación y de apoyo en el crecimiento y construcción de conocimientos. La mediación se promueve a partir de una persona con mayor capacidad en el aspecto que media".

¿Le parece útil este aporte en torno a la mediación? Entiendo que sí. Contreras sigue insistiendo en que "los docentes, una vez que hayan asumido su condición de mediadores, desarrollarán, generarán, crearán y aplicarán estrategias que permitan la integración, la activación de las tres estructuras cerebrales, para mejorar el proceso de aprendizaje de los niños", sobre todo. "esta activación -continúa explicando- se basa en el postulado de que en la medida en que una actividad sea captada, percibida, por un mayor número de órganos de los sentidos, se facilitará su comprensión, su aprehensión, su almacenamiento en la memoria y posterior localización cuando se requiera utilizarlo".

Por consiguiente, "en la medida en que los docentes transformen su práctica pedagógica, y consideren necesario crear estrategias, actividades y acciones significativas para desarrollar la mediación, en esa medida, se escaparán, de la 'rutinarietàad' en la que, lamentablemente, han caído un buen porcentaje de docentes.

Por lo tanto, "quienes asuman este compromiso, de creación de estrategias bajo una visión constructiva y con la intención de activar e integrar las estructuras del cerebro de los aprendices, deben trascender el sencillo acto de transmisión de conocimientos".

Me he permitido, como podrá usted apreciar, citar algunas concepciones que pueden ser la clave para el tratamiento de este módulo, de manera que, a través de la reflexión de estas ideas y de otras que usted pueda ir descubriendo en este artículo, le orienten en torno a su papel no sólo de lector, sino de mediador, sobre todo si usted es docente, bibliotecario o promotor cultural. Aunque aquí hay también una enorme riqueza de mediación para el padre y

madre de familia que se preocupa para que sus hijos sean de verdad lectores.

“Muchos docentes solicitan que se les diga cómo hay que hacer, parece que la receta es lo esencial para ellos”. Esta actitud por supuesto que ha frenado muchísimo la capacidad de creatividad que debe tener el maestro en el momento no sólo de la mediación sino de cualesquier otra actividad educativa que debe poner en juego.

Aquí, como verá, entonces, no hay recetas, pero sí una enorme preocupación para que desde su aporte personal, con voluntad y con ese afán innato que caracteriza al ser humano para ser más, pueda brindar lo mejor de sí, como ya lo está haciendo al iniciar la lectura de estos materiales que le estamos ofreciendo desde la universidad y desde la Campaña Nacional Eugenio Espejo por el Libro y la Lectura.

Nota

Hasta aquí, querido lector, alumno, alumna, concluye la lectura del módulo en mención, me refiero al texto básico elaborado por don Fausto Aguirre. En la parte de anexos, al final del texto básico, como podrá comprobar, hay dos artículos más: *La mediación familiar. Una mirada desde las ciencias sociales*, de David Vásquez Vargas, y *Una aproximación a la comprensión lectora de los alumnos de EGB*, de Magda Lahoz de Klinsk y Delia Beatriz González, ambos artículos de referencia pero no de preferencia para motivos de trabajos a distancia ni de evaluación presencial de este módulo.

Le invitamos, por lo tanto, para que continúe leyendo estas breves reflexiones orientadoras, acudiendo a la parte de anexos de esta guía didáctica de Galo Guerrero Jiménez, para que luego, con ‘pie firme’ continúe en el desarrollo de los ejercicios que, una vez que concluyamos el comentario de cada uno de los contenidos del módulo, estoy seguro, podrá realizarlos sin más complicación que no sea la de su buena voluntad y el talante de su capacidad para trabajar con la mayor honestidad intelectual.

2. ¿Por qué leer?

Este es el primer texto que consta como anexo en esta guía, y corresponde al prólogo del libro **CÓMO LEER Y POR QUÉ** de Harold Bloom. Léalo con mucha atención porque en él se señalan aspectos de mucha trascendencia en torno a la lectura, tales como:

- Uno puede leer meramente para pasar el rato o por necesidad, pero, al final, acabará leyendo contra el reloj.
- La lectura sirve para prepararnos para el cambio.
- No leáis para contradecir o impugnar, ni para creer o dar por sentado, ni para hallar tema de conversación o de disertación, sino para sopesar y reflexionar.
- Lo triste de la lectura que se realiza por motivos profesionales es que sólo raras veces revive uno el placer de leer.
- No hay una ética de la lectura.
- Para leer bien hay que ser inventor.
- Aunque no siempre nos demos cuenta, leemos en busca de una mente más original que la nuestra.
- La pérdida de la ironía es la muerte de la lectura y de lo que nuestras naturalezas tienen de civilizado.
- Si la lectura es despojada de la ironía pierde inmediatamente su carácter disciplinar y su capacidad de sorprender.
- Para leer sentimientos humanos en lenguaje humano, uno ha de ser capaz de leer humanamente, con todo su ser.

3. El proceso formativo de la lectura

Este breve artículo nos lleva a considerar algunos aspectos como por ejemplo el hecho de llegar a comprender que desde una no lectura se deteriora nuestra naturaleza humana. Qué es posible

crecer y formarnos desde una actividad lectora. Qué existen diversas formas de encuentro. Que el texto no es un mero objeto. En definitiva, la lectura nos lleva a configurar una forma especial de vida, nos enriquece y nos remite a promover procesos formativos auténticamente humanos.

4. Lectura y sentido de reflexión

Se trata de enfatizar que desde la significatividad lógica y psicológica, con nuestras hechuras emocionales y con los componentes cognitivos previos que el lector tiene, es posible una lectura en la que se vea comprometida toda su condición humana, de manera que lo leído sea aplicable, sobre todo desde el ámbito de la comprensión y de la reflexión, para una efectiva realización de nuestras particulares y circunstanciales realidades de vida humana.

5. Lectura e interpretación

Con altas dosis de concentración, atención, interés y creatividad, es posible que desde los cuatro niveles de comprensión: cero, literal, inferencial y crítica se logre lectores activos y altamente calificados para la valoración personal y social de los textos leídos.

6. El componente creativo de la lectura

Desde una posición crítica es posible un lector creativo porque podrá desarrollar nuevas ideas. El lector creativo siempre estima lo que lee; pues se ubica en una actitud personal y afectiva que lo motiva a transformar la información leída para producir nueva información. Es asiduo proponente de hipótesis para crear puentes entre lo nuevo y lo conocido. Su curiosidad, su imaginación, las expectativas y su experiencia lectora lo trasladan a mundos posibles.

7. Interacción y lectura

Las técnicas de lectura que se adquiere leyendo llevan al lector a reconocer el valor de la lectura. Por ejemplo, las preguntas, descubrir la tesis, las clasificaciones, las comparaciones, los contrastes, etc. permiten establecer diversos nexos de experiencia para que lo leído cumpla los objetivos propuestos, de manera que el

lector pueda enfrentar sus realidades desde una óptima más coherente y humana.

8. Los géneros literarios

Este anexo corresponde a Fernando Gómez Redondo, extraído de su libro **EL LENGUAJE LITERARIO TEORÍA Y PRÁCTICA**. Desde este tema en adelante usted encontrará que el material bibliográfico tiene referencias específicamente literarias, porque desde el mundo de la literatura es desde donde mejor es posible adentrarse en el fascinante mundo de la lectura.

9. Para un taller de análisis y creación de textos narrativos

Este anexo corresponde al texto **INICIACIÓN A LA NARRATOLOGÍA** de Manuel Corrales Pascual. De manera amena, digerible, Manuel Corrales empieza por preguntarse qué es un texto narrativo. Desde un análisis, como él dice, muy simple, se puede compenetrar en la esencia de un relato desde cinco ingredientes: un espacio, un tiempo, un o unos personajes, un o unos narradores y los acontecimientos. Los ejercicios que acompañan a dicho análisis son básicos para comprender la naturaleza del relato.

10. ¿Quién cuenta la historia? Los diversos tipos de narrador

El análisis del relato continúa en este anexo que corresponde al mismo libro y autor antes mencionado. Se explica como el narrador puede hacer acto de presencia de muchas maneras. Como narrador omnisciente, protagonista, narrador-testigo y otros tipos de narradores y variantes dentro de cada tipo.

11. Manipulación poética del tiempo

También del mismo autor. Aquí, Manuel Corrales, siempre desde la propuesta práctica de ejercicios con textos narrativos, nos hace ver que todo acontecimiento narrativo no es tal si no sucede en un tiempo determinado. El juego del tiempo, las evocaciones, la fábula, la trama, el orden de los acontecimientos, la anticipación, la retrospección, la duración de los acontecimientos como la pausa, la elipsis, la escena, el resumen, y el análisis forman parte de un relato. El lector, por lo tanto, debe tener un conocimiento previo aunque sea elemental de estos asuntos que poéticamente manipulan la

hechura de un relato para un auténtico disfrute y comprensión de lo que literariamente lee.

12. Qué leer. El relato: cuento y novela

En esta ocasión es Silvia Adela Kohan la que desde su libro **DISFRUTAR DE LA LECTURA**, nos trae un certero análisis sobre el cuento y la novela. Nos acerca a los referentes de la realidad, a la fábula, a la trama, al eje del relato, al conflicto, a los personajes, al marco espacial y temporal, a la función narrativa y a la propuesta de una lectura lúdica de la novela.

13. Qué leer. La poesía

De la misma Adela Kohan, es, en este caso, la poesía el motivo de su análisis. De buenas a primeras señala que la poesía rompe la linealidad de la prosa. Pues, según su lugar en el conjunto, la misma palabra es otra en el poema. Un poema es más difícil leer que un texto científico; por lo tanto, “conocer sus componentes ayuda a perderle el miedo al vacío que rodea al poema en la página y a convertirlo en un continente por el que nos movemos confiados”, señala en uno de sus párrafos doña Adela, como usted lo comprobará al leer reposadamente éste y todos los anexos que como parte de los contenidos de esta disciplina usted deberá leer con todo detenimiento.

14. Referencias teóricas sobre el ensayo

El ensayo es otro de los componentes que no sólo desde la literatura sino desde cualquier ámbito del quehacer intelectual, un lector debe conocer, al menos en sus concepciones elementales para que pueda compenetrarse desde una actitud que le permita valorar, cuestionar y, sobre todo, conocer el punto de vista y los aportes personales con los que el autor aporta sin pretender agotar el tema que trata. Que el lector sepa que el ensayo no es una obra de consulta, que el autor no investiga al estilo de la ciencia experimental aunque el ensayo, en unos casos, sea de corte científico; que se sepa también que el ensayista no trabaja para lectores especialistas. El ensayista da todo lo que puede desde su biografía espiritual, desde su peculiar mundo para percibir y escribir las realidades que analiza para que, puestas en manos del

lector, sea él el que se apropie de ese escrito, también con o desde su biografía.

Con este capítulo, titulado *Referencias teóricas sobre el ensayo* de Galo Guerrero Jiménez, que como anexo consta al final de esta guía, se cierra el estudio de este módulo denominado **LECTURA Y MEDIACIÓN**.

Le encarezco, ahora sí, que se prepare para el desarrollo de ejercicios tal como a continuación se detalla.

7. Desarrollo de ejercicios

De la misma forma en que hemos venido comentando cada uno de los contenidos motivo de estudio de este módulo, y del cual usted ya tiene una noción general de lo que LECTURA Y MEDIACIÓN trata, le encarecemos que estudie ahora sí, en consonancia con la propuesta de ejercicios que a continuación consta y en el orden de contenidos propuestos; esto es, leyendo primero el texto básico con sus anexos y luego los anexos de esta guía.

Para el desarrollo de los ejercicios puede utilizar un cuaderno u hojas sueltas o una carpeta, o desarrollarlos en la forma que usted crea conveniente.

Si deja de desarrollar estos ejercicios le va a resultar más difícil la comprensión de lo que pretende estudiar. Recuerde que la teoría y la práctica son básicas para una asimilación y proceso de la información que debe quedar luego en forma de conocimiento, y qué mejor si desde el conocimiento se llega a la sabiduría.

Estos ejercicios Ud. no debe remitirlos a la universidad ni debe entregarlos a su profesor tutor. Le sirven a usted, insistimos, para un mejor logro de sus aprendizajes.

1. Lectura y Mediación

De este primer tema de estudio, es decir del texto básico de Fausto Aguirre, queremos que trabaje en lo siguiente:

1. Subraye las concepciones que sobre mediación encuentre en la *introducción* del texto básico y elabore por escrito su propia concepción de lo que con respecto a la lectura entiende por mediación.
2. Extraiga las ideas más esenciales que se establecen sobre la lectura en el tema 1. *Lectura e interpretación*.
3. Lea el tema II. *La mediación lingüística y sus implicaciones didácticas* y aplique al menos cuatro de los siete aspectos que constan en el esquema 3: *Microhabilidades de la mediación textual*, leyendo el cuento *Después de ti una manzana*, que consta en el libro de cuentos **DOCE CUENTOS DE AMOR Y UNA BALLENA** de Carlos Carrión, de la Colección Cuarto Creciente de La Campaña de Lectura Eugenio Espejo.

4. ¿Cree usted que la lectura es un reto estimulante? ¿Cuándo no lo es? ¿Leer es sólo comprender, interpretar y descubrir como señala Stella Maris Fernández?

Escriba sus reflexiones sobre estas interrogantes una vez que haya leído el tema 1 de los anexos del texto básico: **IMPORTANCIA DE LA LECTURA** de Stella Maris Fernández.

5. ¿Qué criterio le merece el relato *Las tres pipas* con respecto al tema 2 de los anexos: *Una urdidura de lenguajes. Soportes de lectura* de Mónica Palacios?
6. ¿Qué criterio le merece el tema 3. *La activación de las estructuras cerebrales para el aprendizaje de la lectura* de Adrián Filiberto Contreras Colmenares, sobre todo lo que concierne a *El aprendizaje de la lectura como acción intelectual* y *Un breve recorrido por nuestras estructuras cerebrales*? ¿Cree usted que el proceso de mediación lectora es más eficaz en el docente que conoce cómo está estructurado nuestro cerebro desde su estructura básica, límbica y del neocórtex, al menos?

2. ¿Por qué leer?

Desde este tema en adelante, como usted ya se habrá dado cuenta, corresponde a los anexos que constan en esta guía didáctica.

1. ¿De qué trata este artículo que en forma de prólogo, Harold Bloom nos comenta por qué leer?
2. Harold Bloom nos dice que para leer bien hay que ser inventor. La pérdida de la ironía, nos dice, es la muerte de la lectura y de lo que nuestras naturalezas tienen de civilizador. ¿Por qué cree usted que este autor le da tanta importancia a la invención y a la ironía?
3. ¿Qué validez tiene desde la óptica de Harold Bloom aprender a leer humanamente, con todo el ser?

3. El proceso formativo de la lectura

Éste y los artículos que siguen hasta el tema siete corresponden a Galo Guerrero Jiménez, el autor de esta guía, y

fundamentalmente tienen referencia a un sentido humano de la lectura. A través de las preguntas que le planteamos, descubra y reflexione en el orden antes indicado.

1. ¿Por qué cree que se deteriora el nivel intelectual si no se lee con los cinco sentidos?
2. ¿En qué sentido cree usted que la lectura es un vínculo de creatividad y de encuentro?
3. En consonancia con la lectura del cuarto párrafo de este tema, diga si *El niño de las rosas de papel*, de Carlos Carrión, ¿su personaje transmite algún sentido de formación humana?
4. ¿De qué tipo de realidad se habla en este artículo? ¿Puede usted analizar esa realidad en relación con los acontecimientos que se narran en *La indeleble y reverenda ballena de Jonás*, de Carlos Carrión?

4. Lectura y sentido de reflexión

1. Extraiga las ideas que hablen del sentido de reflexión en la lectura.
2. Dependiendo de la clase de lector que uno sea aparecen los niveles de dificultad en un texto. ¿Qué nivel de dificultad encuentra usted al leer *El mar*, relato que consta en el libro de cuentos **NO TANTO COMO TODOS LOS CUENTOS** de Jorge Velasco Machenzie? ¿O no encuentra ninguna dificultad? Cuéntenos su experiencia leyendo íntegramente el tema y el cuento propuesto.

5. Lectura e interpretación

1. Elabore un breve cuadro sinóptico de los cuatro niveles de comprensión que en este artículo se proponen.
2. Lea el cuento *Pasillos* de Jorge Velasco Mackenzie y aplique el cuarto nivel de comprensión. ¿Es decir, de qué manera puede valorar y enjuiciar lo leído?

6. El componente creativo de la lectura

1. Destaque los aspectos que usted crea esenciales en un lector creativo.

2. Lea el cuento *Ojo que guarda* de Jorge Velasco Mackenzie y analicelo aplicando algunos de los aspectos que usted destacó como esenciales en *El componente creativo de la lectura*.

7. Interacción y lectura

1. Cuéntenos en no más de diez líneas de qué trata este tema de *Interacción y lectura*.
2. Lea el cuento *La muerte del general* de Jorge Velasco Mackenzie y diga qué aspectos esenciales del tema en estudio puede aplicarlos al relato leído.

8. Los géneros literarios

Este artículo corresponde a Fernando Gómez Redondo. Léalo atentamente y responda a las siguientes inquietudes.

1. ¿Cuál es lo esencial de los géneros literarios? ¿Para qué nos sirven al momento de leer una obra literaria?
2. ¿Cuál es el criterio de Aristóteles con respecto a los géneros?
3. ¿Qué características comparten los dos libros de cuentos de Carlos Carrión y de Jorge Velasco Mackenzie de cuyos textos usted ha leído ya algunos relatos?
4. ¿Qué tiene que ver el discurso formal y el discurso textual en el género?

9. Para un taller de análisis y creación de textos narrativos

En este texto de Manuel Corrales Pascual, se permitirá trabajar en lo siguiente:

1. Descubra los cuatro componentes esenciales del relato *La incompleta hermosura* del libro de Eliécer Cárdenas: **EL EJERCICIO Y OTROS CUENTOS**. Es decir, hablemos sobre el espacio, el tiempo, el personaje protagónico y díganos quién es el que cuenta la historia.
2. En todo relato se narran acontecimientos; se trata del quinto ingrediente según Manuel Corrales Pascual. De manera

cronológica indique qué acontecimientos se narran en el relato *Las culpas ajenas* de Eliécer Cárdenas.

3. Una vez que haya leído *El mono que quiso ser escritor satírico* de Augusto Monterroso, que consta en el subtema *Elementos de una gramática narrativa sencilla*, descubra los elementos de la gramática narrativa que existen en el relato *Micaela* de Raúl Pérez Torres que consta en su libro **PAPIRO CIEGO**. Leído el cuento en mención, tendrá que descubrir el sujeto, objeto, ayudante, oponente, destinador y destinatario.
4. Responda las 6 preguntas que constan en el ejercicio 7 del subtema *Recapitulación* que consta en la parte final de este tema de análisis y creación de textos narrativos propuestos por Manuel Corrales Pascual.

10. ¿Quién cuenta la historia? Los diversos tipos de narrador

En este texto, que también corresponde a Manuel Corrales Pascual, dedicado exclusivamente a los diversos tipos de narrador, y luego de que usted se fije detenidamente en el análisis que el autor hace de este tema, se permitirá:

1. Leer el relato *Apágame la luz* de Raúl Pérez Torres e investigue los tipos de narradores que en él haya.
2. Proceda de la misma manera con la lectura del relato *Solo cenizas hallarás* de Raúl Pérez Torres.

11. Manipulación poética del tiempo

También de autoría de Manuel Corrales Pascual.

1. Elabore un breve cuadro sinóptico en consideración a lo que es: fábula, trama, anticipación, retrospección, pausa, elipsis, escena, resumen y análisis.
2. Lea el cuento *Cien mujeres han pasado por mi vida* de Raúl Pérez Torres y diga qué tipo de acontecimientos que se dan en el tiempo ha aplicado el autor.

12. Qué leer. El relato: cuento y novela

Al igual que Manuel Corrales Pascual, Silvia Adela Kohan, nos da algunos aportes interesantes sobre el relato. Por lo tanto, su trabajo consiste en:

1. Establecer puntos de semejanza y de diferencia sobre el relato puntualizados por Manuel Corrales Pascual y lo que aquí, en este tema, nos plantea Silvia Adela Kohan.
2. Leer el cuento *Muñeca negra* del libro de cuentos **PERFIL INACABADO** de Francisco Proaño Arandi, y analicelo en consonancia con la siguiente cita:
“Un buen relato es ilimitado, sugiere un tiempo anterior al inicio y uno posterior al desenlace, le permite al lector completar ambos”.
3. Leer detenidamente el subtema *El eje del relato* de Silvia Adela Kohan e indicar en qué consiste la estructura narrativa del relato *Recordando el mar*, de Francisco Proaño Arandi.
4. Expresar lo que entiende por función narrativa y conexión personaje-objeto.
5. Leer el cuento *Cosas de ángeles* de Francisco Proaño Arandi y analizarlo aplicando las *Preguntas elementales* que plantea Silvia Adela Kohan.
6. Delinear los puntos básicos sobre *Como leer una novela*, considerando los ocho aspectos que plantea Silvia Adela Kohan.

13. Qué leer. La poesía

Este texto, como usted ya conoce, corresponde a Silvia Adela Kohan. Conjuntamente con algunos poemas que aquí le planteamos, se permitirá trabajar en lo siguiente:

1. Elabore una síntesis de los aspectos básicos que Silvia Adela Kohan plantea para saber leer la poesía.
2. Explique en qué sentido el poema siguiente rompe la linealidad de la prosa.

Limpieza general

Euler Granda

De un puntapié
acabar con la ventana.
Desde el último piso
tirar el terno nuevo,
el nombre, la lascivia;
despojarme del ansia y los papeles;
arrojar a la calle
las mentiras,
las muelas que me sobran,
los amigos;
botar a la basura
la calvicie
y por fin,
sin pagar el arriendo,
sin avisar a nadie,
irme
donde me dejen ser una página en limpio.

3. Lea el poema que sigue y analícelo de conformidad con esta cita:

“Dice mucho con poco. Sintetiza elementos que normalmente están dispersos en el mundo. Aunque está escrito con las palabras que usamos a diario, al condensar el lenguaje, el poema dice más de lo que dice, expresa algo distinto”.

Cuerpo de la amante

Jorge Carrera Andrade

I

Pródigo cuerpo:
dios, animal dorado,
fiera de seda y sueño,
planta y astro.
Fuente encantada
en el desierto.
Arena soy: tu imagen
por cada poro bebo.
Ola redonda y lisa.
En tu cárcel de nardo
devoran las hormigas
mi piel de naufrago.

II

Tu boca, fruta abierta
al besar brinda
perlas en un pocillo
de miel y guindas.
Mujer: antología
de frutas y de nidos
leída y releída con
mis cinco sentidos

III

Nunca:
escondite en el bosque,
liebre acurrucada
debajo de las flores.
Alabastro lavado
en medio del torrente,
mina
y colmena de mieles.

Nido
de nieves y de plumas.
Pan redondo
de una fiesta de albura.
[...]

4. Se dice que un poema es transgresión: “la ausencia de puntuación, la disposición tipográfica con un sentido, la ruptura de los ritmos tradicionales y la rima, las imágenes de tipo surrealista, etcétera”. Lea el siguiente poema y diga si existe alguna de las transgresiones señaladas u otra que usted descubra.

Rebaño 25

Rubén Astudillo y Astudillo

Todo nos
tuvie-
ron listo
a la llegada.

a noso-
tros
no
nos
tocó
sino alinearnos.

ponernos
a
aprender
las
formas
de vivir
al borde del peligro,
y ni eso:
barcos que nunca han de encontrar
el norte,
viajeros asombrados:

Acostumbrarnos sólo. A-
costumbrarnos.

No estuvo
ni
bien, ni
mal, el que así fuera.
a quién culpar-... por qué?
[...]

5. Silvia Adela Kohan dice que “un poema no es una transcripción de un mundo conocido, sino un redescubrimiento del mismo.” ¿Qué redescubrimiento puede usted establecer a partir de los elementos conocidos del poema que citamos?:

Canción para una muchacha de ojos verdes

César Dávila Andrade

Mujer de ojos verdes, como el recuerdo dulce de
/la vida campestre.

Arbolillos de leche tiemblan en tu retina.
Junto a islas de verde sustancia evaporada.

El más pálido aire, reverdece a tu paso,
Como un libro de alfombras y nardos deshojados;
Como un ángel desnudo en un claro del bosque;
Como el color mugiente que atraviesan los
/nómades...

Tú, en las manos que imploran, al caer, con los
/náufragos;

En las alas que arrastran los sauces caminantes;
En el sulfato ileso del océano amargo;
En la albúmina tierna que roen las cigarras;
En el ramo erizado que abrazan las novicias
Muriendo, como lirios, en soledad de sexo...
Tú en el agua viajera, redonda como el mundo.
En el éxtasis breve de la hierba naciente.

Suavidad en la escala más tierna del domingo.
Ligera como un ala de menta en las falanges.
Ligera como el hoy de un nido en los manzanos.

Vaporosa nodriza de una cuna de tréboles.
Ala de margarita que retoñan las hadas...

Tu mirada es la infancia de color de la tierra.
El camino de azúcar que abre la primavera
Con una cuadrilla exacta de golondrinas ágiles
En la clara materia que alimenta los campos...

Diciembre de 1944

6. Descifre usted el poema siguiente, dejándose guiar por el fruto de su propia experiencia lectora:

Mujer deshabitada

Gonzalo Escudero

Mujer deshabitada,
¿por qué estas luces en tus ojos?
-uvas verdes bajo los párpados de oro-.
Apaga tus luces que yo vengo
con un tatuaje de estrellas en el alma negra.
No me conoces, no.
El ámbar de mi pipa es como el de tu vientre,
tostado por el mismo sol pirata.
Mujer deshabitada,
No quiero tus luces. Apágalas.
Yo arrancaré tus ojos con mi boca
-uvas verdes bajo los párpados de oro-.
Y entonces, mujer deshabitada,
Encontrarás en mí.
Para nada.
La sombra ha perseguido a la sombra
En esta casa deshabitada.
¿Qué?
Estos espejos cómplices

De los racimos de desnudez en el lecho,
Hoy tiemblan como espadas de diamante.
Este reloj sonámbulo
que midió la centella de las caricias
y el pleamar de los vientres,
es una araña de doce patas de ónix.
Para nada.
¿Quién sabe si esta casa es un barco,
donde los muertos son grumetes?
Soy el ahorcado, sí, soy el ahorcado
en el palo mayor.
Capitán, Capitán escúchame.
El único océano está en nosotros.
Para nada.
Mujer deshabitada
Has entrado en mí.

14. El ensayo

Este es el último tema de estudio de este módulo que consta en la parte final del anexo de esta guía con el título de “Breves regencias teóricas sobre el ensayo”. Una vez que lo haya leído, trabaje de conformidad con los siguientes detalles y sugerencias.

1. Elabore un breve esquema sobre los aspectos que usted considere relevantes acerca del ensayo.
2. A continuación citamos parte del estudio introductorio de Sonia Manzano a la obra poética de Euler Granda: **UN FERRO TOCANDO LA LIRA Y OTROS POEMAS**, de la Colección Antares, de Editorial Libresa, No. 50. Su trabajo consiste en decir si este prefacio podría ser considerado como parte del ensayo. De ser así, exprese cuáles serían los referentes teóricos para sostener tal aseveración.

Prefacio

Sonia Manzano

Euler Granda constituye un nombre de especial significación dentro de la poesía ecuatoriana contemporánea. Su sola omisión en los “listados”, “muestreos” o “categorizaciones”, con los que ciertos tratadistas pretenden completar una visión de nombres supuestamente “claves de la literatura de hoy”, constituye una lamentable irreverencia a una de las mejores estéticas de la irreverencia que haya podido registrarse en la lírica latinoamericana de avanzada, o sea en aquella producción que - como debería de saberse- esgrime como signo prioritario una encabritada actitud de ruptura sobre los mismos desfloramientos que ofrece la poesía de ruptura que aspira a trascenderse dentro de una totalidad, histórico-estética palpablemente liberadora.

“Poeta del 50 que más ha pesado sobre las generaciones siguientes” -según acertada valoración de Hernán Rodríguez Castelo-, la producción de Euler Granda ha pasado a constituirse en uno de esos obligados modelos estilísticos a los que se han remitido varios de los discursos líricos que tuvieron su gestación durante las dos últimas décadas, los que -pretendiendo superar el prolongado momento nerudiano por el que atravesaba la producción “social”- optaron por una lexicalidad de raigambre más bien localista, supuestamente más conectada a nuestras urgencias expresivas y al espacio histórico que nos asignara la realidad latinoamericana de acuerdo a los desplazamientos que ella protagoniza.

Representante coyuntural de la llamada poesía testimonial, el influjo suscitador de la poética de Granda halla su explicación no sólo en esa insólita y lúcida abruptez con la que asume el habla cotidiana del ecuatoriano medio, sino, también, por esa concreta habilidad que demuestra para fusionar, dentro de la intimidad indivisible del “soliloquio lírico”, sus contradicciones particulares con la conflictividad general en la que se agotan -para volver a restituirse- las posibilidades históricas de un sujeto colectivo aprisionado entre la realidad de lo que es y la zozobra de lo que sólo se presiente en la imprevisibilidad del futuro.

Su voz desbordada, entonces, ha conseguido rebasar los cotos de lo intimista existencial, para ingresar al discurso de rica pluralidad en el que se proyecta la conciencia del “nosotros” como presencia coral de un grupo humano frente a similares encrucijadas.

Comprometido por igual con el valor específico que concede al texto su diferencia literaria, así como con los compromisos obvios que su posición político-creativa lo han hecho contraer con la Historia, Euler Granda mantiene en un punto de alta vigencia a su poesía, pese a que gran parte de la producción deliberadamente social que registran las letras ecuatorianas se haya erosionado por procedimientos que alguna vez tuvieron funcionalidad estética y que ahora resultan desgastados por su uso repetitivo.

Rebeldía y estética -“al carajo le empunto la belleza”- son los dos términos que, hábilmente fusionados, se constituyen en la fórmula clave de su habla particular; fórmula que otorga a su producción el efecto constante de una alta sensorialidad, libre y a la vez controlada, ante cuya irradiante seducción, son varios los lectores y autores que han terminado por declararse totalmente seducidos.

3. Se entiende que hasta aquí usted ya leyó todos los anexos tanto del texto básico cuanto los de esta guía para que pueda desarrollar los ejercicios propuestos hasta aquí. Por lo tanto, como último ejercicio, queremos su criterio en torno a cual de los temas leídos le parece que cumple con las características del ensayo. Qué temas no serían propiamente ensayos. Qué tipo de ensayos son. En fin, vierta su criterio personal, de manera ordenada, puntual y en consonancia con los breves referentes teóricos aquí propuestos y con los referentes que usted tenga. Sería muy interesante conocer de su experiencia textual en el mundo del ensayo.



8. Evaluación a distancia

El trabajo que aquí le proponemos que realice, se llama evaluación a distancia. Este es un trabajo obligatorio que usted debe desarrollar en papel INEN A4 (tiene un valor del 30%, es decir, 3 puntos) y que lo entregará a su profesor tutor el día en que asista a recibir la asesoría para el estudio del tercer módulo sobre **PROMOCIÓN DE LA LECTURA**. En ese día también rendirá la evaluación presencial de este módulo de **LECTURA Y MEDIACIÓN** (tiene un valor de siete puntos, 70%).

Una vez que ya leyó el texto básico y esta guía íntegramente, y luego de que elaboró los ejercicios propuestos antes descritos, le encarecemos que prepare su evaluación a distancia, de conformidad con lo que a continuación le solicitamos:

Escoja un ejercicio por cada tema de los propuestos en el DESARROLLO DE EJERCICIOS de esta guía. Como se habrá dado cuenta, por cada tema de estudio se ha propuesto algunos ejercicios que usted debió hacerlos ya. Si no los ha hecho aún, realícelos, por favor (es la mejor forma de aprender), y escoja uno sólo por tema para que lo remita a la universidad, es decir a su tutor, para la calificación respectiva.

Es decir, como son 14 los temas de estudio (el 1 que consta en el libro de texto, y del 2 al 14, en el anexo de esta guía), son 14 los ejercicios que debe desarrollar cuidadosamente para objeto de calificación.

Por ejemplo, en el tema 1 sobre *Lectura y Mediación*, hay seis ejercicios propuestos; en el tema 2 sobre *¿Por qué leer?* hay tres ejercicios. Su trabajo consiste en escoger un solo ejercicio de cada tema; el que mejor le parezca; el que mejor crea que puede desarrollarlo con más solvencia académica, es decir con más rigor. Proceda así con todos los temas, hasta llegar al 14.

No olvide, son 14 ejercicios, uno por tema, los que debe enviar a la universidad, a través del tutor, para objeto de calificación. El resto de ejercicios debe desarrollarlos pero se quedan con usted; pues, le sirven para prepararse para la evaluación presencial.

Le deseamos el mejor de los éxitos en esta jornada de estudio-trabajo. Y recuerde que si tiene alguna dificultad o alguna duda en el estudio y desarrollo de ejercicios, remítase al correo electrónico o los teléfonos que en los datos de información de esta guía se señalan.

Loja, marzo de 2006

9. Anexos

El presente material ha sido reproducido con fines netamente didácticos, cuyo objetivo es brindar al estudiante mayores elementos de juicio para la comprensión de este módulo; por lo tanto no tiene ningún fin comercial.

Los números de los anexos corresponden, en su orden, a los temas de la GUÍA DIDÁCTICA trabajada para el módulo LECTURA Y MEDIACIÓN.

2.

Prólogo ¿Por qué leer?

HAROLD BLOOM

Importa, para que los individuos tengan la capacidad de juzgar y opinar por sí mismos, que lean por su cuenta. Lo que lean, o que lo hagan bien o mal, no puede depender totalmente de ellos, pero deben hacerlo por propio interés y en interés propio. Uno puede leer meramente para pasar el rato o por necesidad, pero, al final, acabará leyendo contra el reloj. Acaso los lectores de la Biblia, los que por sí mismos buscan en ella la verdad, ejemplifiquen la necesidad con mayor claridad que los lectores de Shakespeare, pero la búsqueda es la misma. Entre otras cosas, la lectura sirve para prepararnos para el cambio, y, lamentablemente, el cambio definitivo es universal.

Para mí, la lectura es una praxis personal, más que una empresa educativa. El modo en que leemos hoy, cuando estamos solos con nosotros mismos, guarda una continuidad considerable con el pasado, aunque se realice en una biblioteca universitaria. Mi lector ideal (y héroe de toda la vida) es Samuel Jonson, que comprendió y expuso tanto los efectos como las limitaciones del hábito de leer. Éste al igual que todas las actividades de la mente, debía satisfacer la principal preocupación de Johnson, que era la preocupación por "aquello que sentimos próximo a nosotros, aquello que podemos usar". Sir Francis Bacon, que aportó algunas de las ideas que Johnson llevó a la práctica, dio este célebre consejo:

“No leáis para contradecir o impugnar, ni para creer o dar por sentado, ni para hallar tema de conversación o de disertación, sino para sopesar y reflexionar”. A Bacon y Johnson quisiera añadir otro sabio lector: Emerson, fiero enemigo de la historia y de todo historicismo, quien señaló que los mejores libros “nos llenan de la convicción de que la naturaleza que les escribió es la misma que los lee”. Permitanme fundir a Bacon, Johnson y Emerson en una fórmula de cómo leer: encontrar en aquello que sentimos próximo a nosotros, aquello que podamos usar para sopesar y reflexionar, y que nos llene de la convicción de compartir una naturaleza única, libre de la tiranía del tiempo. En términos pragmáticos, esto significa: primero encuentra a Shakespeare, y deja que él te encuentre luego. Si te encuentra el rey Lear, sopesa y considera la naturaleza que comparte contigo, lo próximo que lo sientes de ti. No considero esta actitud que propugno idealista, sino pragmática. Utilizar la tragedia como queja contra el patriarcado es dejar de lado los propios intereses primordiales, sobre todo en el caso de una mujer joven; esto no es tan irónico como parece. Shakespeare, más que Sófocles, es la autoridad ineludible sobre el conflicto entre generaciones y, más que ningún otro, sobre las diferencias entre mujeres y hombres. Abrete a la lectura plena de *El rey Lear* y comprenderás mejor los orígenes de lo que conoces como patriarcado.

En definitiva, leemos -algo en lo que concuerdan Bacon, Johnson y Emerson- para fortalecer nuestra personalidad y averiguar cuáles son sus auténticos intereses. Este proceso de maduración y aprendizaje nos hace sentir placer, y ello es la causa de que los moralistas sociales, de Platón a nuestros actuales puritanos de campus, siempre hayan reprobado los valores estéticos. Sin duda, los placeres de la lectura son más egoístas que sociales. Uno no puede mejorar de manera directa la vida de nadie leyendo mejor o más profundamente. No puedo menos que sentirme escéptico ante la tradicional esperanza social que da por sentado que el crecimiento de la imaginación individual ha de conllevar inevitablemente una mayor preocupación por los demás, y pongo en cuarentena toda argumentación que relacione los placeres de la lectura personal con el bien común.

Lo triste de la lectura que se realiza por motivos profesionales es que sólo raras veces revive uno el placer de leer que

sintió en su juventud, cuando los libros eran un deleite hazlittiano. La manera en que leemos hoy depende en parte de nuestra distancia interior o exterior de las universidades, donde la lectura apenas se enseña como placer, en cualquiera de los sentidos profundos de la estética del placer. Abrirse a una confrontación directa con Shakespeare en sus momentos más fuertes, por ejemplo en *El rey Lear*, nunca es un placer fácil, ni en la juventud ni en la vejez, y, sin embargo, no leer *El rey Lear* plenamente (es decir, sin expectativas ideológicas) es ser objeto de fraude cognoscitivo y estético. La niñez pasada en gran medida mirando la televisión se proyecta en una adolescencia frente al ordenador, y la universidad recibe a un estudiante difícilmente capaz de acoger la sugerencia de que debemos soportar tanto el haber nacido como el tener que morir; es decir, de madurar. La lectura resulta incapaz de fortalecer su personalidad, que, por consiguiente, no madura. Esta situación sólo se puede solucionar recurriendo a alguna versión del elitismo, y, por buenas y malas razones, en nuestra época esto es inaceptable. Todavía hay en todas partes, aun en las universidades, quienes practican la lectura personal, jóvenes y viejos. Si existe en nuestra época una función de la crítica, será la de dirigirse a esos lectores que leen por sí mismos y no por unos intereses que, supuestamente, trascienden la propia personalidad.

En la literatura, como en la vida, el mérito está muy relacionado con lo idiosincrático, con esas superfluidades que hacen que empiece a captarse el sentido de lo escrito. No es casual que los historicistas -críticos que creen que todos estamos inexorablemente condicionados por la historia social- consideren que los personajes literarios son meros signos en una página. Si no pensamos por nosotros mismos, Hamlet ni siquiera será un caso clínico. Así pues, voy a enunciar el primer principio, a fin de renovar la manera en que leemos hoy, un principio que me apropio de Samuel Johnson: Límpiase la mente de tópicos. El diccionario nos dice que los tópicos o lugares comunes son fórmulas o clichés convertidos en esquemas formales o conceptuales. Dado que las universidades han potenciado expresiones como "sexo y sexualidad" o "multiculturalismo", la admonición de Johnson se convierte en: Límpiase la mente de tópicos pseudointelectuales. Una cultura universitaria en que la apreciación de la ropa interior de las mujeres victorianas sustituye a la apreciación de Charles Dickens y

Robert Browning recuerda las vitriólicas sátiras de Nathanael West, pero no es más que la norma. Una consecuencia involuntaria de esa “poética cultural” es que no puede surgir un nuevo Nathanael West, pues semejante cultura universitaria no podría soportar la parodia. Los poemas de nuestra tradición cultural han sido reemplazados por la ropa interior que cubre el cuerpo de nuestra cultura. Nuestros nuevos materialistas nos dicen que han recuperado el cuerpo para el historicismo, y afirman obrar en nombre del principio de realidad. La vida de la mente será aniquilada por la muerte del cuerpo, pero para eso no se necesitan los hurras de una secta pseudointelectual.

Limpíate la mente de tópicos conduce al segundo principio de renovación de la lectura: No trates de mejorar a tu vecino ni a tu ciudad con lo que lees ni por el modo en que no lees. El fortalecimiento de la propia personalidad ya es un proyecto bastante considerable para la mente y el espíritu de cada uno: no hay una ética de la lectura. Hasta que haya purgado su ignorancia primordial, la mente no debería salir de casa; las excursiones prematuras al activismo tienen su encanto, pero consumen tiempo, que forzosamente se restará de la lectura. El historicismo, tanto referido al pasado como al presente, es una especie de idolatría, una devoción obsesiva a lo puramente temporal. Leamos, entonces, iluminados por esa luz interior que celebró John Milton y Emerson adoptó como principio de lectura. Principio que bien puede ser el tercero de los nuestros: El intelectual es una vela que iluminará la voluntad y los anhelos de todos los hombres. Olvidando tal vez la fuente, Wallace Stevens escribió maravillosas variaciones de esta metáfora; pero la frase emersoniana original articula con mayor claridad el tercer principio de la lectura. No hay por qué temer que la libertad que confiere el desarrollo como lector sea egoísta, porque, si uno llega a ser un lector como es debido, la respuesta a su labor lo confirmará como iluminación de los demás. Cuando leo las cartas de desconocidos que recibo en los últimos siete u ocho años, por lo general me conmuevo tanto, que no puedo responderlas. Su páthos, para mí, radica en que a menudo dejan traslucir un ansia de estudios literarios canónicos que las universidades desdeñan satisfacer. Emerson dijo que la sociedad no puede prescindir de las mujeres y los hombres cultivados, y, proféticamente, agregó: “El hogar del escritor no es la universidad, sino el pueblo”. Se refería a

los escritores fuertes, a los hombres y mujeres representativos, es decir, que sirven de ejemplo y de modelo.

La función -olvidada en gran medida- de una educación universitaria quedó captada para siempre en "El intelectual americano", discurso en el que, acerca de los deberes del intelectual, Emerson dice: "Pueden considerarse incluidos en la confianza en sí mismo". Tomo de Emerson mi cuarto principio de la lectura: Para leer bien hay que ser inventor. A la "lectura creativa", en el sentido de Emerson, la llamé en cierta ocasión "mala lectura", expresión que persuadió a mis oponentes de que padecía de dislexia voluntaria. La inanidad o la vaciedad que perciben cuando leen un poema sólo está en sus ojos. La confianza en sí mismo no es un don ni un atributo, sino una especie de segundo nacimiento de la mente, y no sobreviene sin años de lectura profunda. En estética no hay patrones absolutos. Si alguien desea sostener que el ascendiente de Shakespeare fue un producto del colonialismo, ¿quién se molestará en refutarlo? Al cabo de cuatro siglos Shakespeare nos impregna más que nunca; lo representarán en la estratosfera y en otros mundos, si se llega hasta allí. No es una conspiración de la cultura occidental: contiene todos los principios de la lectura, y es mi piedra de toque a lo largo de todo este libro. Borges atribuyó el carácter universal de Shakespeare a su evidente falta de egoísmo, pero esta cualidad no es más que una metáfora para indicar lo que realmente distingue a Shakespeare, que es, en definitiva, una tremenda capacidad de comprensión. Con frecuencia, aunque no siempre nos demos cuenta, leemos en busca de una mente más original que la nuestra.

Como la ideología, sobre todo en sus versiones más superficiales, es especialmente nociva para la capacidad de captar y apreciar la ironía, sugiero que nuestro quinto principio para la renovación de la lectura sea la *recuperación de lo irónico*. Pensemos en la inagotable ironía de Hamlet, que casi invariablemente cuando dice una cosa quiere decir otra, a menudo diametralmente opuesta. Pero, al enunciar el quinto principio -la lánguida esperanza de recuperar la ironía-, me siento próximo a la desesperación, porque enseñarle a alguien a ser irónico es tan difícil como instruirlo para que desarrolle plenamente su personalidad. Y, sin embargo, la pérdida de la ironía es la muerte de la lectura y de lo que nuestras naturalezas tienen de civilizado.

*Anduve de tabla en tabla
con paso lento y prudente.
Sentía en derredor las estrellas,
en torno a mis pies el mar.
Sabía que quizá la siguiente
fuera la pisada final.
Y anduve con ese precario paso
que algunos llaman experiencia.*

Mujeres y hombres pueden caminar de maneras diferentes, pero, a menos que nos disciplinen, todos tenemos un paso en cierto modo individual. Dificilmente puede comprenderse a Dickinson, maestra de lo sublime precario, si uno está muerto para sus ironías. Va andando por el único sendero disponible, “de tabla en tabla”; irónicamente, no obstante, la lenta cautela se yuxtapone a un titanismo que le hace sentir “en derredor las estrellas”, aunque tenga los pies casi en el mar. El hecho de ignorar si el paso siguiente será la “pisada final” le confiere ese «precario paso» al que no da nombre, aunque nos dice “algunos” lo llaman experiencia. Dickinson había leído “Experiencia”, el ensayo de Emerson -una pieza culminante, muy al modo en que “De la experiencia” lo fuera para Montaigne, su maestro- y su ironía es una respuesta amable al planteamiento inicial de Emerson; “¿Dónde nos encontramos? En una serie de acontecimientos cuyos extremos desconocemos y que según creemos, no los tiene”. Para Dickinson, el extremo es ignorar si el paso siguiente será la pisada final, “¡Si alguno de nosotros supiera qué estamos haciendo, o hacia dónde vamos, sería mejor que no nos lo dijera!” La consiguiente imagen poética de Emerson difiere de la de Dickinson en temperamento o, como dice ella, en la manera de asumirla. En el dominio de la experiencia de Emerson, “todas las cosas nadan y destellan”, y su ironía genial es muy diferente de la ironía de la precariedad de Dickinson. Con todo, los dos son sinceros, y en los efectos rivales de sus respectivas ironías ambos perviven.

Al final del sendero de la ironía perdida hay una pisada final, más allá de la cual el valor literario será irrecuperable. La ironía es sólo una metáfora, y es difícil que la de una edad literaria sea la de otra; no obstante, sin un renacimiento del sentido irónico

no sólo se habrá perdido lo que llamamos «literatura de invención», sino bastante más.

Ya parece haberse perdido Thomas Mann, el más irónico de los grandes escritores del siglo XX. Se han publicado nuevas biografías suyas preocupadas, sobre todo, por probar su supuesta homosexualidad, como si la única forma de demostrar que aún tiene cierto interés para nosotros fuera certificar su condición de gay y darle así un lugar en los planes de estudios universitarios. De hecho, es lo mismo que estudiar a Shakespeare fundamentalmente por su supuesta bisexualidad, pero los caprichos del contrapuritanismo vigente se diría que no tienen límite. Aunque las ironías de Shakespeare, como cabría esperar tratándose de él son las más amplias y dialécticas de la literatura occidental, no siempre nos transmiten las pasiones de sus personajes, a causa de la vastedad e intensidad de sus registros emocionales. Por consiguiente, sobrevivirá a nuestra época: perderemos sus ironías, pero nos quedará el resto de su obra. Sin embargo, en el caso de Thomas Mann todas las emociones, narrativas o dramáticas, nos son transmitidas mediante un irónico esteticismo; de ahí que enseñarles *LA MUERTE EN VENECIA* o *UNORDNUNG UND FRÜHES LEID* a la mayor parte de los estudiantes de nuestras universidades, incluso a los más dotados, sea una tarea casi imposible. Cuando los autores son dejados en el olvido por la historia, decimos acertadamente que sus obras son «propias de su época», pero creo que nos encontramos ante un fenómeno muy diferente cuando la causa de que hayan sido olvidados es una ideología historicista.

La ironía exige una amplia dosis de atención y la capacidad de albergar mentalmente en un momento dado doctrinas antitéticas, incluso si chocan entre sí. Si la lectura es despojada de la ironía, pierde inmediatamente su carácter disciplinar y su capacidad de sorprender. Pregúntate qué es aquello que sientes próximo a ti, aquello que puedes usar para sopesar y meditar, y lo más probable es que te respondas que la ironía, incluso si muchos de tus maestros no saben qué es ni dónde encontrarla. La ironía limpiará tu mente de los tópicos pseudointelectuales de los ideólogos y te ayudará a ser un intelectual que ilumine a los demás igual que una vela.

Cuando uno ronda los setenta, le apetece tan poco leer mal como vivir mal, porque el tiempo transcurre implacable. No sé si

Dios o la naturaleza tienen derecho a exigir nuestra muerte, aunque es ley de vida que llegue nuestras hora, pero estoy seguro de que nada ni nadie, cualquiera se que sea la colectividad que pretenda representar o a la que intente promocionar, puede exigir de nosotros la mediocridad.

Como durante medio siglo mi lector ideal ha sido Samuel Johnson, reproduzco mi pasaje favorito del prefacio con que encabezó su edición de las obras teatrales de Shakespeare:

Este es, pues, el mérito de Shakespeare: que sus dramas son el espejo de la vida; que aquel cuya mente ha quedado enmarañada siguiendo a los fantasmas alzados ante él por otros escritores pueda curarse de sus éxtasis delirantes leyendo sentimientos humanos en lenguaje humano, mediante escenas que permitirían a un ermitaño hacerse una opinión de los asuntos del mundo y a un confesor predecir el curso de las pasiones.

Para leer sentimientos humanos en lenguaje humano, uno ha de ser capaz de leer humanamente, con todo su ser. Tenga las convicciones que tenga, uno es más que una ideología; y Shakespeare tanto más te habla cuanto mayor es la parte de ti que eres capaz de llevar hasta él. En otras palabras; Shakespeare nos lee mejor de lo que podemos leerlo, aun después de habernos limpiado la mente de tópicos. No ha habido antes ni después de él otro escritor con semejante dominio de la perspectiva, ni que desborde tanto cualquier contextualización que se imponga a sus obras. Johnson, que percibió esto de modo admirable, nos incita a permitir que Shakespeare nos cure de nuestros «éxtasis delirantes». Permítaseme ir más allá de Johnson y hacer hincapié en que debemos reconocer los fantasmas que exorcizará la lectura profunda de Shakespeare. Uno de ellos es la muerte del autor; otro es el aserto de que tener personalidad propia es una ficción; otro más la opinión de que los personajes literarios y dramáticos son meros signos en una página. Un cuarto fantasma, y el más pernicioso, es que el lenguaje piensa por nosotros.

De todos modos, al fin mi amor por Johnson y por la lectura me aparta de la polémica para llevarme a la exaltación de las muchas personas capaces de leer de forma personal con las que me voy encontrando, tanto en el aula como en los mensajes que recibo. Leemos a Shakespeare, Dante, Chaucer, Cervantes, Dickens y demás

escritores de su categoría porque la vida que describen es de tamaño mayor que el natural. En términos pragmáticos, se han convertido en la verdadera bendición, entendida en el más puro sentido judío de «vida más plena en un tiempo sin límites». Leemos de manera personal por razones variadas, la mayoría de ellas familiares: porque no podemos conocer a fondo a toda la gente que quisiéramos; porque necesitamos conocernos mejor; porque sentimos necesidad de conocer cómo somos, cómo son los demás y cómo son las cosas. Sin embargo, el motivo más profundo y auténtico para la lectura personal del tan maltratado canon es la búsqueda de un placer difícil. Yo no patrocino precisamente una erótica de la lectura, y pienso que «dificultad placentera» es una definición plausible de lo sublime; pero depende de cada lector que encuentre un placer todavía mayor. Hay una versión de lo sublime para cada lector, la cual es, en mi opinión, la única trascendencia que nos es posible alcanzar en esta vida, si se exceptúa la trascendencia todavía más precaria de lo que llamamos «enamorarse». Hago un llamamiento a que descubramos aquello que nos es realmente cercano y podemos utilizar para sopesar y reflexionar. A leer profundamente, no para creer, no para contradecir, sino para aprender a participar de esa naturaleza única que escribe y lee. A limpiarnos la mente de tópicos, no importa qué idealismo afirmen representar. Sólo se puede leer para iluminarse a uno mismo; no es posible encender la vela que ilumine a nadie más.

3.

El proceso formativo de la lectura

GALO GUERRERO JIMÉNEZ

Vivir sin leer sabiendo leer reviste especial gravedad porque se deteriora el nivel intelectual y de desarrollo humano al que toda persona está llamada a ejercer hasta adquirir a través de valores superiores el logro de nuestras mejores expresiones de vida.

Si como seres humanos somos la única especie que tiene el privilegio de saber que podemos crecer y que tenemos que saber hacerlo bien, porque es un ideal de vida que nos sirve no sólo para vivir sino para saber vivir, es lógico pensar que no podemos darnos el lujo de malograr nuestra vida en aspectos y circunstancias que nos deterioran. La lectura, en este sentido, es un vínculo de creatividad, de encuentro, porque crea ámbitos de vida muy hondos y fecundos que nos ayudan a configurar nuestra vida de manera plena.

A través de la lectura es posible la creación de diversas formas de encuentro. La novedad de un texto está en la expresión de realidades nuevas, novedosas y originarias que nos sorprenden por la riqueza de vida creativa y de formación humana que es posible detectar y asumir también creativamente.

La lectura enamora, atrae, fascina e inspira si uno como lector crea espacios de encuentro apropiados que se convierten en fuente de luz para vivir creativamente desde lo mas valioso, de manera que cada lectura, cada párrafo, cada idea, nos otorgue un sentido pleno, es decir promocionalmente en cuanto transmisión de formación humana.

La lectura proporciona siempre nuevos modos de sentir. El texto no es un mero objeto: el lector sabe que en cada pasaje encontrará una vertiente de la realidad o de su realidad. Más concretamente, la lectura es un campo de iluminación; en el texto se descubren hechos, acontecimientos, significados, y sobre todo el sentido de las cosas que es el que al lector le lleva a configurar la vida humana desde diversas vertientes.

Captar la vinculación de la palabra del texto con las realidades de vida dentro de una relación de encuentro, es sacarle pleno partido a cada realidad textual. Desde una actitud de apertura el lector se pone a disposición de esa fuente de energía que el texto emite no solo por el conocimiento, la belleza y el orden que posee, sino por la experiencia de éxtasis a la que nos trasporta, puesto que nos saca de sí para elevarnos a categorías de vida mucho más valiosas y de satisfacción personal. Claro que a través de la creación imaginadora, el lector no mira por fuera las ideas del texto; se trata de una mirada penetrante, por dentro, de manera que se pueda vivir un auténtico proceso de realización de esa realidad. No es la mera información la que penetra en el lector, sino la capacidad que éste tiene para recrear y pasar por la inteligencia y el corazón esas diversas realidades que a mediano o a largo plazo configurarán un cambio interior porque ese buen lector tendrá un nuevo estilo para concebir el mundo y la vida.

Por lo tanto, el lector siempre albergará en su mundo interior una forma especial de organización para enriquecer su vida en la medida en que sabe crear vínculos de relación con el texto. Cuanta mayor es la relación, el alma humana vive con más intensidad por la sencilla razón de que el arte de la lectura se hace más viviente, puesto que se llega a crear no meras conmociones subjetivas sino auténticos ámbitos de vibración humana, dado que permiten revalorizar el conocimiento, la emotividad y el sentimiento. Pues, si el lector percibe en forma nítida esta realidad, entonces sí, es cierto que la lectura promueve procesos formativos auténticamente humanos.

4.

Lectura y sentido de reflexión

GALO GUERRERO JIMÉNEZ

El texto sugiere sentidos y significados que el lector debe descubrir a través del uso activo del conocimiento previo y de las estrategias de lectura que de manera flexible haya logrado incorporar, a fin de que la interacción sea efectiva entre texto y lector.

El texto sugiere significados que el lector trata de representar de conformidad con el talante de su personalidad; esto es, el nivel de sus conocimientos, de su cultura, de su afectividad, de su voluntad, de sus actitudes, de su situación social y del contexto son los que marcan la lectura de un texto de manera tan personal, que es difícil que un mismo texto pueda lograr una representación de interpretación idéntica.

Pero así como el lector tiene sus características especiales, también las tiene el texto a partir de lo que su autor representa dentro del contexto específico de su personalidad. De ahí que el proceso de comprensión de la lectura es una actividad interactiva que exige saber leer bien, aunque sepamos que no hay una sola manera de leer bien.

El texto es como una vela que ilumina; en él, según Frida Díaz y Gerardo Hernández, se encuentra el contenido temático, una estructura textual, un nivel de dificultad y extensión, la significación lógica y psicológica, el formato y las ayudas y señalamientos que el lector, con sus habilidades psicolingüísticas, con sus conocimientos previos y con su actitud emocional será "capaz de leer humanamente, con todo su ser", como señala Harold Blom.

Y aunque se lea sólo para pasar el tiempo, para divertirse o por necesidad, a la larga se lee para reflexionar profundamente sobre nuestra condición humana. Para ello es necesario que el lector participe activamente no sólo siguiendo el curso de la linealidad textual, sino -como dice Díaz y Hernández- "probando

interpretaciones, verificándolas, depurándolas, decantándolas y dándoles seguimiento para construir conscientemente la representación textual y el modelo de la situación del texto". Y el interés por leer se reavivará cuando tengamos la convicción de entender bien todas las palabras, de relacionar las ideas nuevas, y sobre todo cuando nos damos cuenta de que no perdemos el hilo de lo que estamos leyendo.

Cuando le encontramos sentido al modelo de la situación a la que el texto se refiere, es decir, cuando nos hacemos una representación en cuanto comprensión de lo que hemos leído, entonces sí, resulta fácil aplicar lo leído a nuestras diversas situaciones de realidad mundana y humana.

La reflexión, que es la mayor capacidad de sentido textual, nos motivará para la toma de conclusiones, dado que, cuando se es consciente de lo que se lee, se puede construir interpretaciones no "para contradecir o impugnar, ni para creer o dar por sentado, ni para hallar tema de conversación o de disertación, sino para sopesar y reflexionar", según el agudo criterio de Samuel Johnson en boca de Harold Bloom.

En conclusión, el sentido de reflexión sólo es posible cuando nos hemos apropiado de lo leído, cuando sentimos que lo leído está próximo a nosotros. Desde esta óptica la realidad textual es una realidad de riqueza, de juego creador y de contemplación en su múltiples formas de encuentro expresivo, de luz, de belleza y de capacidad de sorpresa que el lector vive intensamente hasta lograr - según Alfonso López Quintás- un cambio espiritual en la forma de concebir el mundo y la vida.

5.

Lectura e interpretación

GALO GUERRERO JIMÉNEZ

Si al leer no se convierte las palabras en significados, no tiene sentido leer. No es sólo la vista, la mirada en la palabra la que nos lleva a un proceso lector. La actividad lectora precisa de altas dosis de concentración, de una atención en la que el interés no permite extraviar el curso de lo que puedan significar los niveles de un proceso receptivo, comprensivo y altamente creativo.

Quien lee bien, es decir, quien logra procesar debidamente la información que recibe, no sólo que entra en contacto con esa cantidad de información sino que los procesos de intercambio con el mundo de la comunicación interpersonal y social son altamente significativos.

Si bien es cierto que los ojos cumplen un papel vital para el procesamiento de la información textual, no es menos cierto que sólo los componentes cognitivos son los que convierten en unidades con significado a cada palabra leída. En este orden, las habilidades semánticas son las que sacan al lector de la forma impresa de la palabra que la capta a través de los ojos para que luego se haga una imagen léxica o de contenido de lo que esa palabra leída significa.

Reconocer las palabras y adentrarse en el mensaje textual a través de su componente cognitivo o mental implica tener al menos cuatro niveles de comprensión: el primero, elemental pero importante, es el de la comprensión cero que consiste en identificar cada letra y palabra escrita, indistintamente de que se capte o no su significado.

Un segundo nivel es el de la comprensión literal, en donde, sin salirse propiamente de lo que la palabra dice o significa, se logra obtener un grado de comprensión superficial, es decir, de apenas una identificación de las palabras en cuanto una significación explícita de identificación de lo que el texto manifiesta en forma directa. Las relaciones gramaticales y sintácticas que el lector

conozca son importantes para que haya una comprensión literal de cada cláusula o párrafo.

Ahora bien, de estos dos primeros niveles no se saca mayor provecho si siempre al leer el lector se queda en ellos, como les sucede a muchos lectores que no están motivados ni logran interesarse ni apasionarse por lo que leen.

Es necesario avanzar a la comprensión inferencial, es decir a aquella actitud lectora que nos lleva más allá del texto explícito, porque lo que importa es descubrir el o los sentidos implícitos que subyacen en el texto. Es necesario que el lector pueda interpretar lo que el lector quiere manifestar más allá de las palabras textuales que en el texto constan. El autor siempre tiene juicios y puntos de vista que a través de la comprensión inferencial el lector debe descubrirlos.

Por último, es necesario llegar a la comprensión crítica, dado que aquí se aprecia el mayor grado de madurez para valorar y enjuiciar lo leído. Como sostiene Fuensanta Hernández Pina y su equipo de investigadores de la Editorial Océano: "Este nivel supone deducir implicaciones, obtener generalizaciones no establecidas por el autor, especular acerca de las consecuencias, distinguir entre hechos y opiniones, entre lo real y lo imaginario, y elaborar juicios críticos sobre las fuentes, la credibilidad y la competencia del autor".

Si el lector llega a este nivel de comprensión crítica, pasando, por supuesto, por los anteriores, que son de vital importancia, puesto que a través de ellos se llega a este nivel, entonces sí, es posible un juzgamiento adecuado de las ideas expresadas por el autor; y, por lo tanto, ya no le resultará difícil asumir el componente de la lectura como un proceso creativo.

6.

El componente creativo de la lectura

GALE GUERRERO JIMÉNEZ

Si el lector llega al nivel de comprensión crítica del texto leído, aparece ya el lector creativo, aquel que puede desarrollar nuevas ideas para la elaboración de proyectos que estén vinculados a la obra leída o que sirvan de estímulo para la realización de otros proyectos que el lector-creador considere pertinente.

El lector creativo estima altamente lo que lee, por eso puede crear novedades como la de generar nuevos pensamientos, sentimientos de alta madurez emocional y experiencias que lo motivan a buscar lo interesante, lo oculto, a descubrir significados implícitos en el texto, a potenciar el carácter de investigación, dado que puede relacionar sus propias ideas con las del autor y generar experiencias diferentes a las leídas en el texto.

El componente personal y afectivo es el que imprime el sello de lector creativo, puesto que sale de la receptividad de las ideas presentadas por el autor para mantener una actividad mental que lo motiva a transformar la información leída en un potente ser activo y creativo para producir nueva información, puesto que ya no basta sólo con criticar esa información sino que, gracias al componente emocional y de reacción experiencial que el lector tiene, se generan cambios, puntos de vista, actitudes y conductas para reconstruir significados a través de nuevas situaciones no sólo de análisis y de síntesis, sino de creación y de representación del mundo a través de las diferentes fuentes del conocimiento que el lector creativo sabe relacionarlas muy bien con su actuación postlectora.

El lector creador es un asiduo proponente de hipótesis; antes y en la lectura misma, y de manera paulatina, se generan expectativas acerca de la calidad y del contenido de la información. Lo que dice el texto y los conocimientos del lector permiten crear una serie de puentes entre lo nuevo y lo conocido, y es en este orden en que aparecen una serie de suposiciones, de propósitos que validan o invalidan el texto leído a través de estrategias de verificación o de comprobación de esas hipótesis iniciales o de

aquellas que se van generando en la medida en que se avanza en la lectura.

El lector creativo siempre pone en juego la curiosidad, la imaginación, las expectativas y los conocimientos previos que de hecho genera todo texto, por objetivo que sea. Estos elementos permiten visualizar una serie de circunstancias, de conjeturas, de puntos de vista, de situaciones y de proyecciones en torno a mundos posibles que desde la investigación, la creatividad, la intelectualidad, la ciencia y la cultura se pueden potenciar, y sobre todo aplicar en los diversos contextos en que el lector interactúa.

El sentido de creatividad del lector desarrolla sentimientos de compromiso personal, de experiencias metacognitivas y de conductas comunicativas que le permiten guiar una serie de razonamientos en pos del mejor aporte humano e intelectual que como persona puede brindar para mejorar las circunstancias de su contexto personal y comunitario.

7.

Interacción y lectura

GALO GUERRERO JIMÉNEZ

La interacción nos lleva a una comprensión lectora bastante adecuada. El lector, en este caso, ha podido adquirir algunas técnicas que le ayudan a comprender lo que lee. Por ejemplo, y aunque parezca sencillo, descubrir la tesis, es decir, la idea principal y diferenciarla de las ideas secundarias y de los demás detalles del texto, es quizá uno de los mayores logros lectores. Reconocer el valor que tiene una lectura, saber elaborar el resumen, desarrollar el espíritu crítico e identificar los distintos tipos de estructura de un texto, facilita enormemente la comprensión.

De manera especial, ¿cómo se potencia la interacción? si el lector transforma permanentemente el texto en preguntas: dónde y cómo está conformada la tesis, por qué es importante esa tesis o idea principal, cuáles son los detalles más significativos que acompañan a esa tesis, cómo ha organizado la información el autor, es coherente o no dicha organización, qué aspectos son los que al lector más le interesan, qué significan exactamente las ideas; y, en fin, todas las preguntas que permanentemente pueda hacer el lector mientras lee, le serán siempre de vital importancia porque así la lectura y el texto tendrán sentido, y por lo tanto podrá dársele la validez que al texto le corresponde.

El lector que comprende un texto sabe que los detalles le dan credibilidad a la tesis o idea principal. Por ejemplo, las descripciones, el aporte de hechos concretos y de razones o explicaciones en torno a la tesis son detalles que cuando el autor sabe puntualizarlos, se convierten en ideas secundarias que, aunque no tienen la misma importancia que la tesis, permiten apuntalar, precisar y confirmar el valor que esa idea principal o tesis tiene en el desarrollo de la lectura.

La interacción también es posible gracias a la comprensión de los términos específicos que en el mundo humanístico, científico y técnico cada disciplina maneja como una jerga o vocabulario especial que el lector debe dominar para que comprenda lo que está

leyendo. Cuando se desconoce los términos específicos de la disciplina que se está leyendo, el grado de comprensión prácticamente se anula.

El buen lector conoce también que los autores a veces se sirven de clasificaciones, de relaciones de causa-efecto, de comparaciones, de contrastes, de secuencias y de ejemplos que sirven para organizar el texto, para categorizarlo en contenidos y apartados apropiados, para presentar consecuencias, resultados, productos, para establecer nexos entre conceptos abstractos e ilustraciones, para buscar diferencias o similitudes, para presentar acontecimientos de forma lógica y cronológica y etcétera de circunstancias que como estrategias el autor concreta con miras a que su texto sea entendible y ante todo comprensible, y cumpla los objetivos propuestos, en manos, claro está, de un buen lector.

Ahora bien, la interacción no se queda sólo en la comprensión. El buen lector sabe que tiene que ir más allá de la lectura literal y de comprensión. Una vez que analiza la información leída, la transforma o traduce en pensamientos propios para, desde su concepción personal, adentrarse en el mundo que le rodea.

Insistimos: adquirir información para lograr conocimientos así porque sí, no tiene sentido sino se llega a una auténtica interacción, que es la que le permite al lector educarse para un cambio conceptual que le permita enfrentar el mundo desde una óptica más racional y humana.

8.

Los géneros literarios

FERNANDO GÓMEZ REDONDO

Si un texto es un «discurso» formal, es decir, una organización de la realidad -una manera de pensarla o de crearla-, es porque un código lingüístico determinado ha propiciado la aparición de un código semántico¹, responsable de esa particular imagen de mundo que la obra lleva implícita en su estructura textual. Este es el camino que debe recorrerse para abordar la problemática relativa a los géneros literarios,

EL GÉNERO LITERARIO: PLANTEAMIENTOS TEÓRICOS

En primer lugar, un género es un modo de regulación formal, y éste es el principio sobre el que reposan las primeras formulaciones teóricas (Platón y Aristóteles) dedicadas a esta cuestión; en su Poética, Aristóteles define la «poesía» (lo que hoy se llamaría «literatura») como «imitación», añadiendo:

Puesto que el poeta es imitador como un pintor o algún otro imaginero, es necesario que imite siempre de una de las tres formas que hay: o como las cosas eran o son, o como se dice y parecen, o como es preciso que sean. Y estas cosas las da a conocer por medio de la elocución en la que también hay palabras raras, metáforas y muchas alteraciones del lenguaje...²

O lo que es lo mismo: la obra literaria ha de ser concebida como un «discurso» (puesto que debe reflejar la realidad de «modos» distintos) que, para su virtualización, ha de servirse de unos específicos rasgos estilísticos. Lo que esto significa es que la distinción entre los géneros literarios tiene que sustentarse sobre esos «modos» de imitación, que, en sí, no son más que cauces de recepción de cada correspondiente obra.

¹ Como señala Mircea Marghescu, «este código semántico pone al significado en relación con un símbolo o con un arquetipo que se convierte en el objeto designado por el signo», ver EL CONCEPTO DE LITERARIEDAD [1974], Madrid: Taurus, 1979, p. 39.

² Cito por la ed. bilingüe de Anibal González, Madrid: Taurus, 1987, p. 90.

De nuevo, Aristóteles:

Pero, además, existe una tercera diferencia: la de cómo uno podría imitar cada una de estas cosas. Pues se pueden mimetizar las mismas cosas y con los mismos procedimientos o cuando alguien los narra, sea convirtiéndolo al objeto en algo distinto, como hace Hornero, sea dejándolo sin cambiar y siendo el mismo, o cuando todos los mimetizados, en cuanto tales, se presentan como seres que actúan y obran³.

Lo que equivaldría a distinguir entre la narración (que puede ser lírica, si sucede por boca del poeta, o epopéyica, por boca de otro) y la dramatización (los personajes se presentan a sí mismos, mediante la actuación) como los dos principales discursos genéricos, que posibilitan, luego, una más amplia clasificación, según los «registros» o «estilos» (alto, medio y bajo) que se empleen en su desarrollo⁴. Bien que para Aristóteles es determinante el género dramático y las funciones que de él derivaban para la educación y la formación de una sociedad.

Estos planteamientos aristotélicos (que surgen de una visión eminentemente práctica del fenómeno del lenguaje literario) apenas varían en su transmisión histórica, si es caso con la excepción de distinguir la experiencia lírica de la concerniente a la de la epopeya, constituyéndose de este modo el conocido sistema de la triada (Lírica, Épica, Dramática) clásica, sobre el que los distintos modelos de la cultura occidental construirán precisas imágenes de literariedad⁵, específicos esquemas ideológicos, asegurados por una tradición normativa que, sin variaciones importantes, extenderá su dominio hasta finales del siglo XVIII, cuando, al albur de incipientes teorizaciones sobre la función de la literatura, se vuelva a plantear la cuestión del valor e importancia que juegan los géneros literarios, no sólo como clasificaciones de obras, sino como sistemas de ideas.

En segundo lugar, un género literario es una categoría formal derivada de un discurso textual específico, no surgida de un

³ Ibidem, p. 50.

⁴ Conviene enfocar estos asuntos con el trabajo de Miguel A. Garrido Gallardo, «Una vasta paráfrasis de Aristóteles», en *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco/Libros, 1988, pp. 9-27.

⁵ Esta evolución la ha descrito, magníficamente, Javier Huerta Calvo en «Resumen histórico de la teoría de los géneros», ver Antonio García Berrio y J. Huerta Calvo, *LOS SEÑEROS LITERARIOS: SISTEMA E HISTORIA*, Madrid: Cátedra, 1992, pp. 85-140.

uso particular de unos inciertos procedimientos estilísticos. Los géneros literarios sólo pueden reconocerse, por este motivo, en una proyección de carácter diacrónico, en una dimensión historicista, que permita descubrir los valores signícos de esas obras en el marco social en que han nacido. Son las obras las que crean el género literario⁶, nunca los rasgos formales que se usan para canalizar o potenciar los significados textuales de esas obras; de esta manera, por ejemplo, resulta improcedente considerar que el supuesto «mester de clerecía», que arranca de la estrofa 2ª del LIBRO DE ALEXANDRE, es un género literario, porque haya una serie de equivalencias estilísticas, derivadas de unas técnicas poéticas que comienzan a ponerse en juego en los primeros decenios de la Castilla del siglo XIII⁷; parece más lógico afirmar que ese específico lenguaje literario, sostenido en los procedimientos formales de la *cuaderna vía*, constituye una «modalidad literaria»⁸, que acoge, eso sí, diversos «modos genéricos»⁹, que aprovechan sus hábiles peculiaridades expresivas para lograr una más efectiva comunicación con el público; por muchas vueltas que se le dé no hay forma de equiparar los modelos estructurales y las poéticas dimanadas de ellos (único plano que permite hablar de géneros literarios) de obras tan dispares como el LIBRO DE ALEXANDRE, el Libro de buen amor, los Milagros de Nuestra Señora o cualquiera de los relatos hagiográficos de Berceo; detrás de cada uno de estos textos, latén configuraciones genéricas bien distintas que, al ingresar en la literatura castellana, pueden transformarse o pueden mantener la identidad categorial primera; por ejemplo, el LIBRO DE ALEXANDRE sería una de las primeras muestras del *romance* (género narrativo desarrollado primero en verso y luego en prosa, como en el resto de las literaturas vernáculas occidentales), mientras que los Milagros de Berceo no se desvían un punto del canónico modelo de

⁶ Es importante esta consideración, sostenida desde distintas metodologías; véase esta referencia semiológica: «...un genere letterario (...) si configura da questo punto di vista come il luogo dove un'opera entra in una complessa rete di relazioni con altre opere», ver María Corti, "I generi letterari in prospettiva semiologica", en *STRUMENTI CRITICI*, 17(1972), pp. 1-18; cita en p. 5.

⁷ Es la postura mantenida, entre otros, por N. Salvador Miguel, "Mester de clerecía", marbete de un género [1979], en *TEORÍA DE LOS GÉNEROS LITERARIOS*, ob. cit., pp. 343-371.

⁸ Como Á. Gómez Moreno, en "II. Clerecía", de C. Alvar y Á. Gómez Moreno, *LA POESÍA ÉPICA Y DE CLERECE MEDIEVALES*, Madrid: Taurus, 1988, pp. 82-86.

⁹ 37 Ver J. Huerta Calvo, Op. cit., p. 175.

los *miracula* latinos, puesto que se trata simplemente de una traducción de una de esas colecciones; más contactos mantienen el LIBRO DE ALEXANDRE y el LIBRO DE APOLONIO (romances en verso) con textos como el OTAS DE ROMA, el ZIFAR o, incluso, el primitivo AMADÍS (romances ya en prosa), que con otras obras escritas en cuaderna vía y que lo único que comparten son unas mismas características formales y no una misma visión de la realidad.

LA CONFIGURACIÓN DE LOS GÉNEROS LITERARIOS

Los tres modos básicos de la configuración aristotélica (Lírica, Épica Dramática), al convertirse en productos históricos, sometidos, por tanto, a contextos de toda índole (sociales, morales, religiosos, estéticos), sufren una serie de transformaciones que fuerzan la aparición de lo que podrían llamarse variantes genéricas, o grupos genéricos, o subgéneros, cuya fortuna dependerá, sobremanera, de la relación que el receptor o público sea capaz de mantener con el discurso formal, en cuyas peculiaridades reconoce su pensamiento o su circunstancialidad. No se olvide que el género (o su variación) surge del «discurso textual», y que éste se formula en función de las expectativas que han de ser satisfechas por esa correspondiente obra. El destinatario del texto se proyecta en su dimensión formal (o modelo de textualidad, si se prefiere) y desde ella penetra en la naturaleza puramente estilística de la obra. Cuando hay un cambio apreciable en el contexto social y lingüístico del que deriva y al que sirve la creación literaria, se produce inevitablemente la desaparición de un modelo genérico y su inevitable sustitución por otro¹⁰, que puede ser más o menos lenta, en función de la inexorabilidad de esas variaciones contextuales. Si se recuperara ahora el esquema de la comunicación literaria (...), podría apreciarse el modo en que los géneros intervienen en el mismo:

¹⁰ Lo ha señalado, con precisión, B. Tomachevski en un artículo de 1925: «Los géneros viven y se desarrollan» (...). La causa que ha promovido un género puede dejar de actuar (...) El género cumple una evolución y, a veces, una súbita revolución. Sin embargo, en razón de esa referencia habitual de la obra a los géneros definidos, su denominación se mantiene aunque se haya producido un cambio radical en la construcción de las obras correspondientes», ver «Temática», en *TEORÍA DE LOS FORMALISTAS RUSOS*, ed. de T. Todorov, Buenos Aires, Signo, 1970, pp. 199-232: cita en p. 229.

-101-

regimiento de príncipes) o el *Libro de Apolonio* (con ese retrato tan perfecto de un nuevo modelo de individualidad), romances, como se ha dicho antes, que abren, por vez primera, el espacio extraño de la ficción al desarrollo del pensamiento colectivo.

Al margen de su producción histórica, de la que depende el modelo conceptual que sostiene cada obra, el género articula un sistema de componentes formales y estructurales, que se constituye por un proceso temporal de transmisión de esas obras y que es asegurado por una tradición textual, que puede llegar a fijar, incluso, una normativa, implícita o explícita, según sea la voluntad de autoría.

En este sentido, es irrefutable considerar que en el origen de un género literario se encuentra siempre la personalidad de un preciso autor¹¹, que sabe seguir un proceso textual del que puede o no sentirse deudor. Desde esta perspectiva, el género funciona como un sistema de aprendizaje para el escritor, ya que alberga una serie de convenciones literarias, fácilmente asimilables; puede, ese autor, permitirse participar en la invención de ese proceso de regulación genérica, bien mediante su integración en el sistema (aceptando las normas en él implícitas), bien mediante su desviación (lo que causaría la génesis de nuevas modalidades genéricas).

Desde el punto de vista de la recepción, el género permite organizar las obras literarias de un determinado periodo en función de las características que comparten; el lector puede comprender las razones que subyacen en una determinada estructura textual, puede organizar épocas en función de la pervivencia de esas características, puede clasificar las obras particulares en modelos más amplios, puede, en fin, proponer pautas que acaben «generando» unas específicas respuestas de las que derivarán esos «moldes genéricos».

¹¹ «El género posee un origen, normalmente conocido o que debe descubrirse. A la cabeza hay siempre un genio que ha producido una combinación de rasgos, sentida como iterable por otros escritores que la repiten», ver F. Lázaro Carreter, «Sobre el género literario», en *ESTUDIOS DE POÉTICA* (La obra en sí) [1976] J, Madrid, Taurus, 1979, pp. 113-120; cita en p. 117.

Conviene, por último y ya como conclusión de estas ideas, determinar qué características deben cumplirse para la aparición de un nuevo género o grupo genérico:

- 1) Es necesario contar, como ya se ha apuntado, con la voluntad innovadora de un autor, que, atento al entorno en el que vive, es capaz de suscitar una nueva aproximación formal, una distinta configuración signica, a esa realidad que le rodea.
- 2) Ello se proyecta, necesariamente, en la creación de una estructura (formal y temática) que reproduzca esas variaciones de carácter contextual.
- 3) La obra debe someterse a un proceso (más o menos largo) de recepción social, de adecuación, en suma, a los planteamientos extratextuales que la hicieron surgir.
- 4) Como consecuencia de esa transmisión literaria, surge la imitación por otros autores de esos procedimientos temáticos y formales, que han sabido conectar con una serie de expectativas de recepción¹².
- 5) Por último, ha de producirse, en el conjunto de las obras creadas, un reconocimiento de los rasgos formales que existían en el modelo¹³.

Para que pueda hablarse, por tanto, de la creación de un género o grupo genérico nuevo es imprescindible que se cumplan estas cinco condiciones; y ello es porque estos cinco rasgos permiten comprender cómo el texto (puntos 1 y 2) se convierte en el discurso formal (puntos 3 y 4) y éste propicia ya la aparición del género (punto 5). Hay ocasiones en que suceden tres o cuatro de estas

¹² De nuevo Tornachevstd: «Basta que aparezca un relato que logre éxito (por ejemplo, la «novela policial»), para que de inmediato surjan imitaciones y se cree un género de novela corta cuyo rasgo fundamental es el esclarecimiento del crimen por el detective; es decir, un tema determinado», ver art. Cit., p. 229.

¹³ Lo señala con claridad F. Lázaro Carreter: «La afinidad genérica no puede establecerse sobre aproximaciones argumentales, sino sobre el reconocimiento de funciones análogas», ver Op. cit., p. 117.

características y no son suficientes para que pueda hablarse de un nuevo género literario. Piénsese en el caso del *Libro de buen amor*: difícil sería encontrar un autor con una mayor capacidad de innovación y más atento a los problemas sociales y religiosos de su tiempo (punto 1), a los que acude a dar respuesta con una obra de total originalidad, tanto estilística como estructural (punto 2), que tiene una magnífica acogida social (punto 3), pero que, sin embargo, carece de imitadores, ya que esas peculiares condiciones contextuales sólo se refieren a la época en la que vive el Arcipreste. Con *LA CELESTINA* pasa algo parecido, si bien aquí habría que hablar de dos autores dotados de innegables cualidades innovadoras (punto 1), de donde surge una de las más originales estructuras literarias (punto 2), cuyo éxito (punto 3) provoca transformaciones incluso en la propia obra y, por supuesto, continuaciones debidas a otros escritores (punto 4); pero, sin embargo, aunque se hable de «género celestinesco». *LA CELESTINA* no es el punto de origen de un grupo genérico específico porque ninguno de esos autores sabe captar la esencialidad (esa visión paródica con que se enfrenta el sórdido realismo de la alcahueta y los criados y el negativo idealismo de los amadores) de la obra primera; eso no ocurre con los libros de ficción sentimental, los libros de caballerías, los libros de pastores o la llamada novela picaresca que arranca del *Lazarillo* (1554): hay un autor innovador (punto 1), una organización formal y estructural nueva (punto 2), una entusiasta acogida social (punto 3), una serie de continuaciones de ese modelo (punto 4) y, lo que es más importante, un mismo planteamiento de las funciones específicas (punto 5) que hicieron surgir a la obra fundacional del género: es decir, en el *GUZMÁN DE ALFARACHE*, en *LA PÍCARA JUSTINA*, en el *MARCOS DE OBREGÓN*, en el *ESTEBANILLO GONZÁLEZ*, es posible percibir, modificada claro es en función de los nuevos receptores, la misma filosofía picaresca que late en el *Lazarillo*: el pícaro, si recorre diversos grupos sociales, si pasa por varias manos, es sólo para demostrar la vaciedad de valores y la falsedad de los ideales sobre los que se asienta la sociedad; ello dio lugar a una singular estructura literaria que se utiliza hasta que deje de ser operativa, es decir, hasta que los lectores ya no se sientan identificados con las posibilidades que establece.

En resumidas cuentas, lo importante es comprobar cómo el género literario es fruto de la creación de un determinado «discurso formal»; en cierto modo, un género o grupo genérico no sería más que un dilatado «discurso textual» que va reproduciéndose sin más alteraciones que las de los cambios temáticos y formales que los autores puedan permitirse.

9.

Para un taller de análisis y creación de textos narrativos

MANUEL CORRALES PASCUAL

1. ¿Qué es un texto narrativo?

Por ejemplo, una novela, un cuento, una anécdota, una fábula, una leyenda, la ILÍADA, EL QUIJOTE, CUMANDÁ, HUASIPUNGO....

Un texto narrativo es un texto que cuenta cosas.

Dos amigos se encuentran. El uno le dice al otro: “¿Sabes lo que le pasó a fulano el otro día?” “No, no lo sé. Cuéntamelo”. “Pues verás...” En ese momento, en el momento en que este amigo dice “Pues verás...”, está comenzando a construir un texto narrativo.

Los textos narrativos comienzan de muchas maneras; pero todos cuentan algo que ha sucedido, real o imaginariamente. Veamos algunos ejemplos:

(1) *Érase una vez un rey que tenía tres hijas...*

(2) *Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo. Macondo era entonces una aldea de veinte casas de barro y cañabrava construidas a la orilla de un río de aguas diáfanas que se precipitaban por un lecho de piedras pulidas, blancas y enormes como huevos prehistóricos.*

Gabriel García Márquez.

Comienzo de la novela Cien años de soledad

(3) O esta fábula de Tomás de Iriarte, escritor español del siglo XVIII:

*Esta fabulilla,
salga bien o mal,
se me ha ocurrido ahora
por casualidad.*

*Cerca de unos prados
que hay en mi lugar,
pasaba un Borrico
por casualidad.*

*Una flauta en ellos
halló, que un zagal
se dejó olvidada
por casualidad.*

*Acercóse a olería
el dicho animal,
y dio un resoplido
por casualidad.*

*En la flauta el aire
se hubo de colar,
y sonó la flauta
por casualidad.*

*“¡Oh! -dijo el Borrico-:
¡Qué bien sé tocar!
¡Y dirán que es mala
la música asnal!”
Sin reglas del arte,
borriquitos hay
que una vez aciertan
por casualidad.*

- (4) Fábula que el hondureño Augusto Monterroso, nacido en 1921, cuenta de esta otra manera:

Tirada en el campo estaba desde hacía tiempo una Flauta que ya nadie tocaba, hasta que un día un Burro que pascaba por ahí resopló fuerte sobre ella haciéndola producir el sonido más dulce de su vida, es decir, de la vida del Burro y de la Flauta.

Incapaces de comprender lo que había pasado, pues la racionalidad no era su fuerte y ambos creían en la racionalidad, se separaron presurosos, avergonzados de lo mejor que el uno y el otro habían hecho durante su triste existencia.

En todos los textos que acabamos de proponer a modo de ejemplo, se cuentan cosas. Se trata, pues, de textos narrativos, de relatos.

¿Cómo es? ¿Cómo se hace un relato? Es lo que vamos a tratar de investigar a partir de este momento.

Trataremos de ir acercándonos al asunto de la manera más sencilla, y siempre a partir de los textos.

2. Cuatro ingredientes básicos de un texto narrativo

Observemos el comienzo del *Quijote*:

(5) *En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor.*

Un primer análisis muy simple nos hace descubrir cuatro componentes esenciales de un relato (sin ellos no hay relato):

- | | | |
|----|----------------------|--|
| 1. | Un(os) espacio(s): | <u><i>En un lugar de la Mancha</i></u> |
| 2. | Un(os) tiempo(s): | <u><i>No ha mucho tiempo</i></u> |
| 3. | Un(os) personaje(s): | <u><i>Un caballero de los de lanza en astillero ...</i></u> |
| 4. | Un(os) narradores): | (que en el caso de nuestro ejemplo se insinúa discreta pero inequívocamente): <u><i>de cuyo nombre no quiero acordarme</i></u> |

Cada uno de estos cuatro componentes tiene sus complejidades y sus problemas. En esas complejidades y problemas nos iremos adentrando poco a poco. Por el momento, contentémonos con verificar su presencia en otro ejemplo; el comienzo de la novela *Caballeros de fortuna*, segunda del escritor español Luis Landero (nacido en 1948):

(6) *Cuando se supo con certeza que Belmiro Ventura y Vega (el Chileno, como se le decía por aquí) volvía para quedarse, y que su regreso era ya inminente, don Julio, nuestro cronista local, proclamó de voz y por escrito que acaso aquel suceso viniera a ilustrar providencialmente su teoría de que una nueva edad histórica se alumbraba en el mundo¹⁴.*

¹⁴ Primera parte, I, p. 13.

LUGAR O ESPACIO:

como se decía por aquí (no muy preciso, pero indicado por una reposición seguida de un adverbio de lugar: por aquí)

TIEMPO:

cuando se supo con certeza (tampoco muy preciso, pero muy sugerente. Indicado por el adverbio temporal: cuando).

PERSONAJES:

Belmiro Ventura y Vega (el Chileno, como se le decía por aquí)
Don Julio, nuestro cronista local.

NARRADOR:

También en este caso solo se insinúa a través de una voz que parece representar a un colectivo constituido por los habitantes del lugar: nuestro cronista local.

Líneas más abajo comenzará a concretar la descripción de ese colectivo: se trata de un grupo de personas (¿jóvenes?) que pasan el tiempo sentadas en la plaza contemplando a la gente y lo que acontece en el pueblo:

... Nosotros, como siempre a esa hora como también en este instante de 1993, estábamos en la Plaza de España, aprovechando la última bonanza de la tarde, sentados en hilera y mirando todos a lo lejos.

Enseguida amplía esta identificación del grupo de espectadores que parecen haber adquirido el estatuto de “cronistas” (¿de narradores!), cuyo portavoz es quien cuenta esta historia:

Desde que se recuerde, nunca ha faltado aquí un grupo de observadores imparciales. En otros tiempos llegaron a ser más de treinta, pero ahora apenas somos media docena, y aquí nos pasamos las jornadas,

alineados en un banco corrido de piedra y con los pies mecidos en el aire. El forastero o el curioso no necesita observar siquiera las novedades que se producen a su alrededor; con vigilar los pies es suficiente. Si se mueven, es que algo está ocurriendo, y según el vaivén, así el tamaño del suceso; si enseguida vuelven a pararse, es que se trata de una falsa alarma.

La historia de este pueblo, como la de tantos, la han ido escribiendo las generaciones al ritmo de los pies¹⁵.

Páginas adelante, este portavoz nos dará algún dato más sobre su oficio:

Yo soy, o era, porque nunca ejercí, maestro de escuela, y casi todos los demás (con la excepción quizá de dos forasteros que habían llegado hacía unos tres años, un tal Gil y un tal Gregorio, y que hablaban mucho de correrías urbanas y de cafés de artistas, y que se jactaban de haber conocido personalmente a un tal Faroni, una de las lumbreras del siglo según ellos) carecían de otro oficio que el de haber nacido y crecido y estar aquí sentados, observando el mundo y anotándolo al ritmo de los pies¹⁶.

Si seguimos leyendo el primer párrafo de *Caballeros de Fortuna*, iremos completando algunos detalles concernientes a estos cuatro componentes, y hasta veremos insinuarse a otros personajes. Intentémoslo:

¹⁵ *Caballeros de Fortuna*, pp. 13-14

¹⁶ *Id.*, Segunda Parte, I, 4 p. 182. como dato anecdótico, esos dos personajes -Gil y Gregori- así como el tal Faroni, tienen importante papel en la primera novela de Landero: *Juegos de la edad tardía*

EJERCICIO 1

Por ejemplo, en una hoja de papel dividida en cuatro columnas tituladas respectivamente “LUGAR”, “TIEMPO”, “PERSONAJES” y “NARRADOR”, ir completando con citas del primer capítulo de la novela de Landero lo concerniente a cada uno de esos epígrafes...

Hacer lo mismo con este fragmento del cuento Farruco, el desventurado, del escritor español Gonzalo Torrente Ballester:

Lo que hace al caso, ocurrió una noche de agosto, colijo que del dieciséis por algunos barruntos, aunque también pudo haber sido el quince, pocos días después de lo de la Cruz de hierro en todo caso, que ya he contado: no del diecisiete, porque ese año, por otras cosas que pasaron, estábamos todos en la aldea, mi padre, mi madre y mis hermanos, y cuando lo del tío Galán, lo mismo que cuando lo de la cruz, no había en casa otros niños que yo. Debía ser un sábado, porque el tío Galán se había ido de taberna y nadie se cuidaba de él, que tenía su llave de la bodega y su autonomía. Los demás estábamos acostados, y yo, por supuesto, dormido, de modo que lo que cuento, hasta que me despertaron, son noticias recibidas, y lo que viene detrás, casi en su totalidad, también, pues lo que se dice despertarme, creo que aquella noche no desperté del todo. Pasaba de las doce cuando Galán aporreó la puerta, no la de la bodega, por la que entraba, sino la grande, y daba voces de que le abrieran “las niñas”, que eran mis tías las solteras. Y tanto barullo armó, que una de ellas se asomó a la ventana y le dijo que se fuera a dormir la mona y que dejase a la gente en paz; pero el Galán insistió, y que tenía que hablar mano a mano con mi abuela, y que no dejaría de alborotar hasta que le permitieran subir.

3. Un quinto ingrediente

Además de los cuatro ingredientes explicados, hay un quinto que es precisamente el que da a esta forma literaria llamada relato su carácter de tal, es decir, el que hace que un relato sea relato y no otra cosa (poema lírico, texto dramático, disertación académica, etc.).

Ese ingrediente son los ACONTECIMIENTOS: las cosas que en un relato se nos cuentan.

El Diccionario de la Real Academia (DRAE) define el ACONTECIMIENTO como un “hecho importante que sucede”.

Cuando yo digo, por ejemplo: *"Esta mañana chocaron dos vehículos en la Avenida Doce de Octubre"*, estoy relatando un acontecimiento que puedo titular "choque de dos vehículos"...

Un acontecimiento es algo que solo existe en el decurrir del tiempo. Ejemplo: viajar de un sitio a otro. El viajar es un acontecimiento, una vez que se llega al lugar de destino, el acontecimiento deja de existir, ha pasado, era -durante el tiempo que duró-, ahora ya no es... Cualquier "acción" del ser humano es, en este sentido, un acontecimiento. Dura -es, existe- en tanto que el sujeto actúa. Cuando la acción termina solo quedan sus efectos; la acción ya no existe... Es un ser en el tiempo.

Podemos también hacer nuestra esta definición: "Un *acontecimiento* es la transición de un estado a otro... *Actuar* se define aquí como causar o experimentar un acontecimiento"¹⁷.

Cuando leemos y analizamos un relato, podemos preguntarnos cuántas cosas se cuentan en él (cuántos acontecimientos) y podemos también rotular con un título cada uno de esos acontecimientos. Por ejemplo:

EJERCICIO 2

En una hoja de papel, y por estricto orden de aparición en el texto, indicar los acontecimientos que se me cuentan en este cuento del ecuatoriano Jorge Dávila Vázquez. Numerar esos acontecimientos y rotular cada uno de ellos con un título:

¹⁷ Mieke Bal, *TEORÍA DE LA NARRATIVA* (una introducción a la narratología), 3ra. Ed., Madrid, Cátedra, 1990, p. 13.

La lluvia de oro¹⁸

El padre de ella estaba realmente enloquecido.

Sabía que yo tomo la forma que la imaginación de los demás quiere que tome. Así, el marica me ve como águila; la ninfómana, como un cisne; la niña que guarda secretas pasiones, como un toro; la que quiere parecer fiel, en figura de su propio marido.

Por eso, el viejo la encerró en un sótano, inaccesible en apariencia.

Dánae, su bello cuerpo palideciendo por la falta de sol, marchitándose, deseando, esperando...

Hasta que le mostré las monedas a la vieja que la cuidaba, una lluvia. Toda una lluvia de oro.

Y dicen, que así le mintió al viejo, que entré en el sótano como una lluvia dorada, para poseer a la cautiva.

Y el viejo, después de mesarse las barbas, dándose de cabeza contra las gruesas paredes del sótano, creyó, como han creído en parecidos embustes otros engañados.

4. Y una cuestión gramatical...¹⁹

Si nos entretenemos en subrayar las diversas formas verbales personales²⁰ de un texto narrativo -por ejemplo, de cualquiera de estos que estamos considerando-, y examinamos esas formas verbales personales con un poco de atención, veremos que predominan llamativamente el pretérito imperfecto de indicativo (corría), el pretérito indefinido (corrió) y sus correspondientes pluscuamperfectos (había corrido, hube corrido). En correlación con esos tiempos, también podemos encontrar los pretéritos imperfecto y pluscuamperfecto de subjuntivo (corriera, corriese,

¹⁸ Jorge Dávila Vázquez (cuencano, cuentista y novelista, ganador del Premio "Aurelio Espinosa Pólit" en dos ocasiones). "La Lluvia de Oro" pertenece a la colección de cuentos titulada *Este mundo es el camino*. Quito, Educ, 1981. p. 92.

¹⁹ Para todo este asunto, ver Harald Weinrich, *Estructura y función de los tiempos en el lenguaje*, trad. de Federico Latorre, Madrid, Gredos, 1968.

²⁰ Entendemos por forma verbal personal aquella forma del verbo en la que se encuentran, además del lexema verbal o raíz, los morfemas de modo, tiempo, número y persona. Por ejemplo: corro, corría, corrí, correré, he corrido, había corrido, estoy corriendo...

hubiera corrido, hubiese corrido) y los dos condicionales, el simple y el compuesto (correría, habría corrido).

¡Son los tiempos verbales típicamente **narrativos**!

Cualquiera que adopte una actitud narrativa en la comunicación, y se ponga a **contar** algo, espontáneamente usará -en llamativa proporción- esos tiempos verbales.

Pero... puede que también nos encontremos en un relato con las otras formas verbales personales (el **presente**, el **pretérito perfecto**, el **futuro absoluto**, el **imperativo**...).

Esto puede deberse a dos cosas:

1ª. A que ese pasaje del texto **no es narrativo** (puede tratarse de un diálogo, sobre todo si se lo reproduce en *estilo directo*,²¹ o de una descripción, o de una disertación, etc.).

2ª. O a que ese pasaje es efectivamente **narrativo**, pero el narrador ha usado en él un recurso que los entendidos llaman **metáfora temporal**, que consiste precisamente en eso: en **cambiar** los tiempos verbales narrativos por los no narrativos, obteniendo con ese cambio -con esa **metáfora**- determinados efectos expresivos (acercamiento de la escena, manifestación de un mayor compromiso del narrador, etc.). Veámoslo con un ejemplo:

- (1) Entonces **vino** aquel individuo y me **dijo** que no **tenía** dinero.
- (2) Entonces **viene** aquel individuo y me **dice** que no **tiene** dinero.
- (3) Entonces **viene** aquel individuo y me **dice**: “No **tengo** dinero”.

El enunciado (1) es típicamente **narrativo**. Los tiempos verbales lo delatan: **vino, dijo, tenía**.

El enunciado (2) también es **narrativo**, pero ha sufrido una **metaforización temporal**: **viene, dice, tiene**.

El enunciado (3) añade al anterior una frase en estilo directo: se reproducen las palabras de un individuo tal y como éste las pronunció: “No **tengo dinero**”²².

²¹ Hablaremos de los llamados estilo directo, estilo indirecto y estilo indirecto libre más adelante.

²² Podríamos transcribir alguna otra variante más; pero con las tres propuestas basta por el momento.

EJERCICIO 3:

Observemos el primer fragmento de la novela *El túnel*, del argentino Ernesto Sábato:

Bastará decir que soy Juan Pablo Castel, el pintor que mató a María Iribarne; supongo que el proceso está en el recuerdo de todos y que no se necesitan mayores explicaciones sobre mi persona.

Aunque ni el diablo sabe qué es lo que ha de recordar la gente, ni por qué. En realidad, siempre he pensado que no hay memoria colectiva, lo que quizá sea una forma de defensa de la especie humana. La frase “todo tiempo pasado fue mejor” no indica que antes sucedieran menos cosas malas, sino que -felizmente- la gente las echa en olvido. Desde luego, semejante frase no tiene validez universal; yo, por ejemplo, me caracterizo por recordar preferentemente los hechos malos y, así, casi podría decir que “todo tiempo pasado fue peor”, sino fuera porque el presente me parece tan horrible como el pasado; recuerdo tantas calamidades, tantos rostros cínicos y crueles, tantas malas acciones, que la memoria es para mí como la temerosa luz que alumbra un sórdido museo de la vergüenza. ¡Cuántas veces he quedado aplastado durante horas, en un rincón oscuro del taller, después de leer una noticia en la sección policial! Pero la verdad es que no siempre lo más vergonzoso de la raza humana aparece allí; hasta cierto punto, los criminales son gente más limpia, más inofensiva; esta afirmación no la hago porque yo mismo haya matado a un ser humano: es una honesta, una profunda convicción. ¿Un individuo es pernicioso? Pues se lo liquida y se acabó. Eso es lo que yo llamo una buena acción. Piensen cuánto peor es para la sociedad que ese individuo siga destilando su veneno y que en vez de eliminarlo se quiera contrarrestar su acción recurriendo a anónimos, maledicencia y otras bajezas semejantes. En lo que a mí se refiere, debo confesar que ahora lamento no haber aprovechado mejor el tiempo de mi libertad, liquidando a seis o siete tipos que conozco.

Que el mundo es horrible, es una verdad que no necesita demostración. Bastaría un hecho para probarlo, en todo caso: en un campo de concentración un ex pianista se quejó de hambre y entonces lo obligaron a comerse una rata, pero viva.

No es de eso, sin embargo, de lo que quiero hablar ahora; ya diré más adelante, si hay ocasión, algo más sobre este asunto de la rata.

De acuerdo con lo explicado hasta ahora, y después de leer el texto atentamente cuantas veces sea necesario:

1. ¿Se cuenta en estos párrafos algo? Si la respuesta es afirmativa, indíquense los pasajes donde se cuenta algo, por poco que sea, y aquellos en los que no se cuenta nada.
2. Examínense también los enunciados en que no se cuenta nada, y subráyense las **formas verbales personales** de esos enunciados. ¿Son narrativas?
3. Esos enunciados en los que no se cuenta nada ¿qué parecen más bien? ¿Un diálogo? ¿Una disertación? ¿El trozo de una pieza de teatro?... ¿Por qué?
(...)

ELEMENTOS DE UNA GRAMÁTICA NARRATIVA SENCILLA²³

Leamos primeramente esta fábula de Augusto Monterroso;

EL MONO QUE QUISO SER ESCRITOR SATÍRICO

En la selva vivía una vez un Mono que quiso ser escritor satírico.

Estudió mucho, pero pronto se dio cuenta de que para ser escrito satírico le faltaba conocer a la gente y se aplicó a visitar a todos y a ir a los cócteles y a observarlos por el rabo del ojo mientras estaban distraídos con la copa en la mano.

Como era de veras gracioso y sus ágiles piruetas entretenían a los otros animales, en cualquier parte era bien recibido y él perfeccionó el arte de ser mejor recibido aún.

No había quién no se encantara con su conversación y cuando llegaba era agasajado con júbilo tanto por las Monas como por los esposos de las Monas y por los demás habitantes de la Selva, ante los cuales, por contrarios que fueran a él en política internacional, nacional o doméstica, se mostraba invariablemente comprensivo; siempre, claro, con el ánimo de investigar a fondo la naturaleza humana y poder retratarla en sus sátiras.

Así llegó el momento en que entre los animales era el más experto conocedor de la naturaleza humana, sin que se le escapara nada.

Entonces, un día dijo voy a escribir en contra de los ladrones, y se fijó en la Urraca, y principió a hacerlo con entusiasmo y gozaba y se reía y

²³ Inspirada en A. J. Greimas, "Reflexiones acerca de los modelos actanciales", en *Semántica estructural*. Investigación metodológica [1966], trad. de Alfredo de la Fuente, Madrid, Gredos, 1973, pp. 263-293.

se encaramaba de placer a los árboles por las cosas que se le ocurrían acerca de la Urraca; pero de repente reflexionó que entre los animales de sociedad que lo agasajaban había muchas Urracas y especialmente una, y que se iban a ver retratadas en su sátira, por suave que la escribiera, y desistió de hacerlo.

Después quiso escribir sobre los oportunistas, y puso el ojo en la Serpiente, quien por diferentes medios -auxiliares en realidad de su arte adulatorio- lograba siempre conservar, o sustituir, mejorándolos, sus cargos; pero varias Serpientes amigas suyas, y especialmente una, se sentirían aludidas, y desistió de hacerlo.

Después deseó satirizar a los laboriosos compulsivos y se detuvo en la Abeja, que trabajaba estúpidamente sin saber para qué ni para quién; pero por miedo de que sus amigos de este género, y especialmente uno, se ofendieran, terminó comparándola favorablemente con la Cigarra, que egoísta no hacía más que cantar y cantar dándoselas de poeta, y desistió de hacerlo.

Después se le ocurrió escribir contra la promiscuidad sexual y enfiló su sátira contra las Gallinas adúlteras que andaban todo el día inquietas en busca de Gallitos; pero tantas de éstas lo habían recibido que temió lastimarlas, y desistió de hacerlo.

Finalmente elaboró una lista completa de las debilidades y los defectos humanos y no encontró contra quién dirigir sus baterías, pues todos estaban en los amigos que compartían su mesa y en él mismo.

En ese momento renunció a ser escritor satírico y le empezó a dar por la Mística y el Amor y esas cosas; pero a raíz de eso, ya se sabe cómo es la gente, todos dijeron que se había vuelto loco y ya no lo recibieron tan bien ni con tanto gusto²⁴.

Para explicar y ejemplificar los ingredientes de una sencilla gramática narrativa, vamos a utilizar el texto de esta fábula de Monterroso. Esos ingredientes son:

SUJETO:

Alguien (persona, animal o cosa...) que carece de algo, que posee algo, que aspira a algo...

En la selva vivía una vez un Mono que quiso ser escritor satírico.

²⁴ En Augusto Monterroso, *La oveja negra y demás fábulas* [1969], México, Fondo de Cultura Económica, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1991, p. 15.

En esta primera secuencia de la fábula de Monterroso está clara la presencia de un sujeto: *un Mono*. Se trata de alguien, como hemos dicho, que carece de algo, posee algo, aspira a algo. El mono de nuestro ejemplo *quiso ser escritor satírico*. aspiraba a ser escritor satírico.

OBJETO:

Cosa (espiritual o material, real o ideal...) que el sujeto posee, o de la que el sujeto carece, o a la que el sujeto aspira, etc.

En la fábula de nuestro ejemplo, el Mono *quiso ser escritor satírico*. El objeto era, pues, *ser escritor satírico*.

AYUDANTE:

Alguien o algo que colabora con el sujeto, que lo apoya, en el afán por alcanzar su objeto.

Veamos qué es lo que al personaje (sujeto) de nuestro ejemplo ayuda en sus afanes por ser escritor satírico (objeto):

Estudió mucho, pero pronto se dio cuenta de que para ser escritor satírico le faltaba conocer a la gente y se aplicó a visitar a todos y a ir a los cocteles y a observarlos por el rabo del ojo mientras estaban distraídos con la copa en la man.,

El sujeto de nuestra historia, que tenía como objeto la aspiración de llegar a ser escritor satírico, tiene que buscar los medios, las ayudas para conseguir su objetivo. Y piensa que estas ayudas (este ayudante, como hemos denominado al ingrediente morfológico de nuestra gramática narrativa) consisten en primer lugar en el estudio.

Pero pronto se da cuenta de que este ayudante (el estudio) no es suficiente. Y entonces acude a un

segundo ayudante: aplicarse a conocer a la gente, a conocer a fondo la naturaleza humana.

Gracias a este segundo ayudante, el mono parece que ha conseguido su objeto: Ya está en condiciones de ser escritor satírico...

Pero...

OPONENTE:

Alguien (o algo) que obstaculiza lo que el sujeto quiere hacer, o le impide conseguir lo que el sujeto trata de alcanzar.

En el caso que estamos analizando, parece que las cosas le van bien al Mono:

Entonces, un día dijo voy a escribir en contra de los ladrones, y se fijó en la Urraca, y principió a hacerlo con entusiasmo y gozaba y se reía y se encaramaba de placer a los árboles por las cosas que se le ocurrían acerca de la Urraca.

Pero...

Pero de repente reflexionó que entre los animales de sociedad que lo agasajaban había muchas Urracas y especialmente una, y que se iban a ver retratadas en sus sátiras, por suave que las escribiera, y desistió de hacerlo.

Ha aparecido, pues, un obstáculo -un oponente- que dificulta a nuestro mono el ejercicio de la escritura satírica (el objeto): las Urracas lo agasajan -especialmente una-, y no parece correcto satirizar a quien se porta bien con uno, y mucho menos correcto, tildarlo de ladrón (aunque lo sea)... Este obstáculo es tan fuerte, que obliga al Mono a desistir de su empeño.

Todavía el narrador va a insistir en este obstáculo:

Después quiso escribir sobre los oportunistas, y puso el ojo en la Serpiente, quien por diferentes medios -auxiliares en realidad de su arte adulatorio- lograba siempre conservar, o sustituir, mejorándolos, sus cargos; pero varias Serpientes amigas suyas, y especialmente una, se sentirían aludidas, y desistió de hacerlo.

Efectivamente, nuestro Mono tiene poca suerte en el ejercicio de la habilidad con la que tanto había soñado: tampoco a las Serpientes les va a gustar mucho que digamos lo que el Mono escritor satírico escriba sobre ellas...

Pero no se amilana. El narrador vuelve a insistir en subrayar la presencia del obstáculo (del oponente):

Después deseó satirizar a los laboriosos compulsivos y se detuvo en la Abeja, que trabajaba estúpidamente sin saber para qué ni para quién; pero por miedo de que sus amigos de este género, y especialmente uno, se ofendieran, terminó comparándola favorablemente con la Cigarra, que egoísta no hacía más que cantar y cantar dándoselas de poeta, y desistió de hacerlo.

Así que el temor de que sus amigos se resientan y se enemisten con él es el gran obstáculo en este caso (el gran oponente) que se cruza en el camino del Mono que quiere ser escritor satírico...

Podríamos decir, con otras palabras, que en nuestro caso el oponente es el miedo a perder las amistades y quedarse solo en este mundo...

El narrador es pertinaz en su empeño por subrayar los obstáculos. Todavía insiste:

Después se le ocurrió escribir contra la promiscuidad sexual y enfiló su sátira contra las Gallinas adúlteras que andaban todo el día inquietas en busca de Gallitos; pero tantas de éstas lo habían recibido que temió lastimarlas, y desistió de hacerlo.

Después de contarnos esta cuarta frustración de nuestro Mono, el narrador recapitula el asunto, con lo que una vez más, y ésta definitiva, subraya la presencia del gran oponente:

Finalmente elaboró una lista completa de las debilidades y los defectos humanos y no encontró contra quién dirigir sus baterías, pues todos estaban en los amigos que compartían su mesa y en él mismo.

Como consecuencia, al final de la fábula nos encontramos con que el Mono (el sujeto de nuestra historia) ha desistido en su intento de ser escritor satírico (el objeto) porque, a pesar de haber puesto todos los medios (ayudante), se ha encontrado con un obstáculo definitivamente insuperable (oponente).

DESTINADOR:

Antes de tratar este punto, hay que advertir una característica muy importante de nuestra gramática narrativa: Así como en la gramática de una lengua una categoría gramatical, por ejemplo un *nombre*, puede hacer varios “oficios” en la oración (puede ser sujeto de la oración, puede estar también en el complemento directo, en el indirecto, en el circunstancial...), también la gramática narrativa, cualquiera de los elementos que hasta ahora hemos descrito puede ejercitar varias funciones (un sujeto, por ejemplo, puede ser en un contexto *sujeto* propiamente dicho, y en otro contexto puede ser *objeto*, *ayudante*, *oponente*, etc.).

¿Qué es un destinador? Alguien que envía al sujeto a hacer algo (alguien que le encomienda una misión, que le persuade para que haga algo..., para que consiga el objeto).

De acuerdo con todo lo que acabamos de decir, ¿quién es el destinador de nuestra "historia"? Alguien podría decir que aquí no existe tal destinador. Pero si tenemos en cuenta que un mismo elemento puede ejecutar varias funciones, podríamos concluir que el destinador es aquí el mismo Mono: él se da a sí mismo la misión de llegar a ser escritor satírico...

DESTINATARIO:

Es alguien que recibe los resultados (beneficios, perjuicios) de la misión encomendada por el destinador al sujeto.

En nuestro caso, y por las razones expuestas hace un momento, también el Mono es el destinatario:

por así decir, él mismo se encomienda la misión y sufre las consecuencias...

RECAPITULACIÓN

Hay relatos donde estos elementos morfológicos aparecen en forma paradigmática. Por ejemplo, en muchos cuentos populares y también en los cuentos de hadas.

Imaginemos, por ejemplo, el clásico cuento en que la hija de un rey ha sido secuestrada por un tremendo dragón. El rey publica un edicto en el que invita a todos los jóvenes del reino a rescatar a la princesa. El que lo consiga se casará con ella. El dragón ha puesto una serie de trampas y obstáculos para que nadie se acerque a rescatar a la princesita. Uno de los jóvenes logra sortear todos esos obstáculos y trampas, gracias a que un viejo le ha dado un poderoso talismán... Finalmente, este joven rescata a la princesa y se casa con ella...

Tenemos aquí a un destinador (el rey que encomienda la misión de rescatar a su hija...), un destinatario (los jóvenes que han de ofrecerse a rescatarla), un sujeto (el valeroso doncel que asume todos los riesgos para rescatar a la princesa y así poder casarse con ella), unos objetos (el rescate de la princesa y el consiguiente matrimonio).

Hay también un oponente (los obstáculos y las trampas que el dragón ha puesto...), y un ayudante (el poderoso talismán que el viejo ha dado al esforzado héroe...).

EJERCICIO 7:

El texto que a continuación presentamos no es - formalmente hablando- un relato, sino un ejemplo de lo que técnicamente se llama **marco**, es decir de un esquema que contiene los elementos básicos de muchas "historias". En el presente caso, se trata del **marco** de una colección de cuentos (o apólogos) muy difundida en la Edad Media.

Para el ejercicio que proponemos, nos parece muy adecuado²⁵.

Leámoslo primero:

Un rey ha entregado su hijo a siete sabios para que lo eduquen. Después del tiempo fijado quiere el rey comprobar si su hijo se ha convertido en un dechado de sabiduría. El hijo acaba de preguntar a las estrellas, las cuales le han anunciado que morirá si abre la boca en los próximos siete días. Grande es la consternación del padre cuando el hijo no contesta a ninguna de sus preguntas y ni siquiera niega las peores calumnias. El rey da orden de ejecutar al hijo inútil. Los siete sabios intentan entonces aplazar por siete días la ejecución. Y así, pasan siete días y siete noches narrando historias cuya moraleja ha de mover al rey a anular sus órdenes. Cada sabio cuenta un cuento al final del cual el rey revoca la orden de ejecución; pero la malvada reina narra también cuentos para influenciar al rey contra el hijo y cada vez el rey renueva la orden. La tensión no cede hasta el séptimo día. El hijo abre la boca y entonces él mismo cuenta un cuento pleno de sabiduría.

²⁵ El resumen que aquí presentamos está tomado de Harald Weinrich, *Estructura y función de los tiempos en el lenguaje*, obra que ya hemos citado anteriormente, p. 266.

Ahora investiguemos y tratemos de responder a las siguientes preguntas:

1. ¿Hay en este texto algún *destinador*? Si lo hay, ¿quién es?
2. ¿Hay algún *destinatario*? Si lo hay, ¿quién es?
3. ¿Hay algún *sujeto*? Si lo hay, ¿quién es?
4. ¿Hay algún *objeto*? Si lo hay, ¿quién es?
5. ¿Hay algún *ayudante*? Si lo hay, ¿quién es?
6. ¿Hay algún *oponente*? Si lo hay, ¿quién es?

10.

¿Quién cuenta la historia? Los diversos tipos de narrador²⁶

MANUEL CORRALES PASCUAL

1. Introducción

En el capítulo anterior, al hablar de los ingredientes fundamentales del relato, dijimos algo del narrador. Ahora vamos a estudiar con un poco más de detalle este ingrediente narrativo.

Cuando contamos una historia, real o imaginada, no siempre nos situamos en la misma perspectiva: unas veces contamos la cosa como “algo extraño”, algo que no nos concierne: se trata de algo que pasó, que le pasó a alguien que no somos nosotros mismos. Actuamos en ese caso como cronistas que se limitan a informar a quien nos escucha o lee. Otras veces, o contamos algo que nos sucedió a nosotros mismos, algo en lo que tuvimos que ver, en lo que estuvimos comprometidos. O contamos una historia imaginaria (“ficticia”) y queremos hacer creer a nuestro interlocutor que nosotros fuimos los protagonistas de esa fantasía.

En fin, que al contar una historia, asumimos en ella un papel que puede variar según la actitud y perspectiva que asumamos ante esa historia. Somos, en definitiva, un ingrediente más de esa historia: el ingrediente, imaginario como todos los demás, al que llamamos narrador.

Exponemos y ejemplificamos a continuación los tipos más comunes de narrador que los narratólogos suelen explicar.

²⁶ Para profundizar este asunto, ver el trabajo de Francoise Van Rossum- Guyon, “Punto de vista o perspectiva narrativa. Teorías y conceptos teóricos”. Eco (Bogotá), 28 (1974) 1-30, que reproducimos en la sección Textos de Apoyo.

2. Narrador omnisciente

Es aquel que, por decirlo así, está *fuera* del relato, como quien ha tomado distancia con respecto a aquello que va a contar o está contando...

Desde el punto de vista gramatical, habla generalmente en TERCERA PERSONA:

Érase una vez...

En la gigantesca medianoche de las antropomorfas ceibas, un grito estentóreo conmovió sus oídos somnolientos:

¡Inocencio Loor!... ¡Inocencio Loooooor!... ¡Inocencioooooor!

El hombre dejó la cama, presa de un sobresalto confuso, pues era la segunda vez que alguien lo llamaba desde la oscuridad, sin ningún motivo aparente. La primera, fue el martes -día fatídico. Para entonces no le puso mayor atención, porque creyó fuera broma de algún borracho trasnochador²⁷.

Este narrador *lo sabe todo* (por eso se lo denomina omnisciente).

Veámoslo en este tercer ejemplo:

Los bomberos²⁸

Olegario no sólo fue un as del presentimiento, sino que además siempre estuvo muy orgulloso de su poder. A veces se quedaba absorto por un instante, y luego decía: “Mañana va a llover”. Y llovía. Otras veces se rascaba la nuca y anunciaba: “El martes saldrá el 57 a la cabeza”. Y el martes salía el 57 a la cabeza. Entre sus amigos gozaba de una admiración sin límites.

Algunos de ellos recuerdan el más famoso de sus aciertos. Caminaban con él frente a la universidad, cuando de pronto el aire

²⁷ Adalberto Ortiz (esmeraldeño), “La noche de los ceibos”, en *LA ENTUNDADA* y cuentos variados, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1971, p. 109.

²⁸ De Mario Benedetti (uruguayo, nacido en 1920), en *La muerte y otras sorpresas* [1968], 4ta. ed. argentina. Buenos Aires, Alfa, 1975, p. 48.

matutino fue atravesado por el sonido y la furia de los bomberos. Olegario sonrió de modo casi imperceptible, y dijo: "Es posible que mi casa se esté quemando".

Llamaron un taxi y encargaron al chofer que siguiera de cerca a los bomberos. Estos tomaron por Rivera, y Olegario dijo: "Es casi seguro que mi casa se esté quemando". Los amigos guardaron un respetuoso y afable silencio; tanto lo admiraban.

Los bomberos siguieron por Pereyra y la nerviosidad llegó a su colmo. Cuando doblaron por la calle en que vivía Olegario, los amigos se pusieron tiesos de expectativa. Por fin, frente a la llameante casa de Olegario, el carro de bomberos se detuvo y los hombres comenzaron rápida y serenamente los preparativos de rigor. De vez en cuando, desde las ventanas de la planta alta, alguna astilla volaba por los aires.

Con toda parsimonia, Olegario bajó del taxi. Se acomodó el nudo de la corbata, y luego, con un aire de humilde vencedor, se aprestó a recibir las felicitaciones y los abrazos de sus buenos amigos.

Pueden distinguirse varios tipos de narradores omniscientes. Seleccionamos los tres que nos parecen más sobresalientes:

3. Narrador omnisciente neutro

El narrador lo **sabe todo**; pero se limita a **contarlo** sin tomar partido, sin juzgar los hechos, sin inmiscuirse en ellos ni expresar sus propias opiniones:

El coronel destapó el tarro del café y comprobó que no había nada más de una cucharadita. Retiró la olla del fogón, vertió la mitad del agua en el piso de tierra, y con un cuchillo raspó el interior del tarro sobre la olla hasta cuando se desprendieron las últimas raspaduras del polvo de café revueltas con óxido de lata²⁹.

Como podemos ver en este texto garciamarquiano, el narrador narra, narra pura y simplemente. Nos presenta los acontecimientos sin más. Es "neutro". Lo sabe todo; pero no entra en la escena, se esconde y queda fuera de ella.

²⁹ Gabriel García Márquez, comienzo de la novela *EL CORONEL NO TIENE QUIEN LE ESCRIBA*.

Un segundo ejemplo:

La señora Quimí guardaba el cofrecito en su cuarto, oculto dentro de un minúsculo armario poblado de extraños signos en alto relieve. El armario permanecía quieto sobre una cómoda y la señora Quimí poseía nada menos que veinte y cuatro llaves y exactamente veinte y cuatro candados y cerraduras. Unas eran llaves para abrir las tres o cuatro puertas dentro de la casa, y otra grande y labrada, para abrir la puerta de su calle de siempre, y algunas, diminutas, daban todos los días medias vueltas en armarios y cajas. Cuando tenía que destapar el cofre, la señora Quimí abría antes el izquierdo de los dos cajones superiores de la cómoda. Allí había una llave que abría el baúl al lado derecho de la cama; dentro del baúl se encontraba otra para abrir el armario encima de la cómoda; una vez abierto éste sacaba otra llave metida en una de las patas huecas de la cama, y con esta última lograba al fin levantar la tapa del cofre, cuyas bisagras de hierro chirriaban entonces descubriendo a sus ojos, en la parte más oscura del cuarto, lo que quizá era una de las pocas cosas luminosas en la vida de la señora Quimí³⁰.

Quizás algún lector sagaz pueda percibir que la omnisciencia de este narrador no es “neutra” químicamente pura. ¿Podrán los participantes en el curso dar en el texto con los rasgos - frases, palabras...- que puedan delatar alguna pérdida de neutralidad en el narrador?

4. Narrador omnisciente editorial:

El narrador lo sabe todo. Pero, además, se entromete con comentarios, juicios de valor, etc.

Es una característica, por ejemplo, de muchos relatos de Jorge Icaza:

La nodriza, bien bañada -a gusto del patrón- y con una enorme pena oculta y silenciosa por la suerte de su crío, se instaló desde aquella noche al pie de la cuna del “niñito”.

³⁰ Francisco Froaño Arandi (cuencano, nacido en 1944), comienzo del cuento *El pagado empezaba a desdibujarse*.

*Desgraciadamente, no duró mucho. A las pocas semanas el mayordomo trajo la noticia de la muerte del pequeño*³¹.

El narrador no se contenta con relatar los hechos. Nos dice además que algún acontecimiento era a gusto del patrón. Y también, con el adverbio **desgraciadamente** califica un luctuoso acontecimiento: la muerte del hijo de la Cunshi, obligada por el patrón a abandonarlo para atender como nodriza al nieto del hacendado.

El comienzo del Quijote es también un excelente ejemplo de este tipo de narrador:

*En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor. Una olla de algo más vaca que carnero, salpicón las más noches, duelos y quebrantos los sábados, lantejas los viernes, algún palomino de añadidura los domingos, consumían las tres partes de su hacienda. El resto della concluían sayo de velarte, calzas de velludo para las fiestas, con sus pantuflos de lo mismo, y los días de entre semana se honraba con su vellorí de lo más fino. Tenía en su casa una ama que pasaba de los cuarenta, y una sobrina que no llegaba a los veinte, y un mozo de campo y plaza, que así ensillaba el rocín como tomaba la podadera. Frisaba la edad de nuestro hidalgo con los cincuenta años; era de complexión recia, seco de carnes, enjuto de rostro, gran madrugador y amigo de la caza. Quieren decir que tenía el sobrenombre de Quijada, o Quesada, que en esto hay alguna diferencia en los autores de deste caso escriben, aunque por conjeturas verosímiles se deja entender que se llamaba Quejana. Pero esto importa poco a nuestro cuento: basta que en la narración del no se salga un punto de la verdad*³².

Este narrador sería un narrador **omnisciente neutro** perfecto, si no fuera por dos detalles que lo delatan como **omnisciente editorial**: el primero, ese inciso: *de cuyo nombre no quiero acordarme*. No sabemos qué le pudo haber pasado en aquel lugar de la Mancha; pero lo cierto es que él, el narrador, no quiere acordarse del tal lugar. Y esto lo dice nada menos que en primera persona.

Y el segundo detalle está al final del párrafo: *Pero esto importa poco a nuestro cuento: basta que en la narración del no se*

³¹ Jorge Icaza, HUASIFUNGO.

³² Miguel de Cervantes, EL INGENIOSO HIDALGO DON QUIJOTE DE LA MANCHA, I, 1.

salga un punto de la verdad. Aquí, incluso deja de narrar, para hacer una reflexión, un juicio de valor: lo que ha contado en esta última parte, a su juicio, no importa mucho: Pero esto importa poco a nuestro cuento. Y seguidamente subraya su preocupación -suya, del narrador- más importante: lo importante es que lo que va a contar refleje con fidelidad los hechos: no se salga un punto de la verdad.

5. Narrador omnisciente multiselectivo:

El narrador lo sabe todo, no solo las cosas que “ha visto”, lo **exterior** de la historia, sino que también cuenta los pensamientos, los sentimientos, las sensaciones del personaje, tal y como se van produciendo en el interior de dicho personaje: conoce y cuenta también lo **interior**.

Ya que estamos con el Quijote, citemos un fragmento donde se manifiesta este narrador **omnisciente multiselectivo**:

*Yendo, pues, caminando nuestro flamante aventurero, iba hablando consigo mismo y diciendo: “¿Quién duda sino que en los venideros tiempos, cuando salga a luz la verdadera historia de mis famosos hechos, que el sabio que los escribiere, no ponga, cuando llegue a contar esta mi primera salida tan de mañana, desta manera...”*³³.

El narrador nos cuenta el soliloquio silencioso del personaje y nos hace imaginar el momento mismo en que ese soliloquio se va produciendo.

6. Narrador Yo-Testigo:

Este narrador cuenta en primera persona, (como quien ha estado presente en los acontecimientos) la historia; pero cuenta las cosas que le han ocurrido, a otro o a otros personajes; acontecimientos que **él ha presenciado** y viene a ser como un testigo que da fe de lo que ha visto. Recordemos uno de los textos de Luis Landero que citábamos en el primer capítulo de este curso:

³³ Id., I, 2.

Desde que se recuerde, nunca ha faltado aquí un grupo de observadores imparciales. En otros tiempos llegaron a ser más de treinta, pero ahora apenas somos media docena, y aquí nos pasamos las jornadas, alineados en un banco corrido de piedra con los pies mecidos en el aire. El forastero o el curioso no necesita observar siquiera las novedades que se producen a su alrededor; con vigilar los pies es suficiente. Si se mueven, es que algo está ocurriendo, y según el vaivén así el tamaño del suceso; si enseguida vuelven a pararse, es que se trata de una falsa alarma. La historia de este pueblo, como la de tantos, la han ido escribiendo las generaciones al ritmo de los pies³⁴.

El narrador comienza **omnisciente**; pero enseguida dice que “nunca ha faltado aquí un grupo de **observadores** imparciales”, es decir, un grupo de personas que presencian lo que ocurre en el pueblo, los acontecimientos; unos **testigos**. Pero ¿quiénes son esos **testigos**? Va a describirlos páginas más adelante; pero ya adelanta algo importante: no son otros, el propio narrador está entre ellos: “En otros tiempos llegaron a ser más de treinta, pero ahora apenas somos media docena, y aquí **nos pasamos** las jornadas...”.

Más adelante, como hemos dicho, los describirá, y descubriremos que el más importante testigo de esta “historia” es el propio narrador:

Yo soy, o era, porque nunca ejercí, maestro de escuela, y casi todos los demás (con la excepción quizá de dos forasteros que habían llegado hacía unos tres años, un tal Gil y un tal Gregorio, y que hablaban mucho de correrías urbanas y de cafés de artistas, y que se jactaban de haber conocido personalmente a un tal Faroni, una de las lumbreras del siglo según ellos) carecían de otro oficio que el de haber nacido y crecido y estar aquí sentados, observando el mundo y anotándolo al ritmo de los pies³⁵.

He aquí al **narrador testigo** perfectamente individualizado: “Yo soy...”. Todos los demás son, como él observadores imparciales, y todos ellos “carecían de otro oficio que el de haber nacido y crecido y estar aquí sentados, observando el mundo y anotándolo al ritmo de los pies”: pero el narrador no solo hace lo que hace el grupo: anotar el mundo al ritmo de los pies, lo ha anotado con papel y pluma: se ha constituido en narrador testigo de esta “historia”.

³⁴ José Luis Landero, *Caballeros de fortuna*. Primera parte, I, pp.13-14.

³⁵ Id., Segunda parte, I, 4, p.182.

7. Narrador Yo-protagonista:

Es el típico narrador en primera persona que además es el personaje principal, el sujeto por antonomasia del relato;

Yo, señor, no soy malo, aunque no me faltarían motivos para serlo... Nací hace ya muchos años -lo menos cincuenta y cinco- en un pueblo perdido por la provincia de Badajoz³⁶.

Y a partir de este arranque, el condenado a muerte encerrado en la celda de la prisión, va a contarnos su azarosa y desgraciada vida.

Otro ejemplo:

Me había acostado a las cuatro de la madrugada y a las nueve sonaba el teléfono como una chicharra loca. No hay respeto para las aves nocturnas. Tuve intención de dejar que la chicharra siguiese cantando hasta aburrirse, pero estaba bañado en sudor, las sábanas me aprisionaban las piernas como trapos mojados y la humedad de la almohada me hizo pensar en un llanto ajeno. Era una sensación de desasosiego y telarañas en la cabeza. Salir de Morfeo como de un hospital no precisamente esterilizado³⁷.

En el decurso de la “historia” nos enteraremos de que este narrador se llama Marcos Parra y es reportero de un periódico provinciano. Y, sobre todo, confirmaremos que narra una historia que le concierne personalmente. En esa historia él es personaje importante: es el narrador protagonista.

Finalmente, unos párrafos del cuento *¿Tiene usted miedo del diablo?* del quiteño Ernesto Albán Gómez;³⁸

Pienso que, casi axiomáticamente, las personas no son lo que parecen ser a primera vista. No sé si esta opinión no sea más que una versión personal de una antigua creencia, según la cual, en un momento de nuestras vidas, bajo el influjo de determinadas circunstancias, adoptamos una máscara social, que jamás desde entonces abandonamos y que esconde bajo la fácil catadura de sus rasgos estereotipados, nuestro auténtico rostro que a nadie dejamos conocer.

³⁶ Camilo José Cela, comiendo de su novela **LA FAMILIA DE PASCUAL RUARTE**.

³⁷ Luis Mateo Díez, escritor español nacido en 1942, comienzo de su novela **LAS ESTACIONES PROVINCIALES** [1982], Madrid, Alfaguara, 1997, capítulo primero. I, p. 13.

³⁸ Nacido en 1937.

Yo voy quizás un poco más allá. Creo que simulamos ser exactamente lo contrario de lo que en realidad somos. El matasiete, el que maltrata a su mujer y a sus hijos, no es más que un niño cobarde y medroso; y el tímido es aquél que piensa demasiado bien de sí mismo y si llega la ocasión sacrificará en el ara de su creencia a todo aquél que se le ponga por delante. El humorista esconde una profunda tragedia y aquel que suele lamentarse con excesiva frecuencia, seguramente no concede importancia real a ninguna de sus desgracias.

En la nave derecha del templo de la Compañía de Jesús, clásica obra del barroco indoamericano, muy cerca de la puerta lateral de entrada, se ha colgado un gran cuadro, que la tradición popular llama simplemente "El infierno". Eso justamente ha tratado de el artista, tal como lo concebía la mentalidad colonial, aferrada a la interpretación literal de los dogmas. Quizás haya mucha ingenuidad en aquella galería de condenados que sufren los más diversos suplicios, propinados por varias figuras demoníacas, según la naturaleza de sus culpas. Pero, pese a la ingenuidad, nunca han faltado espectadores un poco atemorizados, que parpadean con ligero espanto frente al cuadro.

Esa tarde, en medio de la penumbra, yo lo examinaba detenidamente. Como muy pocas personas permanecían en la iglesia a esas horas, en que no hay servicios religiosos, confiaba en que nadie se atrevería a interrumpir mi examen. Sin embargo, de repente, oí una voz a mi espalda. Fue un suceso, aunque trivial, inesperado.

El narrador comienza con un "pienso" que lo delata como narrador en primera persona. ¿Pero es al mismo tiempo narrador protagonista. Más bien parece en los cuatro primeros párrafos de la historia un hombre reflexivo que está exponiendo sus pensamientos, sus divagaciones intelectuales. Pero pronto, en el quinto párrafo, el que comienza con las palabras "En la nave derecha del templo...", comienza a contar, en un principio parece narrador omnisciente: pero pronto se va a mostrar como participante en la historia "Esa tarde... yo lo examinaba detenidamente".

8. Narrador dramático

El narrador nos presenta las acciones y palabras de los personajes, no necesariamente sus pensamientos. Deja, por así decirlo, a los personajes que ellos mismos se presenten en la acción de comunicarse con otros personajes.

Muchos de los diálogos insertos en los relatos pueden responder a este tipo de narrador.

Como el caso de la novela *Las estaciones provinciales*, cuyo comienzo hemos citado, y que se caracteriza, precisamente, por dar un espacio notable a los diálogos. Citemos uno:

... En el suelo, cerca de la cama, estaba la maleta abierta de Tina.

- No sé el tiempo que llevo dormida. ¿Qué hora es?

El vestido arrugado y el pelo ligeramente revuelto, desprendidas algunas horquillas.

- Las tres y media pasadas.

- Siéntate, que en seguida espabilo.

Vertió agua en la jofaina y comenzó a lavarse la cara.

- El sangai te deja baldada. Cada viaje en él me cuesta luego dos días para reponerme. Y qué sueño. ¿Por qué no te quitas el abrigo y te secas un poco la cabeza? Estás empapado.

Le obedecí y tomé la toalla que me ofrecía.

- ¿Comiste?

- Sí, comí en seguida de irte y vine a acostarme. ¿Llueve mucho?

- Llueve y hace viento.

- ¿Tú has comido?

Se peinaba ante la luna del armario manteniendo las horquillas en la boca.

- Estás algo amodorrado, ¿eh?

- ¿Por qué lo dices?

- Por los ojos.

- Bebí, pero estoy bien. Lo que pasa es que ver una cama tan a mano.

- Túmbate un poco si quieres.

Me quité la chaqueta y me dejé caer boca arriba encima de la cama. Desde esa postura la visión de Tina me hizo un efecto más acuciante y radical³⁹.

³⁹ Luis Mateo Díez, op. Cit., capítulo segundo, 2, pp. 196-197.

También aparece este tipo de narrador en los relatos en que el propio narrador cuenta su historia *dirigiéndose a otro personaje*, presente o ausente. Es el caso, por ejemplo, de la novela de Iván Egúez *La Linares*, que comienza así:

Usted pasará a inmortal al menos entre los cuatro gatos que hemos terminado merodeando y memorando su vida, María Linares, fácil planto de leche a vista y paciencia de las malas lenguas, menos fácil cuando se ha tratado ya no de bisbisear acerca de usted sino de poner la vida para llegar a ser parte de la suya aunque se sepa que, uno va a salir mojado las narices.

He pensado que murmurar de usted era también una forma de poseerla, de querer ser usted, aunque a veces los ríos subterráneos de las habladurías son imprevisibles y se desaguan por donde uno menos lo piensa. Una tarde sorprendí a la tía Andela sentada en la piedra de lavar, rodeada de cinco o seis inquilinos boquiabiertos relatando con pelos y señales, en cabeza suya,, una historia que bajo discreción familiar sabemos que ella la protagonizó y no usted. La tal historia termina con el duelo entre un militar y un relojero, con la muerte del relojero y su entierro con largas dianas en el campus del cuartel, porque la Andela y el milico se idearon para consagrarle héroe de los servicios de inteligencia del ejército y evidenciaron a los deudos que él había sido pieza importante entre los cuadros de contraespionaje. Unos cuantos mocos, la bandera nacional encima y el asunto de celos concluido.

Antes de conocerla a usted, conocí la casa donde nació...⁴⁰ (...)

⁴⁰ Iván Egúez, quiteño nacido en 1944, ganó con *LA LINARES* el primer concurso del Premio Nacional de Literatura "Aurelio Espinosa Pólit" en 1975.

11.

Manipulación poética del tiempo

MANUEL CORRALES PASCUAL

1. Introducción

En nuestro primer guión hemos hablado ya de este importante ingrediente de los textos narrativos⁴¹. Decíamos allí que los acontecimientos de la vida real suceden en el **tiempo**. Y ese tiempo es irreversible: lo que ayer ocurrió, no volverá a ocurrir jamás. Podrá ocurrir algo parecido, pero aquello, específicamente aquello, ya pasó, ya no existe. Nadie puede volverlo a la realidad, a no ser que acuda a su memoria y lo evoque, nos lo cuente.

Pero, al contárnoslo, el narrador puede **manipular** a su antojo los acontecimientos: puede contarlos en el mismo orden en que se sucedieron unos a otros, o puede alterar ese orden. Puede entretenerse más en unos detalles y menos en otros. Puede omitir cosas que no le parecen importantes o que quiere ocultar...

Esto ocurre con la **narración** de los hechos de la vida real, y también -por supuesto- con los acontecimientos que un novelista o un cuentista imagina.

Veamos con un poco de atención este asunto.

2. Fábula y trama

Una cosa es el tiempo en la vida real y otra muy distinta el **tiempo narrativo**. Una historia puede haber durado cien años, y el narrador que la cuenta puede gastar en ella apenas unas pocas páginas. Y lo contrario; el resplandor fulminante de un rayo dura apenas un segundo o poco más; en cambio, el narrador que nos lo cuenta, puede emplear en contarla una o varias páginas.

Ya en los años veinte, los formalistas rusos, acuciosos investigadores de la Literatura, acuñaron dos términos técnicos para señalar esta diferencia entre el tiempo de los acontecimientos y el

⁴¹ Ver p. 18: 6. La manipulación del tiempo en INICIACIÓN A LA NARRATOLOGÍA.

tiempo de la narración de esos acontecimientos. Son los términos *fábula y trama*⁴².

Por *fábula* se entienden los acontecimientos tal y como sucedieron, real o imaginariamente: en su sucesión cronológica. Otros autores la denominan *historia*.

Por *trama* se entienden esos mismos acontecimientos, tal y como el narrador los ha dispuesto en su relato, en su discurso narrativo. Otros autores la denominan *discurso*.

3. Manipulación de la fábula en la trama: el ORDEN de los acontecimientos

Un primer tipo de manipulación poética del tiempo consiste en que el narrador no cuenta las cosas siguiendo el estricto orden lógico y cronológico en que los hechos sucedieron, sino que cuenta primero lo que pasó después, o en el decurso narrativo de un hecho del pasado introduce un hecho anterior a ese pasado que está narrando. En resumen, invierte, trastorna la linealidad del tiempo “real”. Los dos modos más comunes son los denominados por los teóricos la *prolepsis* (o anticipación, o prospección), y la *analepsis* (o retrospección)⁴³.

3.1. Prolepsis o anticipación

El narrador cuenta el acontecimiento *B* antes que el acontecimiento *A*, cuando en la realidad lógica y cronológica, este último había ocurrido antes que el primero.

Un ejemplo de *prolepsis* lo tenemos en el texto de Sábato que ya hemos citado: primero el narrador nos cuenta en primera persona que había matado a María Iribarne, y después cuenta lo que precedió a ese crimen y las causas que lo motivaron. Veamos:

⁴² Ver Boris Tomachevskij, “Temática” [1925], en Tzvetan Todorov, ed. Teoría de la literatura de los formalistas rusos [1965], trad. de Ana María Nelhol, Buenos Aires, Signos, 1970, pp. 199-232. Reproducimos este importante trabajo de Tomachevskij en nuestra sección de Textos de Apoyo. Téngase en cuenta que en la traducción española de ese texto, hay una leve diferencia terminológica: allí se llama trama a lo que actualmente se designa con el nombre de fábula, y argumento a lo que hoy se conoce como trama. Hemos corregido esa diferencia en la versión que aquí presentamos.

⁴³ Trata este asunto con detalle Gérard Genette en Figuras III, pp.89-143.

Todos saben que maté a María Iribarne Hunter. Pero nadie sabe cómo la conocí, qué relaciones hubo exactamente entre nosotros y cómo fui haciéndome a la idea de matarla. Trataré de relatar todo imparcialmente porque, aunque sufrí mucho por su culpa, no tengo la necia pretensión de ser perfecto.

En los párrafos que siguen al que acabamos de citar, comienza efectivamente a contar el primer encuentro y los meses que siguieron:

En el Salón de Primavera de 1946 presenté un cuadro llamado Maternidad. Era por el estilo de muchos otros anteriores: como dicen los críticos en su insoportable dialecto, era sólido, estaba bien arquitecturado.

Nadie se fijó en esta escena: pasaban la mirada por encima, como por algo secundario, probablemente decorativo. Con excepción de una sola persona, nadie pareció comprender que esa escena constituía algo esencial. Fue el día de la inauguración. Una muchacha desconocida se estuvo mucho tiempo delante de mi cuadro.

La observé todo el tiempo con ansiedad. Después desapareció entre la multitud, mientras yo vacilaba entre un miedo invencible y un angustioso deseo de llamarla.

Esa noche volví a casa nervioso, descontento, triste.

Hasta que se clausuró el salón, fui todos los días y me colocaba suficientemente cerca para reconocer a las personas que se detenían frente a mi cuadro. Pero no volvió a aparecer.

Durante los meses que siguieron, solo pensé en ella, en la posibilidad de volver a verla. Y, en cierto modo, solo pinté para ella. Fue como si la pequeña escena de la ventana empezara a crecer y a invadir toda la tela y toda mi obra⁴⁴.

Otro ejemplo de *anticipación* o *prolepsis* lo encontramos en la novela *El Chulla Romero y Flores* (1958), de nuestro Jorge Icaza:

Al comienzo de la novela, en el capítulo I, el narrador nos presenta la oficina de Investigación Económica, a su director, don Ernesto Morejón Galindo, y a los personajes que en ella trabajan, entre ellos Luis Alfonso Romero y Flores;

Varias veces al día don Ernesto Morejón Colindo, director- Jefe de la oficina de Investigación Económica, abandonaba su pequeño despacho para controlar la asistencia de los empleados a su cargo.

⁴⁴ Ernesto Sábato, *EL TÚNEL*, III.

*Hacia fines de noviembre, todos los años, fermentaban malos pensamientos en lo más delicado y ambicioso del personal de aquella oficina, donde había caído, por arte de audacia y golpe de buena suerte, a última hora, Luis Alfonso Romero y Flores*⁴⁵.

Una cincuentena de páginas más adelante, nos dice el narrador:

*Después de la muerte de mama Domitila, antes de conocer a Rosario y mucho antes de enrolarse en la burocracia. Romero y Flores aprendió a escamotear las urgencias de la vida en diferentes formas: préstamos, empeños, sablazos, bohemia de alcahuetería a la juventud latifundista, complicidad en negocios clandestinos -desfalcos, contrabandos*⁴⁶.

"Antes de enrolarse en la burocracia..." Es decir, que lo que ahora nos va a contar el narrador, sucedió antes de lo que ya nos ha contado... Ha anticipado, ha invertido el orden cronológico, de los acontecimientos, ha utilizado el artificio de la prolepsis o anticipación.

*Este artificio no es nada nuevo en la historia literaria de Occidente. Genette nos dice que ya se lo encuentra en el comienzo de la Iliada*⁴⁷.

3.2. Analepsis o retrospección

El artificio consiste en que el narrador, en el decurso de un acontecimiento introduce la narración de otro que había ocurrido antes, cronológicamente hablando.

Acudamos de nuevo a Jorge Icaza: en el capítulo I de *El Chulla Romero y Flores*, después de habernos contado lo que ocurre en la oficina de Investigación Económica, y de habernos dicho que Romero y Flores es uno de los funcionarios encargados de fiscalizar a los contribuyentes, nos presenta al personaje en acción: Romero y Flores visita a la esposa de un influyente caballero, candidato a la presidencia de la República: Doña Francisca. He aquí una parte del diálogo que sostienen ella y el fiscalizador:

-Perdone. Su nombre... -cambió la dama.

⁴⁵ Jorge Icaza, *EL CHULLA ROMERO Y FLORES*, en *OBRAS ESCOGIDAS*. Prologo de F. Ferrándiz Alborz, Madrid. Aguilar, 1961, p. 647.

⁴⁶ Id., III, p. 705.

⁴⁷ G. Genette, *Op. cit.*, pp. 92 y ss.

-Luis Alfonso Romero y Flores -dijo él subrayando las erres del apellido.

-¿Hijo del difunto Miguel, verdad?

-Sí... Sí...

-Pobre Miguel.

-¿Pobre?

-Le ayudé en tanto su desgracia.

-En su desgracia -repitió como un eco el flamante fiscalizador resbalando por la pendiente de la vergüenza que le producía el saber que alguien estaba en el secreto de su pecado original, de su sangre. Si sólo fuera la miseria tragicómica del viejo, su padre, no le importaría. Pero...

-Fuimos amigos en un tiempo. Muy amigos. Antes de lo de... Eso... Eso fue imperdonable. No tiene nombre -comentó la esposa del candidato a la Presidencia de la República moviendo las manos en alto.

Por boca del personaje, en este caso de Doña Francisca, el narrador nos hace volver atrás: *"Fuimos amigos en un tiempo. Muy amigos. Antes de lo de..."*. Si continuamos la lectura de este capítulo, encontraremos que el narrador acude nuevamente a la misma técnica de evocar acontecimientos anteriores a aquel que está contando: hace *analepsis* o *retrospecciones*.

4. La duración de los acontecimientos en la fábula y en la trama

Si los acontecimientos -reales o imaginarios-, por su misma naturaleza se dan en el tiempo, como hemos dicho, es obvio que tienen una duración: comienzan en un determinado momento del tiempo y terminan en otro. Es consustancial a los acontecimientos el durar: los acontecimientos necesitan un tiempo para realmente acontecer.

Ahora bien: una cosa son los acontecimientos fuera de la literatura, de la narración literaria (o histórica...), y otra muy distinta son los acontecimientos en el texto que los cuenta: la Guerra de los cien años, por ejemplo, duró eso: cien años. Sin embargo, en muy pocas palabras, -¡y en un instantel- podemos decir que en Europa hubo una guerra que duró cien años... Hay, pues, un "desajuste" entre la duración de los acontecimientos y la duración de la narración de esos acontecimientos.

Los entendidos distinguen varios tipos de tal "desajuste":

4.1. La pausa

Se da una pausa narrativa cuando el tiempo del discurso (**trama**) no tiene un tiempo equivalente en la historia (**fábula**). Dicho de otra manera: en realidad no hay ningún acontecimiento que contar. Pero el narrador describe, o define o hace alguna reflexión a propósito de lo que está contando.

Este ejemplo puede ilustrar el asunto;

En esta hora del crepúsculo está sentado en pleno campo, y delante de una venta, un viandante. Por la puerta de la venta pasa un camino. El viajante es de rostro aguileño, cabello castaño y frente lisa y desembarazada. Sus ojos son alegres y su nariz es corva, aunque bien proporcionada. Grandes bigotes ensombrecen la boca. Si se levantara, le veríamos ligeramente cargado de espaldas. Pesan sobre el viandante muchos trabajos⁴⁸.

O este otro del esmeraldeño Adalberto Ortiz:

La tunda es una bestia ignominiosa... La tunda es un aparecido... La tunda es el patica... La tunda es un fantasma... La tunda es un cuco... La tunda es el pata sola... La tunda es el ánima en pena de una viuda filicida... La tunda es inmunda... No se sabe a ciencia de la... No se sabe...⁴⁹

4.2. La elipsis

Se da una elipsis narrativa cuando el narrador pasa por alto uno o varios acontecimientos.

Es el caso de aquellos relatos en que el narrador dice, por ejemplo: Nuestro personaje nació en Quito. No me voy a entretener en contar sus aventuras hasta el momento en que llegó a ser gerente general de la mayor empresa manufacturera de muñecos...

En nuestro ejemplo, el narrador ha hecho una elipsis de las cosas que pudieron haberle ocurrido al personaje durante una buena veintena o treintena de años...

4.3. La escena

⁴⁸ Azorín, CON CERVANTES, 3ra. ed., Madrid, Espasa-Calpe, 1968 (Colección "Austral", No. 747), pp. 56-57. José Martínez Ruiz, "Azorín", escritor español, nació en Monóvar (Alicante) en 1874 y murió en Madrid en 1967.

⁴⁹ Adalberto Ortiz, esmeraldeño nació en 1914, LA ENTUNDADA Y OTROS CUENTOS VARIADOS, Quito, Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1971, p. 5.

Nos encontramos con una **escena** cuando al tiempo de la historia corresponde aproximada -o incluso exactamente- la misma duración que en el discurso narrativo. Podríamos decir esquemáticamente que **tiempo del discurso = tiempo de la historia**. Es lo que ocurre en los diálogos, en los monólogos...

Por ejemplo:

La fiesta entretanto se había caldeado en epilepsia de chistes verdes, de zapateados folklóricos, de murmullo hecho de cien retazos de risas histéricas.

-¡Suelto!... ¡Suelto!

-Con quitadas.

-Al que no alienta, copa.

-Guambrita linda. Dale que dale, dale no más. Lo que es conmigo ya no verás.

-¿Dónde se consiguió el versito? Tiempo Alfaro parece...

-¡Viva la santa! ¡Viva la dueña del cuarto!

-/ Vivaaa!

-Cuando están chumados parecen indios.

-Indios mismo.

-¡Suelto!... ¡Suelto!⁵⁰

4.4. El resumen

En este caso, el narrador sintetiza en una frase, o quizás en un párrafo breve, lo ocurrido en un largo periodo que puede abarcar meses o años. En este caso la fórmula sería: **tiempo de la trama** (o discurso narrativo) < **tiempo de la fábula**.

Ejemplo: si el narrador nos dice algo como esto: *El ilustre provinciano, recién graduado de Bachiller, llegó a Quito, se matriculó en la Politécnica y, después de varios años de intenso trabajo y tenaz estudio, obtuvo su título de Ingeniero.*

4.5. El análisis

Lo contrario del anterior: el narrador se demora un buen rato (quizás varias páginas) en contar algo que sucedió en un instante o en un tiempo realmente cortísimo (uno, dos minutos). La

⁵⁰ Jorge Icaza, EL CHULLA ROMERO Y FLORES, ed. citada. Tí, p-678.

fórmula sería en este caso: **tiempo de la trama > tiempo de la fábula**.

En el uso de este artificio que, visto de otra manera, consiste en entretenerse morosamente en narración minuciosa, el gran maestro es el francés Marcel Proust. Su larga novela *En busca del tiempo perdido* nos ofrece abundantes ejemplos en los que dura mucho más la narración que el acontecer que se narra. Nos contentamos con invitar al curioso lector a que lea el episodio de la cena en casa de la duquesa de Guermantes: una cena que podría haber durado en la vida "real" -extraliteraria- entre dos y tres horas, nos es contada, en la bella traducción española de Pedro Salinas, ¡en 166 páginas!⁵¹

Para completar la parte teórica relativa a la **manipulación poética del tiempo** en los relatos, tendríamos que tratar todavía otros asuntos. Creemos que estos dos puntos; el **orden** y la **duración** son por el momento suficientes en un curso de iniciación como el presente.

Con ellos, tratemos de hacer algunos ejercicios.

EJERCICIO 1:

En el texto que a continuación le propongo, haga un análisis de la **manipulación del tiempo**, intentando responder a las siguientes cuestiones:

1. ¿En qué orden lógico y cronológico sucedieron los acontecimientos que se nos cuentan? (¿qué debió suceder primero? ¿Qué sucedió después?, etc.)
2. ¿Coincide esa sucesión lógica y cronológica con la sucesión que nos presenta el narrador? (¿Hay *prolepsis* o *anticipaciones*? ¿Hay *analepsis* o *retrospecciones*? En caso de que las hubiera, señale las correspondientes secuencias del texto.
3. Señale secuencias donde se den, si es que se dan,

⁵¹ Marcel Proust, *En busca del tiempo perdido*. 3 *El mundo de Guermantes* [1919-1927], trad. de Pedro Salinas, 3ra. ed. en "El Libro de Bolsillo", Madrid, Alianza, 1971, pp., 475-641.

- a) pausas
- b) elipsis
- c) escenas
- d) resúmenes
- e) análisis

Metodológicamente hablando, se sugiere la investigación ordenada de cada uno de estos artificios: primero las **pausas**, una vez que se hayan investigado éstas, continuar con las **elipsis**, y así sucesivamente.

La entundada⁵²

Cuando mi prima Numancia llegó a los 14 años, se la llevó la tunda, sin más ni más.

La tunda es una bestia ignominiosa... La tunda es un aparecido... La tunda es el patica... La tunda es un fantasma... La tunda es un cuco... La tunda es el pata sola... La tunda es el ánima en pena de una viuda filicida... La tunda es inmundada... No se sabe a ciencia cierta... No se sabe...

Sea lo que fuere, la tunda gusta llevarse a los niños selva adentro, transformándose previamente en figuras amables y queridas para ellos. Con engaños diversos los atrae hábilmente y los "enfunda"... Esta es la palabra. No hay otra.

Numancia lucía un lindo y raro color de melcocha y estaba ya bastante crecida, pero como no era muy despierta, y carecía del don de observación, se dejó engañar por la tunda: no descubrió a tiempo su deforme pata coja de molinillo a la luz del crepúsculo, ni reconoció que esa mujer no podría ser su madre desaparecida también años atrás... No vio nada. Numancia salió a buscar unos pavos que no habían entrado a dormir en el gallinero ni habían subido tampoco al palo de hobo que estaba detrás de la casa. Sabido es que los pavos son andariegos y desmemoriados, y hay que arrearlos y guiarlos siempre para que vuelvan al hogar.

Sí, Numancia era una bella niña, pero a veces se me antojaba muy semejante a una pavita.

Yo tenía tres años menos que ella, y éramos compañeros de diversiones infantiles. Pero llegó un momento en que no se interesó más

⁵² Cuento ya citado del esmeraldeño Adalberto Ortiz.

por nuestros juegos y eso me entristeció bastante, no tanto como aquella tarde en que se la cargó la tunda.

Fuimos todos a buscarla, acompañados de cinco perros cazadores para rastrearla. Su padre salió con una carabina y un machete. Nuestro único peón, el tuerto Pedro, con un hacha; mi primo Rodrigo con una vieja escopeta de dos cañones, y yo con un garrote, una catapulta de jebe y un cortaplumas de varios servicios. Desconcertados por el golpe, todos llevábamos una muda de ropa de repuesto, y algo de comer, porque no sabíamos cuánto tiempo permaneceríamos en los centros de las montañas, persiguiendo a la condenada tunda que, según afirman los muy conocedores de los secretos del monte, tiene su guarida entre espineras y guadales.

Primeramente nos dirigimos a las casas de los vecinos de otras fincas a lo largo del río:

-¿Han visto por aquí a Humando?

A la luz de nuestros lúgubres mecheros, los negros meneaban negativamente la cabeza, mordiendo sus grandes cachimbas en la boca, sorprendidos por la noticia de esta nueva hazaña de la tunda, y las negras, alarmadas, recomendaban prudencia y buen comportamiento a sus hijos, poniendo el ejemplo de Numancia.

A eso de la media noche, ya cansados, preguntamos por fin al mismo río, y el río nos contestó, entre murmullos y reflejos, que la tunda huye de las aguas profundas, y que más bien prefiere los arroyos donde puede coger con sus peludas garras camarones y pececitos que obliga a comer crudos a sus víctimas hasta ponerlos pálidos y murichentos. El río nos dijo también que la tunda tiene la sucia costumbre de tirarse ventosidades en el rostro de los niños secuestrados, para atontarlos y hacerles perder la memoria.

Cuando el río habló de esta manera, yo sentí miedo y todos optamos por regresarnos a casa.

Al día siguiente emprendimos nuestra segunda búsqueda, con más gente y mejor aperados con sogas, hamacas y ropas de campaña, a más de lo que habíamos tomado la noche anterior...

Los perros latían delante de nosotros, llenándonos de vagas esperanzas.

Preguntamos a las lechuzas trasnochadoras:

-¿Han visto por aquí a Numanda y a la tunda?

Las lechuzas somnolientas dijeron que no con sus redondos y castaños ojos fijos.

Interrogamos a loros escandalosos y ellos por toda respuesta repitieron nuestra pregunta como un eco: "¿Han visto por aquí a Numancia y a la tunda?".

Cuando averiguamos a los monos aulladores, desde los altos guabos cargaditos soltaron una carcajada y se rascaron los traseros.

Pero yo me desesperaba y me puse a investigar por mi cuenta a las plantas: a la irritante gualanga, al negro corazón del guayacán, a la rampira que cobija, al milagroso llantén, a la dócil malvaloca, a las floridas acacias, y todos respondieron que sí habían sentido pasar a Numanda, acompañada de la horrenda tunda...

Cuando yo comuniqué a mis compañeros el resultado de mis investigaciones, se rieron de mí y tomaron otro rumbo.

-Muchacho loco -me dijeron-, las plantas no hablan.

Aquella noche dormimos trepados y amarrados a los árboles por miedo a las fieras que no se dejaban interrogar a no ser que alguno de nosotros se ofendiera como un sacrificio a sus dioses; pero nuestro amor por Numancia no llegaba hasta allá.

Al amanecer, reemprendimos nuestra exploración, y, sin proponérselo, los mayores retomaron el mismo camino que me habían indicado mis amigas las plantas, cosa que me llenó de contento y orgullo.

Cuando mi tío inquirió a una culebra sayama, ésta le contestó silbando que sí había visto a Numancia: bañándose desnuda en una laguna como la diosa Ochún -que es loca por el agua y el amor, a dos leguas de allí, pero vigilada siempre por la misteriosa tunda...

Abriéndonos una trocha, a golpe de machete, por entre bejucos y trepadoras de los grandes árboles, llegamos al atardecer, agotados y sucios, a orillas de un lago desconocido, cristalino y poco profundo. Después de bucear en aquellas aguas y rebuscar por las orillas, encontramos un trozo del vestido lila de Numancia..., pero nada más.

Su padre empezó a llorar como un niño. Y viéndolo así, a todos se nos partió el pecho.

Siempre había una esperanza... Durante muchos días continuamos registrando matorrales, cuevas y escondites; investigando a plantas y a bichos de la selva, no solamente en los alrededores, sino muy lejos de allí...

Pero la tunda es más lista que los hombres y los perros, y casi nunca se deja pillar.

Cuando por casualidad llegamos a un caserío distante, sus moradores se asustaron de nuestras fachas, antes de resolverse a proporcionarnos ayuda.

Por no dejar, volvimos a preguntar neciamente:

-¿Han visto por aquí a Numancia y a la tunda?

Ellos, entonces, también nos relataron otros casos de niños raptados por la endiablada tunda en aquella comarca.

Al fin, después de convencernos de lo infructífero de nuestras correrías, tornamos a la finca por una ruta diferente: con dos perros menos y llenos de llagas en el cuerpo y en el alma. El pobre tuerto Pedro dejó su único ojo perdido en un brusquero para siempre.

El tiempo fue curando las llagas, pero el recuerdo de mi núbil prima Numancia seguía viviendo en la casa y en mi alma.

Al cabo de varios meses, una noche clara, Numancia asomó por el lado del río, en una canoa. Subió despacito. Nadie la sintió sino yo.

Conocía bien sus pasos, aunque esta vez me parecieron más pesados.

Entró sigilosamente al dormitorio de mi madre, que era también el mío.

Al verla, mi madre se sobresaltó e iba a llamar a mi tío; pero algo que notó la hizo cambiar de idea.

Yo, incrédulo, sin saber qué decir, observaba a Numancia: venía descalza y mal vestida, con su largo pelo de miel chorreando y húmedo. Había crecido y en su rostro resplandecía una nueva y desconocida belleza para mí. Aunque llevaba acentuada su antigua expresión ingenua y boba, se dibujaba en ella algo de sufrimiento. No era la misma. Y lo que más me llamó la atención fue el gran volumen de su vientre, parecido al de los chicos llenos de lombrices “seguramente por haber comido tantos camarones y pescaditos crudos”, pensé.

-¡Hijita mía! -dijo mi madre llorando, y la estrechó en sus brazos contra su corazón roto.

Seguro que el rumor de nuestra conversación despertó a mi tío, y de pronto lo vimos parado en el umbral de la puerta, iluminado lúgubremente por la baja luz del quinqué de nuestro cuarto. Parecía un

fantasma. Observaba estupefacto y con tan dura mirada a su hija pródiga, que nos recorrió un escalofrío.

-¿Dónde has estado? -le preguntó secamente.

Ella no contestó, sino que bajó la cabeza.

Nadie se alegraba de volver a ver a Numancia. Y esto me apenaba, en demasía, llenándome de indignación ante la insensibilidad de los grandes.

Reaccionando la abracé con alegría y le dije:

-¿Es verdad que te llevó la tunda?

Ella asintió con la cabeza.

-¿Te hizo mucho daño?

Ella negó con la cabeza.

Su padre la seguía mirando con rencor y con desprecio, y parecía estar a punto de saltarle encima para matarla a golpes...

Después que todos callamos, en medio de una gran tensión, mi tío le gritó con voz terrible:

-¡Eres igual que tu madre! ¡Vuélvete con tu puerca tunda!

Numancia se zafó de mí inmediatamente y, arrasada en lágrimas, bajó de la casa, camino del río, donde rielaba la luz de la luna, y se perdió definitivamente en la noche de junio.

El ciego Pedro la siguió con sus ojos de ostiones muertos.

Solamente quedó en mis oídos el ruido acompasado del canaleta de su canoa, bogando entre las sombras...⁵³

⁵³ Vocabulario: Brusquero: matorral cerrado, maleza.

Cuco: coco, fantasma.

Entundar: Hacer perder o confundir a alguien en la selva.

Guaduales: Banbudales.

Gualanga: Especie de ortiga.

Montañas: Selvas.

Murichentos: Muy débiles, muriéndose.

Patoca: Diablo.

Rampira: Hoja dentada que sirve para techos, tiene forma de abanico. De la familia de las palmáceas.

Tunda: Especie de fantasma proteico, creado por los negros, que se aparece a los niños y se los lleva. Monstruo similar al quimbungo de los bantúes.

Yarumos: O árbol de guarumo.

12.

¿Qué leer? El relato: cuento y novela

SILVIA ADELA KOHAN

El relato es un texto narrativo ficcional de extensión muy variable: el cuento y la novela son relatos porque «relatan» y trabajan -cada cual a su modo- con parecidos materiales narrativos.

El relato propiamente dicho es anterior a Poe y permite desvíos o una desarticulación de la historia que no permite el cuento. Un relato narra una serie de sucesos encadenados en el tiempo desde un principio (una situación inicial) hasta un final, empleando un discurso apropiado. Sin embargo, un buen relato es ilimitado, sugiere un tiempo anterior al inicio y uno posterior al desenlace, le permite al lector completar ambos. Las dos fuerzas principales que sostienen un relato son los hechos narrados y la manera como se le ofrece al lector tomar conocimiento de dichos hechos.

A su vez, un texto literario se sustenta sobre dos pilares fundamentales, la estructura narrativa y el mundo ficticio que instaura.

La estructura narrativa consiste en el ordenamiento de los eventos relatados, jerarquizados según su mayor o menor importancia. Este ordenamiento nos permite decidir qué conflictos son los pertinentes para la interpretación.

El mundo ficticio instaurado por el texto consiste en la serie de objetos, personajes, lugares, tiempos, eventos y leyes que rigen las relaciones entre ellos. Estos «muebles» o aspectos concretos que constituyen el mundo ficticio existen sólo «verbalmente», no existen objetivamente. Es decir, si bien desde el punto de vista psicológico pueden ser considerados «fantasías», desde el punto de vista de los estudios del lenguaje sólo pueden ser considerados «ficciones» en tanto son «construcciones verbales».

La mayor extensión de la novela nos obliga a centrar la atención en el desarrollo de una serie amplia de elementos parciales que se acumulan, construimos el sentido del texto a partir de dicho

conjunto de elementos; la menor extensión del cuento hace que nos centremos en unos pocos eventos significativos. Para ambos tipos de lecturas conviene dedicarles tiempo: tomar notas, relacionar elementos, releer cuando así lo requiere el texto. La lectura reiterada nos familiariza con los elementos a la vez que nos distancia de nuestras primeras impresiones. Es entonces cuando el texto responderá a nuestras preguntas; si el texto no responde, la pregunta está mal formulada.

LOS REFERENTES DE LA REALIDAD

Es conveniente remarcar que los elementos que constituyen la ficción (objetos, personajes, lugares...) no son reales, ni una copia fiel de la realidad, dependen del lenguaje que les da existencia. La ficción es un fingimiento. Por lo tanto, los referentes de las palabras son irrelevantes pues ellas adquieren sentidos nuevos en el cuento o la novela. Pero ¿dónde queda entonces la realidad «real», la cotidiana en la que nos movemos nosotros y no los protagonistas de las historias? Es un mundo aparte que tiene una interacción con el mundo literario, distinto a él, nunca su espejo. En el mundo de la realidad, por ejemplo, no podemos revivir las escenas, en el escrito sí.

Hay una buena cantidad de escritores, como los de la literatura fantástica, que han intentado demostrarlo mediante el tratamiento dado a las situaciones narradas, en las que es más verdadero lo irreal que lo real.

ENTRAR A UN RELATO

Al hablar de relato nos referimos al cuento, la novela o al relato propiamente dicho. Entrar a un relato implica partir de la noción de texto que engloba contexto e intertexto. En consecuencia, no «entramos» al texto si sólo glosamos su contenido o si confeccionamos una lista de recursos literarios. Nuestra mirada debe abarcar la totalidad, escogiendo un camino por el cual se descifre el conjunto y se produzcan nuevas significaciones.

LA PRIMERA APROXIMACIÓN

En principio, y porque nos «sitúa» en el terreno, es conveniente comprobar cuál es la transformación que generalmente ocurre entre el principio y el final, como apunta el lingüista: «En cada proceso de elaboración de la información se puede desprender un cierto conjunto A) de señales iniciales y un cierto conjunto B) de señales finales observadas. La tarea de una descripción científica es explicar cómo se efectúa el pasaje de A a B y cuáles son los enlaces entre estos dos conjuntos (si los eslabones intermedios son demasiado complejos y escapan a la observación, se habla en cibernética de caja negra)». Agrega Barthes que se pueden «establecer primeramente los dos conjuntos límites, inicial y terminal, y luego explorar por qué vías, a través de qué transformaciones, de qué movilizaciones, el segundo se asemeja o se diferencia del primero: en suma, es necesario definir el pasaje de equilibrio a otro, atravesar la caja negra».

En segundo lugar, trabajamos siguiendo la vía que -según intuimos- nos resultará más significativa.

En tercer lugar, establecido el corpus correspondiente, podemos prestar atención a otros aspectos.

Por último, establecemos las relaciones entre los materiales abordados, encontramos el puente que los vincula y sacamos conclusiones que nos permitirán poner en evidencia en el relato lo que en una primera lectura no se dejó atrapar.

FÁBULA Y TRAMA

Cuando se enfrenta al relato, el lector reordena acciones del modo que le parece más acorde con las leyes que rigen el comportamiento de los seres y objetos que conforman el mundo ficcional. Es decir, primero reconoce las acciones en el orden en que aparecen en el texto (trama); después reordena esas acciones distinguiendo las principales (fábula), y finalmente, identifica los conflictos más importantes y se los representa de manera más formalizada y abstracta.

EL EJE DEL RELATO

El esqueleto a partir del cual efectuamos la interpretación del relato está constituido por la acción de los personajes. Preferimos este aspecto porque corresponde a nuestra concepción de la realidad: concebimos el mundo en función de la ley de causalidad, un cambio en él es precedido por una serie de cambios y seguido por otra serie de cambios cuyas relaciones son más o menos previsibles. Así, los sucesos cobran sentido al relacionarse unos con otros, también en el mundo ficticio.

Podemos equiparar la estructura narrativa de un cuento a la estructura argumentativa de un ensayo: ambas constituyen el eje de sus respectivos textos.

Dicho eje del relato constituido por la acción de los personajes es lo que llamamos estructura narrativa. En ella se destacan los nudos principales de la acción ligados por las catálisis, los indicios y los informantes. Dentro de la estructura narrativa se desarrolla la temática, que como su nombre lo indica es el entramado del tema, constituida por los motivos temáticos y el leitmotiv, y la argumental.

EL CONFLICTO

Una vez que los sucesos han sido identificados y sabemos qué personajes los llevan a cabo, podemos enfocar nuestra atención sobre los móviles que los hacen actuar como actúan. Preguntarle al texto: ¿quién lo hace, cómo lo hace y por qué?

Comprender estos móviles permite comprender qué situación concreta problematiza el texto.

PERSONAJES

Son criaturas de papel que sirven como vehículo de identificación para el autor y los lectores. ¿Quién es y cómo es cada personaje? Definirlo a partir de su actuación en un relato, y, si es pertinente, en el de los sentimientos, las acciones, la relación con otros personajes, son las pautas a tener en cuenta durante la lectura.

Nos interesa su caracterización, nombre (no es lo mismo un nombre de pila, que un apodo, nombre y apellido o categoría: el hermano, la maestra), su representación (edad, sexo, cualidades,

etcétera); su función dramática (lo que hacen), fática (lo que dicen) y actancial (a qué esfera de acción pertenecen, si son protagonistas, ayudantes, etcétera), saber si sufren cambios a lo largo del proceso narrativo, si poseen un móvil para sus actos, si son colectivos o individuales.

MARCO ESPACIAL Y TEMPORAL

El espacio es un constituyente más de la intriga; puede funcionar como un hilo que permite articular la trama o como marco de referencia, directa o indirectamente e indicar otros datos. Es el escenario, los movimientos espaciales (salir, entrar, etcétera), las descripciones geográficas.

El tiempo corresponde al tiempo que dura la historia y al orden en que ésta es presentada en el discurso. Considerando las secuencias, descubrimos el orden del tiempo en el relato. Nos interesa también la duración, la velocidad y los ritmos que se suceden; la frecuencia o relación entre el número de acontecimientos narrados y el espacio textual que ocupan.

LA FUNCIÓN NARRATIVA

¿Quién cuenta la historia? ¿Quién habla? La voz que lo narra impone el ritmo al relato. No escuchamos su timbre ni su tono, pero la reconocemos si el relato es de Juan Carlos Onetti o de Borges, de Proust o de Tabucchi, entre otros.

La voz de la ficción es simultáneamente mirada. No sabemos nada de esa tercera persona, que a veces se diluye en otras voces, y al fin vuelve, pero le creemos, absorbemos sus palabras, absortos, sin preguntarnos cómo lo sabe. También creemos al personaje que habla y sufrimos o gozamos con él. Esto sucede cuando el narrador está bien encarnado.

Voz y visión son los aspectos que nos permiten conocer al narrador (que nunca es el autor). Cuenta los hechos, nos descubre el proceso de producción del discurso a partir del modo de escritura.

Las voces del relato son las de quien habla en el texto y pueden pertenecer a dos niveles discursivos: el de fuera de la historia contada (a la que pertenece el enunciador y el narrador) y

el de dentro de la historia contada (al que pertenece el personaje). La voz del narrador es la que se responsabiliza de la mayor parte del relato y la del personaje es la del que forma parte de la trama.

La visión corresponde a quien ve (desde dónde ve, cómo ve, la voz que habla en el texto). Se la divide en omnisciente, testigo, protagonista, de diálogo sin narrador, cinematográfica.

Estas diferentes formas de visión nos permiten rastrear la ideología del texto (la ideología que expone el narrador y que no siempre puede atribuirse a la ideología del autor: es famosa la serie de contradicciones detectadas entre lo que expresaba el narrador en una novela y la forma de definir el autor su toma de partido frente a tal o cual línea de pensamiento; Honoré de Balzac, entre otros). Se pueden detectar principalmente en la forma de adjetivar, en las opiniones y valoraciones del narrador, o la ausencia de ellas.

Finalmente, tendremos en cuenta también que los modos de escritura pueden ser: el modo narrado (que incluye narración y descripción); el modo directo (que incluye diálogo y monólogo); el modo indirecto (con verbo introductorio -«dijo que»-); indirecto libre (sin verbo introductorio); y otros estilos narrativos (como la carta, el diario íntimo, notas al pie, etcétera).

Reconocer estos aspectos nos permite apreciar -captar, capturar- la verdadera construcción ficticia de un relato y su forma de constitución. Buena demostración de ello es lo que le pasó a Flaubert que, acusado en 1857 de hacer apología del adulterio en

MADAME BOVARY, se salvó de la cárcel porque su abogado consiguió demostrar que quien hablaba (en estilo indirecto libre) era el narrador y no el autor.

CONEXIONES ENTRE LOS COMPONENTES

De hecho, establecer conexiones es una operación inherente a la lectura: leemos conectando palabra con palabra, palabra con frase, texto con imagen, etcétera, Pero además conviene ser conscientes de que para descubrir hay que reparar en las conexiones que la narración nos provee. Gracias a la conexión de dos aspectos, uno de ellos se perfila mejor. Por ejemplo:

- Conexión personaje-objeto:

El personaje se constituye en parte gracias a las gafas.

Pacífico Pérez, de rasgos fisonómicos nobles, era alto y extremadamente flaco. Debido a su timidez, y tal vez a su enfermedad, caminaba ligeramente encorvado. Esto, unido a las entradas prematuras de su cabello y a las gafas de gruesos cristales que, como buen tímido, trataba de acomodar constantemente agarrándolas por la patilla derecha, le imprimían un aire intelectual que desmentían sus ademanes y, en particular, su tono de voz y sus expresiones, decididamente rurales.

MIGUEL DELIBES, *Las guerras de nuestros antepasados*.

- Conexión tiempo-espacio-personaje:

Un dato temporal y el espacio permiten caracterizar al personaje.

Los domingos, Wall Street es un desierto como la Arabia Pétreá; y cada noche de cada día es una desolación. Este edificio, también, que en los días de semana bulle de animación y de vida, por la noche retumba de puro vacío, y el domingo está desolado.

¡Y es aquí donde Bartleby hace su hogar, único espectador de una soledad que ha visto poblada, una especie de inocente y transformado Mario, meditando entre las ruinas de Cartago!

HERMÁN MELVILLE, *Bartleby el escribiente*

- Conexión entre personajes:

La descripción física, psíquica, etcétera, de dos o más personajes nos permite constituir una determinada atmósfera y conocer mejor a cada personaje descrito.

A través de mis lágrimas la veo explicándose pacientemente mi situación desde los pies de mi cama. Si yo tengo catorce años, ella tiene dieciocho, y está en su primer año en la Escuela de Magisterio del Estado de Newark, una muchacha de pálido rostro que destila melancolía por todos sus poros. A veces, en compañía de otra desgarrada y fea muchacha llamada Edna Tepper (que tiene, sin embargo, dicho sea en su favor, unas tetas tan grandes como mi cabeza) se va a un baile popular de Newark.

PHILIP ROTH, *El lamento de Portnoy*

Reflexionemos...

Todo relato se articula gracias a una estructura bien equilibrada. Desarrolla un tema a través de un conjunto de componentes narrativos. Entre los componentes narrativos destacamos: el narrador, el personaje, el tiempo y el espacio, que sostienen la intriga y son productores de la trama.

LEER UN CUENTO

El cuento es un mecanismo de relojería que reclama la atención concentrada del lector. Intensidad y tensión son características del buen cuento, impone una lectura breve (en un lapso único, breve y también intenso), una gran atención y un efecto final que nos obliga a releer el texto: una vez conocida la trama, nos vemos obligados a releerlo en busca de las claves.

Hay una dependencia total entre sus elementos formales y la significación resultante. Es decir, todo, desde la ubicación de un párrafo hasta el más escondido signo de puntuación, cumple un rol durante la lectura. Sus elementos son funcionales.

Al mismo tiempo, un buen cuento no depende de una construcción tan simple como lo que parece, la simplicidad no es simplificación, ya que muestra una cara, pero oculta otra.

En este sentido, es sumamente esclarecedor el enfoque de Ricardo Piglia: «El cuento es un relato que encierra un relato secreto. La versión moderna del cuento que viene de Chéjov, Katherine Mansfield, Sherwood Anderson, el Joyce de Dublineses, abandona el final sorpresivo y la estructura cerrada: trabaja la tensión entre las dos historias sin resolverla nunca. La historia secreta se cuenta de un modo cada vez más elusivo. El cuento clásico a lo Poe contaba una historia anunciando que había otra: el cuento moderno cuenta dos historias como si fuese una sola.

«La teoría del iceberg de Hemingway es la primera síntesis de ese proceso de transformación: lo más importante nunca se cuenta. La historia secretase construye con el sobreentendido y la alusión. El gran río de los corazones, uno de los relatos fundamentales de Hemingway, cifra hasta tal punto la historia 2

(los efectos de la guerra en Nick Adams), que el cuento parece la descripción trivial de una excursión de pesca. Al revés, Kafka cuenta con claridad y sencillez la historia secreta y narra sigilosamente la historia visible hasta convertirla en algo enigmático y oscuro. Esa inversión funda lo kafkiano.»

PREGUNTAS ELEMENTALES

Las preguntas a formularnos para identificar la información básica de un cuento pueden ser:

- ¿Qué ocurre? ¿Cuál es el acontecimiento principal?
- ¿Hay una transformación evidente entre el principio y el final? ¿En qué plano textual?
- ¿Quién es el protagonista?
- ¿Qué otros personajes aparecen y cuál es su función?
- ¿Cuántas escenas presenta?
- ¿Dónde ocurren las escenas?
- ¿Cuáles son las acciones principales del protagonista?
- ¿Se presentan obstáculos en su camino? ¿Un conflicto?
- ¿Cuándo ocurre?
- ¿Está narrado cronológicamente?
- ¿Desde qué perspectiva y con qué tono lo cuenta el narrador?
- ¿El desenlace es efectista, sorpresivo, terminante, abierto...?

Durante la búsqueda, podemos detectar una contradicción entre algunas respuestas, que nos abra un camino impensado en la primera lectura.

En suma, una vez identificados los elementos del relato, le hacemos preguntas al texto, conjeturamos, construimos hipótesis, hasta llegar a una conclusión que no tiene que ser absoluta.

Un ejemplo

A continuación en *La caída de la casa Usher*, de Edgar Allan Poe, podemos plantearnos la existencia de algunos hilos llamativos, la idea es tirar de ellos para ver qué nos depara la trama.

El argumento: Rodrigo Üsher invita a un amigo a que le haga compañía en su vieja casa. Su hermana (cataleptica) muere y es enterrada. Rodrigo la escucha reaccionar, pero no la ayuda. Cuando ella aparece, los dos hermanos mueren, la casa se derrumba y el amigo huye.

ORIENTACIÓN PARA UNA LECTURA DEL CUENTO

Los hilos de los que hablábamos podrían sugerirnos las siguientes operaciones. A continuación, una muestra de lo que puede ser la «recogida» de material, a partir del cual establecemos relaciones y llegamos a una conclusión:

- Constatar la relación entre principio y final:

El narrador llega a la casa.

El narrador huye de la casa.

- Atender a la problemática planteada:

Cuenta una historia anunciando que hay otra: cuenta la historia del narrador, anunciando la historia de Rodrigo Usher. ¿Qué nos sugiere una y otra historia? ¿En qué punto divergen y en cuál convergen?

- Armar el esquema de la estructura narrativa:

Identificar los personajes, objetos, sucesos, ambientes y momentos del relato.

Hacer un listado de ellos.

Se constatará que hay una serie de oposiciones que producen el relato:

El bien - el mal

La vida - la muerte

La racionalidad (narrador) - la irracionalidad (Rodrigo Usher).

Preguntarse por la significación de las oposiciones.

- Observar los elementos que se repiten:

El estaque determina el principio, el medio y el final del cuento.

Preguntarse por la significación de estas regularidades.

- Indagar en el enigma;

El enigma: ¿Locura o metafísica?

El narrador atribuye los hechos a la locura y la locura a la idea de que la permanencia de la disposición de las cosas influye en las reacciones de las personas.

(Explicación psicológica-racional -aunque siente un miedo irracional).

Rodrigo Usher atribuye su cobardía a la locura (no al mal) y la locura a la idea de que la permanencia de la disposición de las cosas hace que las cosas adquieran consciencia. (Explicación animista-irracional.)

El cuento acaba en que la casa es destruida por la grieta y es devorada por el estanque, lo cual apunta a una interpretación metafísica, pero todo depende de la explicación que atribuyamos a la conducta de Rodrigo:

¿Por qué Rodrigo deja morir a su hermana?

- Atender a la voz narrativa

El narrador lanza advertencias al lector a través de sus propias conjeturas;

Primera conjetura:

«Era posible, pensé, que una simple diferencia en la disposición de los detalles de la decoración, de los pormenores del cuadro, sea suficiente para modificar, para aniquilar quizá, esa capacidad de impresión dolorosa.»

Segunda conjetura:

«Acaso la mirada de un observador minucioso hubiera descubierto una grieta apenas perceptible que, extendiéndose desde el tejado de la fachada, se abría paso, bajando en zigzag por el muro, e iba a perderse en las tétricas aguas del estanque.»

Tercera conjetura:

«Y aquélla fue tal vez la única razón que hizo, cuando mis ojos desde la imagen del estanque se alzaron hacia la casa misma, que brotase en mi mente una extraña visión.»

- Distanciarse:

¿Qué nos dice el cuento más allá de la anécdota? ¿Por qué la anécdota está trabajada de este modo?

Reflexionemos...

No se puede entonces decir que interpretar un cuento es comprender lo que dice, lo que afirma. El cuento contemporáneo no es una traducción de la realidad, sino, más bien, una pregunta.

LEER UNA NOVELA

La novela es un universo complejo y completo en sí mismo del que el lector suele formar parte mientras dura la lectura y después. Dice Michel Butor: «La lectura, y sobre todo la lectura novelesca, es un tipo de un estado particular que no corresponde enteramente al estar despierto. Las facultades del ser despierto son, si se quiere, determinadas por la atención que concedemos a las letras inscritas sobre la hoja de papel. Lo que ocurre durante la lectura es muy cercano a lo que ocurre durante el sueño. Se puede decir que la lectura es un sueño dirigido por las palabras del escritor. De alguna manera, *es un sueño que se nos hace soñar*. Pero, naturalmente, no son los signos solos los que producen algún efecto; generalmente, somos nosotros mismos, sin darnos cuenta, los que fabricamos esta representación a partir de las palabras. Es por esto que se puede decir que cada lector lee un libro diferente. La actividad que desarrollamos en una lectura es del mismo registro que la que empleamos para un sueño. En un sueño, sabemos que estamos en una cama, creemos ver personajes, por ejemplo, los cuales aparecen a menudo con una gran vivacidad. Lo mismo, cuando estamos sumergidos en una novela, lo que nos fascina es el resultado de nuestra propia actividad; pero no de una actividad sólo nuestra, sino de nuestra actividad dirigida por una especie de director extremadamente marcador de límites y de pautas, a quien, de hecho, en general, no deseamos resistirnos. Cuanto más la lectura nos cautiva, nuestras preocupaciones cotidianas disminuyen de nuestro centro de consciencia. Pero lo que leemos y lo que nos

fascina de lo que leemos, es algo que hacemos nosotros mismos con los signos del libro, la mayor parte del tiempo sin saber que lo hacemos. Lo hacemos, sin embargo, a partir de nuestra experiencia, en consecuencia lo hacemos a partir de la representación que tenemos de la realidad. De todas formas, puede que haya una especie de disparador que se produzca en el interior de lo que leemos y que de golpe, algo a lo que no pensábamos más vuelve al centro de nuestra consciencia. Pero en general, el poder de la lectura es tan fuerte que el objeto de la preocupación multiplicará de alguna manera lo que leemos.»

Los aspectos que debemos identificar, en un principio, para explorar una novela son: división o no en capítulos, estructura, tema, argumento, narrador y tono, personajes, espacio, tiempo. Una vez chequeado este material, se trata de prestar atención y responder a un chispazo que nuestra intuición nos ofrezca, tirar del hilo para remontar una vía especial.

Realizo el trabajo con **CIENTOS AÑOS DE SOLEDAD**, de Gabriel García Márquez, cuya riqueza ofrece múltiples perspectivas para el análisis. Elijo una y luego sugiero algunas más.

A) Descripción global

1. Capítulos: 20 capítulos sin título ni numeración.

2. Tema: Ascenso y decadencia de una estirpe.

Observaciones: Gesta de seis generaciones en un siglo (donde apenas caben tres).

Motivo temático: Los manuscritos, indescifrados por el relato hasta el final, después del incesto.

3. Argumento: a) Sintético: Es la historia de una familia colombiana que funda el pueblo de Macondo en el cual un niño va a nacer con cola de cerdo.

b) Ampliado: Es la historia del pueblo de Macondo, desde su fundación por José Arcadio Buendía y su esposa Úrsula, matrimonio de primos que sufren por ese parentesco temiendo el castigo, hasta su destrucción por un huracán devastador y cumplimiento del castigo; en un hijo con cola de cerdo, más de cien años después.

4. Estructura: Relato encuadrado. Fundación, desarrollo y destrucción del mundo.

Fundación: Abarca las tres primeras secciones en las que se relata la huida de Riohacha de José Arcadio y Úrsula, acompañados de otro grupo, la travesía por la sierra y la fundación de Macondo. Una vez fundada la aldea reciben la visita de tribus gitanas, entre las que se destaca la de Melquíades, que trae los primeros inventos.

Desarrollo: Comprende las secciones donde se narra cómo fue el desarrollo económico, político, religioso y social de la aldea. La llegada de don Apolinar Moscote como autoridad civil, y del padre Nicanor Reina como institución religiosa, generan las contiguas guerras que dieron origen a la fábrica de hielo. También se relata la construcción del ferrocarril.

Destrucción: Se relatan las consecuencias del diluvio, la transformación de Macondo, la muerte de Úrsula y la entrega de Aureliano Babilonia al estudio de los manuscritos de Melquíades, y el nacimiento del último Aureliano (cola de cerdo).

5. Narrador

Punto de vista: omnisciente, pero no tradicional, pues a menudo se interrumpe la narración en tercera persona, para dejarla en boca de uno de los personajes o hacer escuchar el fluir de la conciencia en monólogos directos, o en iluminaciones súbitas del interior mismo del personaje. Sitúa constantemente la temporalidad del relato, retrocede para indicar coincidencias, similitudes y oposiciones.

Tono narrativo épico, imperturbable.

6. Tiempo: a) Ambiental: Día caluroso, soleado. Noche fría, oscura- b) Histórico; El marco es un siglo de acontecimientos sangrientos en Colombia, desde mediados del XIX hasta finales de los años sesenta de nuestro siglo, guerras civiles, el neocolonialismo, violencia política. Tiempo de la narración pretérito perfecto: historia concluida. (Pasa.) c) Tiempo mítico: Repetitivo. Historia inconclusa de nunca acabar.

Tiempo de la narración pretérito imperfecto. (No pasa).

7. Personajes

Principales: Úrsula Iguarán: eje de la familia Buendía. Su vida centenaria le permite conocer a cada uno de ellos. /José Arcadio Buendía: patriarca de la estirpe Buendía. Fundador de

Macondo. /Coronel Aureliano Buendía: segundo hijo de José Arcadio Buendía y Úrsula Iguarán, primer humano nacido en Macondo. /Amaranta Úrsula: única hija de José Arcadio y Úrsula Iguarán- /Rebeca Montiel: hija adoptiva de José Arcadio Buendía y Úrsula Iguarán. /Pilar Ternera: hija de una de las familias fundadoras de Macondo. /Arcadio Buendía: hijo de Pilar Ternera y José Arcadio, llega a ser el peor gobernador de Macondo. /Aureliano Segundo: hijo de Santa Sofía de la Piedad y Arcadio, símbolo de la exageración y el despilfarro./ José Arcadio Segundo: hijo de Arcadio y Santa Sofía. Vive buscando justicia. /Melquíades: gitano amigo de José Arcadio Buendía, trae a Macondo algunos de los adelantos científicos. /José Arcadio: primer hijo de la familia. A los catorce años, su desarrollo físico asusta a Úrsula. / Renata Remedios: nace ante la incomprensión mutua de sus padres. / Amaranta Úrsula; hija de Aureliano Segundo y Fernanda del Carpio. Madre del último Aureliano (cola de cerdo). / Aureliano Babilonia: hijo de Mauricio Babilonia y Renata Remedios, descubre la historia de los Buendía en los manuscritos de Melquíades, Amante de Amaranta Úrsula (su tía). / Petra Cotes: amante de los gemelos Aureliano y José Arcadio II. Se enamora de Aureliano II. / Apolinar Moscote: primer corregidor de Macondo, enviado por el gobierno central. / Prudencio Aguilar: joven gallero de la provincia de Riohacha, le enfurece perder. / Remedios: hija de Sofía y Arcadio. Se le llama Remedios en honor de la difunta Remedios Moscote. / Fernanda del Carpio: esposa de Aureliano II. Refinada señorita de la capital, educada para ser reina. /Aureliano, cola de cerdo: este personaje es símbolo de la destrucción, producto del incesto de Amaranta Úrsula y Aureliano Babilonia (tía y sobrino). Con él termina la estirpe de los Buendía y se cierra el mito de Macondo.

Secundarios: Remedios Moscote: hija de Apolinar Moscote. Su singular belleza infantil despierta en el coronel Aureliano Buendía un profundo amor. / Pietro Crespi: experto italiano en pianolas. Se enamora de Rebeca. / Gerineldo Márquez: amigo íntimo del coronel Aureliano Buendía. Participa con él en la guerra frente a los conservadores. / Mauricio Babilonia. Aprendiz de mecánica en los talleres de la compañía bananera. / Magnífico Visbal: amigo íntimo del coronel Aureliano Buendía. / Aureliano Triste; mulato grande y triste, con los ímpetus y el espíritu explorador del abuelo, José Arcadio. / Aureliano Centeno:

acompaña en la fábrica de hielo a Aureliano Triste y desarrolla una fórmula para la conservación de la pulpa de la fruta. / Aureliano Amador: carpintero. Vive en un pueblo perdido en las estribaciones de la sierra. Es el último de los 17 Aurelianos en ser asesinado. / Santa Sofía de la Piedad: amante de Arcadio. / Aureliano José: hijo de Pilar Ternera y del coronel Aureliano Buendía. Se enamora locamente de su tía Amaranta. / Gastón: esposo de Amaranta. Abandona todo en su país de origen, Bélgica, para viajar con ella a Sudamérica.

8. Espacio: Externo: a) La mayor parte de la novela se desarrolla en los departamentos de la Costa Atlántica. Riohacha es tomado como base para el episodio histórico de la llegada de Francis Drake a las costas colombianas. Otros sitios: Manaure, el cabo de la Vela, Zipaquirá, París, Bruselas, b) Interno: El espacio central es Macondo y, dentro de Macondo, la casa.

B) Una vía elegida como vía productiva

La vía elegida para «entrar» al texto es un motivo espacial: la casa, citada constantemente en la novela, para lo cual debemos reunir en primer lugar el corpus referido a la casa que en esta novela es abundante.

De ese corpus, extrapolo (de modo muy reducido y esquemático) el trabajo crítico desarrollado por Noé Jitrik. Otro lector puede hacer una lectura diferente incluso a partir del mismo corpus.

1. Actúa hacia afuera:

La casa nace cuando nace la aldea.

Lo que ocurre en la casa ocurre en Macondo.

Cuando la casa muere, el pueblo ya murió.

2. Actúa hacia adentro:

El cuarto de Melquíades (al que los personajes van por distintas causas, unos lo ven y otros no lo ven; marca los cambios y encierra los manuscritos). Aquí debemos reunir el corpus de citas referidas al cuarto de Melquíades.

El taller de platería.

El patio.

No se habla casi nunca de cuartos de dormir.

3. ¿Quiénes van a la casa?

Van más y en ella reinan las mujeres, que se ocupan de tareas concretas: el empirismo. Rige allí el principio de realidad.

Es el sitio que está.

4. ¿Quiénes van al cuarto de Melquíades?

Los hombres, que hacen del cuarto una suerte de fortaleza contra la mirada exterior: la abstracción. Rige allí el principio de placer.

Es el sitio al que se llega.

5. ¿Y el taller de platería?

Es el sitio de los trabajos inútiles, por donde se pasa.

O sea, estos ámbitos vinculados a la casa encarnan un sistema de movilidad que abarca todo el relato: estar, irse, llegar.

A partir de aquí, se abre otro plano al análisis en cuanto cada uno de los elementos de este sistema es una clase de verbo que podríamos explorar en el texto según sus categorías de modo (formas de estar, de irse y de llegar de los personajes). Nuevamente debemos reunir las citas correspondientes. Y por este camino significativo, ligar este movimiento con el primer párrafo de la novela, en el que ya se indica la totalidad de un juego entre pasado, presente y futuro: estar se ligaría al presente, irse al futuro y llegar al pasado.

Así la casa, permite desentrañar la organización, el movimiento del relato.

¿Qué implica este movimiento? Sigamos avanzando, buscando pistas por la vía iniciada.

¿Quiénes parten? Los rechazados.

¿Quiénes llegan? Los aceptados.

¿Quién está? El último Aureliano, dedicado toda su vida a la lectura, tendrá el pene inverosímil, cometerá el incesto y descifrará los manuscritos.

Algunas conclusiones:

Es una novela política: sólo podrán encontrar su identidad (la identidad latinoamericana) los que, corre el último Aureliano, provoquen el cataclismo que excluya a los Macondo de la historia. Es él quien llega a leer los manuscritos porque trabajó.

La novela es una dramatización de la lectura activa: al descifrarse los manuscritos, se identifican el destinatario de los mismos (su lector) y el lector de *Cien años de soledad*. Descifrar en ambos casos requiere el trabajo de la lectura. Al leer se encuentra el origen, pero también el castigo. Demuestran que leer es conocer y conocerse, pero también que es peligroso porque para ello hay que animarse a transgredir.

OTRA LECTURA DE LA MISMA NOVELA

Entonces, la vía global (descriptiva) puede ser la misma para las diferentes lecturas, pero luego se establece el criterio a seguir, el camino de entrada personal, como acabamos de ver. Otro camino podría ser el que nos permita transitar por el pasaje realidad-ficción, que esta novela propone.

Para ello, partimos de las siguientes marcas temáticas presentes en la novela:

- La realidad

-El aspecto familiar de los Buendía: Origen (Riohacha: criollos y aragoneses). Consanguinidad (son primos hermanos). Fundación de Macondo. Línea familiar compleja (José Arcadio-Úrsula, Aureliano-Amaranta; esposas legítimas-Remedios-e ilegítimas -Santa Sofía de la Piedad-; los hijos-los diecisiete hijos que nacen con una estrella en la frente-...).

-El aspecto social y ciudadano: El nacimiento de Macondo; El Macondo primitivo (paternalista, aislado, autárquico, elemental); el Macondo colonizado y sus consecuencias (llegada de la colonización por la campaña norteamericana que explota el banano, surgiendo de las chabolas, el proletariado, la toma de conciencia popular, las insurrecciones y la represión); el Macondo en decadencia (catástrofes naturales y humanas); la desaparición de Macondo.

- La ficción
- Lo mágico
- Lo milagroso.
- Las apariciones.

Hacia las conclusiones:

Si elegimos esta vía de exploración, una vez profundizada la lectura podemos realizarle las preguntas pertinentes al relato, considerando que lo irreal está presentado como real, lo real es vivido como mágico, lo mágico como normal.

UNA LECTURA LÚDICA

Mediante el juego que nosotros mismos inventemos, podemos establecer el contacto entre elementos o aspectos de distintos textos. Y arriesgar jugadas.

Por ejemplo, ¿qué pasaría si enfrentamos la casa de *La caída de la casa Usher* y la de *Cien años de soledad*? ¿En qué cambia o se amplía nuestra visión sobre una o sobre la otra? ¿En qué punto se asemejan o difieren la estirpe de los Buendía y la de los Usher?

13.

¿Qué leer? La poesía

SILVIA ADELA KOHAN

El poema rompe la linealidad de la prosa, el enlace natural de las palabras, que se bifurcan, se expanden, se resemanizan, es decir, renuevan su significado habitual. Se reiteran y en cada reiteración dicen algo distinto. Según su lugar en el conjunto, la misma palabra es otra en el poema.

El poema moderno debe reconocerse con la vista: serpentea, se abre, se comprime, crece y decrece en un juego provocativo para algunos, sensual, e incomprensible para otros. No son pocos los lectores a quienes les resulta dificultosa la lectura de la mayoría de los poemas. Dicen no entender ni sentir ningún tipo de emoción al intentar avanzar verso tras verso.

Es que la poesía constituye un reto frente a la utilización comunicativa del lenguaje verbal y a la costumbre de contar, acatada por el cuento o la novela. Admitir la ruptura es en buena medida el resultado de la práctica; como el pez que se muerde la cola, para vivenciar el poema -nótese que no digo: «entenderlo»- hay que leer poemas. Perder el falso respeto al lenguaje, atreverse a jugar con lo establecido y no pensar que para leer poesía hay que tener cierta erudición, es una manera de acercamiento.

Al mismo tiempo, es posible que exista un tipo de poemas para cada temperamento. Es cuestión de no abandonar en la primera prueba (leerlo entero, de un tirón, antes de descartarlo) y de probar con distintos poemas hasta encontrar el nuestro. Cuando al fin se siente un mínimo cosquilleo es el momento de hacerle preguntas. Si el poema responde, nos aproximamos al goce de la poesía.

La poesía (del griego «poiesis» = creación) es algo íntimo, subjetivo. En sus comienzos, se entendía como verso y fue el origen de la literatura hasta que se comprendió que el pensamiento lógico no podía seguir las formas del verso y se recurrió a la prosa. Pero el concepto y la función de la poesía se especializa y restringe con el

Romanticismo, Coleridge la define como «la composición que se opone a los trabajos de la ciencia, siendo su objeto inmediato el placer, no la verdad». Poe, Carlyle y Verlaine afirman que debe aproximarse a la música.

NO CAER EN EL VACÍO

En muchos sentidos, un poema es más difícil de leer que un texto científico, a pesar de que, generalmente, en la primera lectura se entienda mejor al poeta que al físico o al químico. Conocer sus componentes ayuda a perderle el miedo al vacío que rodea al poema en la página y a convertirlo en un continente por el que nos movemos confiados.

¿En qué debemos reparar?

En la estructura interna, el diseño y especialización; el tipo de versificación; las palabras que marcan el comienzo y el final del poema; en las construcciones sintácticas; las figuras retóricas; en la organización del texto que incluye la repetición de elementos, su oposición, la disonancia de algunos o su ausencia.

SUS CONDICIONES

El poema responde a una serie de condiciones primordiales que podemos considerar en su lectura y son las siguientes:

- Es condensación

Dice mucho con poco. Sintetiza elementos que normalmente están dispersos en el mundo. Aunque está escrito con las palabras que usamos a diario, al condensar el lenguaje, el poema dice más de lo que dice, expresa algo distinto. Por eso la poesía es peligrosa. Octavio Paz lo confirma: comenta el recelo con que han visto a la poesía mística todas las iglesias y aunque san Juan de la Cruz no quería decir nada que se apartase de las enseñanzas de la Iglesia; no obstante, sin quererlo, sus poemas decían otras cosas.

- Es ritmo

Como medio para crear el ritmo, la métrica clásica se basa en el cómputo de sílabas, en la distribución de pausas y acentos, y en las rimas, en la reiteración de elementos fónicos. En este mismo sentido, el verso libre responde a otra concepción: la medida y las

pausas son variables; los acentos no aparecen con regularidad, aunque su distribución puede quedar dentro de ciertos límites, a diferencia de la prosa ordinaria. El ritmo brota de la misma organización o forma del contenido del poema: se basa en la reiteración, no ya de elementos fónicos, sino de ideas, de palabras, de estructuras sintácticas, paralelismos, anáforas.

- Es una unidad

La diversidad de elementos que configuran el poema están relacionados entre sí como una red o una especie de figura geométrica. Si leemos un poema extenso, no será el tema lo que nos atrape (puede bifurcarse y enlazar varios temas), sino su transcurrir buscando siempre la conexión con un hilo conductor (recto, en zigzag, sinuoso, espiralado...).

- Es transgresión

Innumerables son las transgresiones que el poema se permite, la poesía misma es transgresión de la lengua. Entre las más modernas, la ausencia de puntuación, la disposición tipográfica con un sentido, la ruptura de los ritmos tradicionales y la rima, las imágenes de tipo surrealista, etcétera.

En suma, no responde a una razón lógica. El sonido es tan productor de sentido como el sentido mismo. Umberto Eco compara al receptor de la poesía lírica con el criptoanalista, «obligado a descifrar un mensaje del cual no se conoce el código».

LAS PREGUNTAS

Una meta del poema es proporcionar los estímulos y carriles para que alguien piense en direcciones más o menos determinadas, y para que sienta o se emocione de modos también hasta cierto punto calculados. Lo cierto es que el que lee, guiado por su propia experiencia literaria y por sus propias obsesiones, descifra el poema de una manera que tal vez el escritor no previó. Dicha interpretación suele provenir de las respuestas a las preguntas que el mismo poema nos provoque.

La pregunta ineludible podría ser: ¿cuál es la palabra clave, la que se expande como una piedra que cae al estanque y provoca el movimiento del agua en círculos concéntricos que se multiplican? Otras podrían ser: ¿por qué ciertas palabras se repiten aunque no

sean palabras clave, qué sugieren, qué clase de palabras son?, ¿qué indica la rima, si la hay, o el corte de cada verso, por qué se corta donde se corta, qué nuevo detalle nos aporta un verso y otro? ¿Cómo se alinean las ideas? ¿Son varias que confluyen en el poema? ¿O es una que se refuerza como un tronco y sostiene las ramas? ¿Cuál es? ¿Qué podemos decir de las ramas?

No sólo la repetición, sino también la oposición es un mecanismo productor del poema. ¿Hay una oposición en el que nos ocupa, hay varias? ¿Cómo describimos a los elementos antagónicos? ¿O no son antagónicos y son apenas diferentes?

¿Qué conflicto aparece y qué otro se oculta?

LEER UN POEMA

Cada cual puede crear su propio método: hacerle preguntas al poema como vimos en el apartado anterior, dejarse guiar por el tono, buscar la posible intención, prestar atención a los matices, las peculiaridades sintácticas, la forma de composición, y enlazar todo otorgándole un sentido, tal vez (o no) el que el poeta quiso otorgarle.

En principio, debemos entender que un poema no es una transcripción de un mundo conocido, sino un redescubrimiento del mismo. Creo, además, como Marina Mayoral, que «consciente o inconscientemente, todo verso nos remite a algo que puede ser reducido a ideas, que el verso no es sólo una idea, ni siquiera una idea transformada, pero sí que la impresión, la sensación o el sentimiento comunicado, puede ser reducido a ideas. Y es justamente esta reducción la que nos permite comprender por qué nos emociona.» Marina Mayoral desarrolla esta apreciación -que extrapolo- en el poema de Rafael Alberti, *Se equivocó la paloma...*:

*Se equivocó la paloma.
Se equivocaba.*

*Por ir al norte, fue al sur.
Creyó que el trigo era agua.
Se equivocaba.*

*Creyó que el mar era el cielo;
que la noche, la mañana.
Se equivocaba.*

Que las estrellas, rocío;

que la calor, la nevada.

Se equivocaba.

Que tu falda era tu blusa;

que tu corazón, su casa.

Se equivocaba.

(Ella se durmió en la orilla,

Tú, en la cumbre de una rama.)

Hace una lectura creativa tomando como vías productivas la repetición de una alternancia verbal y las significaciones de este mecanismo, desplegado en toda la estructura, y realiza la búsqueda estrofa tras estrofa. Finalmente, intenta sacar conclusiones y así consigue leer lo que en una primera lectura lineal no se lee. Lo expresa de la siguiente manera:

Los dos primeros versos del poema de Alberti nos van a servir para ilustrar nuestra idea. A primera vista, la alternancia equivocó-equivocaba nos hace pensar en un juego de palabras, distrayéndonos del verdadero significado. Pero si prescindimos de momento de la musicalidad y de la gracia advertimos que esos versos hacen alusión a una de las más horribles catástrofes que pueden suceder a la humanidad: la destrucción del instinto. Analicemos detenidamente el primer verso: *Se equivocó la paloma*.

En primer lugar, la paloma, como cualquier otro animal, no puede «equivocarse», porque «equivocarse» supone hacer proyectos o prever la finalidad de la acción, cualidades propias del ser humano. El animal actúa movido por el instinto, por un impulso innato, que tiende a la conservación de la especie y cuya finalidad le trasciende. Por tanto el animal no se equivoca... excepto en circunstancias tales que destruyan el orden natural. *Se equivocó la paloma* está aludiendo a este tipo de realidad: a la destrucción de las leyes naturales, al error del instinto, a la equivocación de lo que no debe equivocarse jamás, so pena de caer en el caos y en el desorden absoluto.

La alternancia *equivocó-equivocaba* tiene otra justificación que la pura musicalidad: se trata de presentar en un primer momento el hecho catastrófico como algo ya acaecido y considerado en su totalidad, para ello se emplea el indefinido, tiempo «puntual»

que presenta la acción resumida en un punto de su existencia. Después se atenderá al proceso, al desarrollo de ese hecho; para lo cual se emplea el imperfecto, tiempo «durativo», «imperfecto», que presenta la acción en su transcurso, como no acabada. Falta por justificar la elección de la paloma como protagonista del drama. No parece muy difícil. La tradición de la paloma como símbolo de pureza, de candidez, de paz, es antigua (piénsese en la paloma y el Espíritu Santo, la paloma y la rama de olivo). Incluso popularmente la paloma es esencialmente el «animal que no tiene hiel»; es decir, por uno u otro camino nos encontramos con una visión de la paloma como animal puro, candoroso, dulce... Si la comparamos con el cocodrilo o la araña, comprendemos que es más triste que se «equivoque» la paloma (aunque en el fondo la tragedia sería la misma).

La estructura del poema es de tipo reiterativo y cerrada.

Se pueden distinguir tres partes. La primera la constituyen los dos versos iniciales, introductores del tema principal. Podemos llamarle elemento A; consta del tema principal «a» (se equivocó), más su reiteración (se equivocaba). En fórmula se representa así:

$$A = a + r$$

La segunda parte, a la que designamos por la letra B, se subdivide a su vez en cuatro partes de estructura idéntica. Cada una de ellas consta de tres elementos: un error total y un error parcial (que designamos con las letras T, P) que son desarrollo del tema principal. A ellos se une un tercer elemento que ya conocemos: la reiteración r.

La tercera parte funciona como conclusión; introduce un elemento nuevo que llamamos C y rompe la secuencia creada por la alternancia de P, T en la segunda parte.

En las cuatro estrofas que constituyen la segunda parte del poema se nos indican cuáles son los errores que cometió la paloma. Analicemos las tres primeras, dejando la última que presenta más dificultades. Los errores que aparecen reseñados son de dos clases: unos, totales, incomprensibles; muestra de esa destrucción del instinto del que ya hablamos. Son los siguientes: «Por ir al norte fue al sur», «(creyó) que la noche (era) la mañana», «(creyó) que la calor (era) la nevada». Aquí se confunden términos inconfundibles,

se cae en el caos. Otros errores, sin embargo, no son de esta clase; podríamos decir que son errores «parciales» o «poéticos»; «Creyó que el trigo era agua» se trata de un error, pero un error perfectamente comprensible: el trigo movido por el viento «parece» agua- Lo que «parece» algo se puede tomar por ese algo; sólo se necesita una buena dosis de credulidad (y la paloma parece un animal poco propenso a la suspicacia). Del mismo tipo son las equivocaciones «Creyó que el mar era el cielo», «que las estrellas rocío». Son errores que se comprenden fácilmente. Les llamaremos «errores parciales». En los errores parciales se trata de confundir dos cosas que se parecen; trigo y agua, mar y cielo, estrellas y rocío. En los errores totales se confunde una cosa con su contraria contra toda lógica y toda naturaleza: el norte con el sur, la calor con la nevada, la noche con la mañana.

Debemos advertir que en cada una de estas tres estrofas alternan un error total y uno parcial. En la cuarta se nos plantean varios problemas.

Aparece un elemento nuevo: una persona a la cual se está dirigiendo el poeta y respecto a la cual la paloma ha cometido dos errores. Los problemas que se plantean son los siguientes: papel que representa el tú a quien están dedicadas esas palabras; relación entre ese tú y la paloma; nuevo sentido que toma la paloma; de qué clase son los errores cometidos.

El poema está publicado en 1941, Esa paloma trágicamente equivocada puede ser España; la paloma, dormida tras la catástrofe, puede ser la patria vista desde el exilio. Pero examinando de cerca el poema no encajan los elementos de esta interpretación. Tenemos, en primer lugar, un símbolo de carácter femenino, representado por la falda, la blusa y el corazón. Si la paloma es la patria, ¿quién es esa *ella* portadora de blusa y falda?

Cabe otra interpretación también política. La paloma es el poeta y ella es la patria, representada bajo el símbolo de una mujer. Pero ¿se consideraría Alberti «equivocado» en su actuación? Y, aun interpretando que equivocación quiere decir esperanzas frustradas, ¿consideraría Alberti una equivocación tomar el corazón de España por su casa? Alberti podrá considerarse exiliado de España, alejado de su superficie material, ¿pero de su corazón? Creo que no.

Otra interpretación distinta:

Es evidente que el papel del tú es fundamental ya que no sólo es la culminación de las otras tres estrofas, sino que cierra el poema. Hay además una razón ya no estructural sino semántica: en relación con un tú que es mujer (tu falda, tu blusa) la paloma adquiere su definitivo significado de símbolo o representación del propio poeta. Pero hay más, hasta ahora hemos visto que siempre se ha repetido un error total y uno parcial y teníamos elementos objetivos para poder atribuirles ese carácter. En estos versos ¿cuál será el error total, confundir la falda con la blusa o el corazón con la casa? En realidad aquí se funden los dos tipos de errores. Nosotros desconocemos al tú portador de la blusa, la falda y el corazón, de manera que carecemos de elementos objetivos de juicio, por eso confundir el corazón de alguien con la propia casa nos parece un error comprensible por una parte (cuando se comete este error la experiencia nos recuerda que siempre sobran razones) y total por otra, si atendemos a la conducta errada del que ya antes ha confundido el norte con el sur, la noche con la mañana... Este último error del que se nos habla se convierte así en el resumen de todos los otros ya que puede ser total y parcial, según se le mire.

Al decir que la paloma es un símbolo que representa al poeta y que el error fundamental es creer que un corazón era su casa, estamos inclinándonos definitivamente por la interpretación erótica. ¿Invalida esto lo que hemos dicho de la destrucción del instinto? En absoluto. Para analizar hay que reconstruir el orden de nuestras impresiones y la primera impresión recibida es la de destrucción de la ley natural. Cuando esta impresión se integra en un contexto más amplio no pierde validez y sigue matizando con su carácter a todo el conjunto a la vez que se enriquece con nuevas notas.

La última impresión recibida es el error de creer que un corazón era su casa. El amor, el impulso que lleva a la paloma hacia un corazón es de la misma índole, tiene el mismo carácter, que el impulso que la guía en sus migraciones, tiene la misma raíz orgánica y vital que su vista, que su sentido del tacto; y como ellos está equivocado. Pero la paloma es el poeta. Decíamos al comienzo que la paloma no puede equivocarse y que la impresión de los primeros versos era la sensación de tragedia ante la destrucción de algo tan natural y necesario como el instinto. Pero mucho más terrible sería la conciencia de esa equivocación: que la paloma se

diese cuenta de que se equivocaba. Justamente lo que ha sucedido aquí.

El hombre puede sentir el amor como una fuerza ciega, como algo tan evidente, tan cierto, tan seguro, tan orgánico, tan vital como sus propios sentidos, como sabe la paloma su rumbo y la tortuga el camino del mar.

Pero no sólo se puede equivocar la paloma, no sólo la tortuga puede adentrarse más y más en el desierto, el hombre, además, puede darse cuenta de que se ha equivocado, de que un error puede ser a un tiempo total y parcial, de que lo que no debe suceder, sucede.

¿Qué pasa después? Nada. Se ha destruido lo indestructible, o mejor, lo que no debería destruirse. Queda sólo un vacío, un cansancio; la paloma se duerme. Y en ese mundo donde se han quebrado las leyes más entrañables ya no extraña que la mujer ocupe el lugar que debía ser de la paloma: «la cumbre de una rama».

El poema comienza con un «se equivocó» que situaba la acción como un hecho pasado y puntual. Termina con un «se durmió». Dos hechos evocados en un punto; en medio, un dramático paréntesis, dominado por el matiz del imperfecto (cinco, frente a dos «creyó») que cada vez que se reitera aumenta la intensidad de ese sentimiento de destrucción.

Contrariamente al ejemplo que hemos puesto al comienzo (destrucción del instinto de conservación por error del sentido de orientación), el error del «instinto» amoroso humano es algo cotidiano (aunque no por ello menos trágico). Por eso el poema no termina con la evocación de un hecho trágico definitivo (digamos, para entendernos, con la muerte de la paloma). No; tiene que suceder algo cotidiano, que refleje el carácter de cotidianidad que tiene la tragedia, del amor humano; por eso la paloma se duerme (es el cansancio) en la orilla: en el borde desconocido de otro país o de otro tiempo, de cualquier mar que volver a creer cielo...

Éstas no son las únicas lecturas posibles, cada lector puede practicar la propia.

Reflexionemos...

El poema no debe leerse como una progresión lineal que avanza de palabra en palabra, sino como una red semántica que incluye una variedad de citas, de referencias y de alusiones.

LECTOR-LECTORA

Un guiño: ¿la poesía confirma el erotismo de la lectura?

Los espacios en blanco de los libros son llenados por el lector: ¿el hecho de llenar los espacios en blanco del poema es un acto voluptuoso?

Quédate en el poema, quédate en el texto. El texto anuncia y anuncia, pronuncia lo que creías impronunciable. Festeja tu llegada: atraviésalo y déjate atravesar, después planifica tu partida definitiva o tu perpetuo deambular por él, tu eterno retorno (¿tu periódica recreación?).

14.

Referencias teóricas sobre el ensayo

GALE GUERRERO JIMÉNEZ

En sus orígenes, la palabra ensayo significó "prueba, examen, inspección, reconocimiento", no tanto para validar la información que se pueda recoger, sino para explorar, desde una concepción personal, un tema determinado que, basado en las vivencias de su autor, tal como lo hizo el más vivo exponente de esta disciplina, Miguel de Montaigne, pueda con intensidad, naturalidad y con agilidad estética, discurrir, desde la reflexión, por caminos que él, desde su absoluta percepción personal, cree los más adecuados.

El ensayista no pretende agotar el tema tratado. No es esa su función. Si se agotase el tema, antes que un ensayo sería un tratado propiamente. Quizá, uno de los rasgos más distintivos del ensayo sea, justamente, el de no agotar el tema. El ensayista "intenta únicamente dar un corte, uno sólo, lo más profundo posible, y absorber con intensidad la savia que nos proporcione" a decir del ensayista mexicano José Luis Gómez Martínez.

El ensayo tampoco es una obra de consulta en la que se pueda encontrar datos puntuales. Pues, aunque existan muchas cosas, ninguna es acabada, aunque el pensamiento sea profundo, pero desde una mirada en la que sólo el ensayista ha podido penetrar en aquello que tal vez los otros no han podido descubrir o que todavía no han podido adentrarse.

En este orden, el ensayista no investiga al estilo de las ciencias experimentales. Es más bien desde una actitud experiencial que el autor tiene para interpretar antes que para investigar. Lo que siente es la necesidad profunda de decir algo; su ser está compenetrado de ideas, de intuiciones, de sugerencias, de entusiasmos, de ilusiones, de perspectivas y de puntos de vista que el ensayista quiere, con una intención profundamente humanística, comunicarla a sus lectores.

El ensayista no necesariamente trabaja para lectores especialistas ni a partir de lecciones sistemáticas ni rigurosamente ordenadas bajo algún precepto. El ensayista se dirige a todo lector culto, sea cual sea su especialidad, ocupación o profesión. Y a este tipo de lectores no les resulta difícil compenetrarse de las ideas y criterios expuestos por el ensayista, puesto que, como hemos dicho, el ensayista no trabaja con el rigor investigativo del científico. Mientras al científico le preocupa la objetividad de los hechos investigados, al ensayista le acompaña lo subjetivo, lo personal; pues, una de sus grandes características es expresar lo que siente y cómo lo siente. De ahí que su condición sea la de ser un transmisor e incitador de ideas: insistimos, sus ideas no son conclusiones acabadas, perfectas e intocables, porque no trata de expresar con rigurosidad ninguna idea; lo que ha hecho es más bien que nos compenetre en su mundo, porque lo que nos está entregando es su manera de pensar de conformidad con su propia experiencia, con su cultura, con sus valores y en consonancia con las influencias que del medio recibe. Por eso, lo que el lector aprecia es el subjetivismo que el ensayista proyecta en el desarrollo de su temática. Por lo tanto, es desde lo más hondo de su ser, es decir desde dentro, desde su riqueza espiritual (e intelectual, también, por supuesto) que hace posible el entendimiento, la comprensión y la proyección de su propio discurso humanístico, que es lo que le atrae al lector.

Se diría que el ensayista elabora su propia confesión, su testimonio, su juicio, su intimidad, su yo que, a lo largo del ensayo, aparece como un emblema abierto que va anunciando, línea tras línea, su marcada personalidad para tratar, desde su rítmica autobiografía, lo que considera de suyo vital comunicarlo desde su sentir y pensar.

El ensayista da todo lo que puede desde su biografía espiritual. La fertilidad de sus ideas provoca en el lector una actitud activa, nunca pasiva. Desde esta posición el lector descubre que no hay ideas acabadas sino más bien provisionales y sujetas, incluso, a revisión. Y es que el ensayo, por ser una forma de pensar, provoca esta y otras buenas reacciones en el lector. La espontaneidad y la meditación de las ideas no necesariamente coinciden con la del lector, y esto es saludable, porque la intención del autor no es la de llegar a convencer al lector, sino la de provocar reacciones para

establecer nuevas ideas para la búsqueda de otros caminos y direcciones que bien pueden llevar al lector a planos de profundidad, de análisis y de un compromiso co-creador no para la búsqueda de soluciones, porque el ensayo no pretende dar soluciones ni el lector pretende encontrarlas, sino más bien para que la reflexión le motive a trascender su vida personal.

El ensayo es de carácter informal, lo cual favorece la libertad creativa del autor. Los aforismos, como contrapartida de lo metódico, es quizá una de las reglas que el autor emplea en el ensayo. Mientras que el científico se ve obligado a seguir un orden lógico, porque lo que importa es el objeto que investiga, el ensayista emplea más bien un orden interno, en el que el dictamen de su yo-subjetivo es el que más importa .

Como señala José Luis Gómez Martínez en su **TEORÍA DEL ENSAYO**:

El ensayista se considera parte de la aristocracia de los escritores, despreciando en cierto modo la labor metódica del investigador por considerarla como algo mecánico, carente de ingenio y de valor estético. (...) mientras que para el científico es accidental, para el ensayista es esencial. El investigador busca como fin el exponer los resultados de su labor, por lo que subordina lo artístico a la rigidez del método, la claridad a la expresión técnica: su objetivo es la comunicación depositaria. El ensayista es ante todo un escritor y como tal busca la perfección en la expresión, contando con su propia personalidad para dar unidad a sus reflexiones.

El ensayo también se diferencia del tratado. Éste tiene un solo camino de interpretación, la información es más precisa, no ambigua. En el tratado, la posición personal del escritor desaparece para dar paso a la objetividad antes que a la subjetividad. Mientras que en el tratado prima el dato preciso a partir de algo concreto, en el ensayo importa la reflexión que a partir de un tema el ensayista pueda provocar. En el ensayo el escritor puede darse el lujo de adentrarse en digresiones, mientras que en el tratado esto no es posible.

Desde la reflexión, el ensayista se concentra en la interpretación que desde su actitud subjetiva puede emanar. En este orden, el ensayista trasciende el dato concreto para sugerir, en tanto que el tratadista tratará de enseñar a partir de los datos concretos con los que trabaja.

La manifestación personal del ensayista, a más de ser subjetiva es artística. Sus escritos son un homenaje a la lengua, no sólo porque se busque y se ordene al lenguaje con las mejores palabras, sino porque desde el ámbito semántico y pragmático se problematiza con mucha profundidad el propio discurso axiológico no para presentar resultados, puesto que el ensayista no tiene vocación para comprobar nada sino para sugerir e influir.

Y como nada en el ensayo es seguro y terminado, el lector requiere de un mayor esfuerzo para compenetrarse en la cantidad y calidad de sugerencias que el ensayista proyecta desde su mundo interior al mundo interior del lector que, de una o de otra manera, debe estar dispuesto para asumir desde la aceptación o desde la reacción, el componente de su discurso.

Desde una posición lectora, cuantas mayores sean las reacciones lectoras de un ensayo, se cree que es un ensayo bien escrito, de interés y que estará sujeto a lecturas y relecturas. Las consecuencias que el lector saca del ensayo siempre serán muy enriquecedoras; pues, la mejor posición lectora es la de un examinador que en cada renglón, en cada idea, en cada cláusula o párrafo se detiene, subraya, apunta, medita, elabora proyecciones, y en fin, gracias a la interpretación lectora saca sus mejores conclusiones. De ahí que, según sea la profundidad del tema y la calidad de las sugerencias que el texto tenga, mayores serán las interpretaciones lectoras; pues, es un placer volver a leer y releer lo que más sea de interés para el lector. Aunque es bueno señalar que a veces no es tanto el interés del tema lo que motiva al lector a leer y releer, sino más bien la fuerza de la personalidad que el ensayista tiene para atraer a infinidad de lectores, dado que el autor tiene, desde esta óptica, una visión especial, atrayente y muy peculiar para ahondar en el tema que se ha propuesto escribir.

Vale también puntualizar que, si desde la palabra bellamente expresada, el ensayista se sirve para escribir, no es porque el ensayo sea un género puramente literario. Si en la novela,

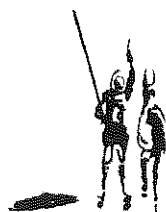
por ejemplo, se trabaja con la invención, el ensayo no es pura invención aunque el ensayista requiera de inventiva para sus planteamientos. Como dicen los estudiosos, el ensayo está a lomos de la literatura y de la ciencia. De la literatura, porque como creador es libre para elegir el tema, para inspirarse y para dar el enfoque personal que quiera imprimir en su escrito. Y desde la ciencia porque, de una o de otra manera, se sirve de datos que gozan de criterios de verdad que la ciencia brinda para que el ensayista, sobre estas bases, pueda elaborar su discurso humanístico; por lo tanto, aunque el artificio para escribir sea literario, el ensayo no es pura literatura, ni tampoco es pura ciencia, por más que las ideas sean concretas y con referencia a datos objetivos; pues las ideas podrán partir de lo concreto pero la imaginación es el motor que promueve el desarrollo de esas ideas que, incluso, pueden ser altamente poéticas y con un componente de elevado valor estético que no se dirige ni a la pura literatura ni a la pura ciencia sino que, desde la concepción de su estilo personal, el ensayo se convierte en una obra de arte, porque desde el pensamiento profundo, desde la tradición, desde la libertad de la prosa orgánicamente descrita y desde el propio criterio de su normativa -porque el ensayo no exige reglas- se dirige a un lector que desde su curiosidad intelectual no se acerca a la lectura del tema para encontrar verdades al estilo del especialista o del científico, sino para, desde el campo de la interpretación, recrearse y formarse humanísticamente, y sabedores que el ensayo, antes que un mandato, es un diálogo, y antes que un tratado sistemático, su narrativa es asistemática y abierta para que las ideas fluyan con responsabilidad y con un alto sentir ético que es lo que, en última instancia, el lector valora para que se vea inmerso en el caro y selecto mundo del crecimiento formativo-humanístico.

Loja, abril de 2005



10. Índice

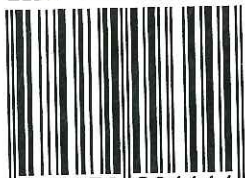
1.	Datos de identificación,	9
2.	Introducción general,	13
	3. Objetivos,	21
	4. Contenidos,	25
	5. Bibliografía,	29
6.	Orientaciones para el estudio,	39
7.	Desarrollo de ejercicios,	55
8.	Evaluación a distancia,	71
	9. Anexos,	75
	2. Prólogo: ¿Por qué leer?,	77
3.	El proceso formativo de la lectura,	87
4.	Lectura y sentido de reflexión,	89
	5. Lectura e interpretación,	91
6.	El componente creativo de la lectura,	93
	7. Interacción y lectura,	95
	8. Los géneros literarios,	97
9.	Para un taller de análisis y creación de textos	
	narrativos,	107
10.	¿Quién cuenta la historia? Los diversos tipos de	
	narrador,	127
	11. Manipulación poética del tiempo,	139
12.	Qué leer. El relato: cuento y novela,	153
	13. Qué leer. La poesía,	173
	14. El ensayo,	183



LECTURA Y MEDIACIÓN: GUÍA DIDÁCTICA, preparada por Galo Guerrero
Jiménez, se terminó de imprimir en los talleres gráficos
de la Editorial Universitaria de la UTPL en abril de 2006.

Lavs Deo

ISBN 9978-09-644-2



9 789978 096444

