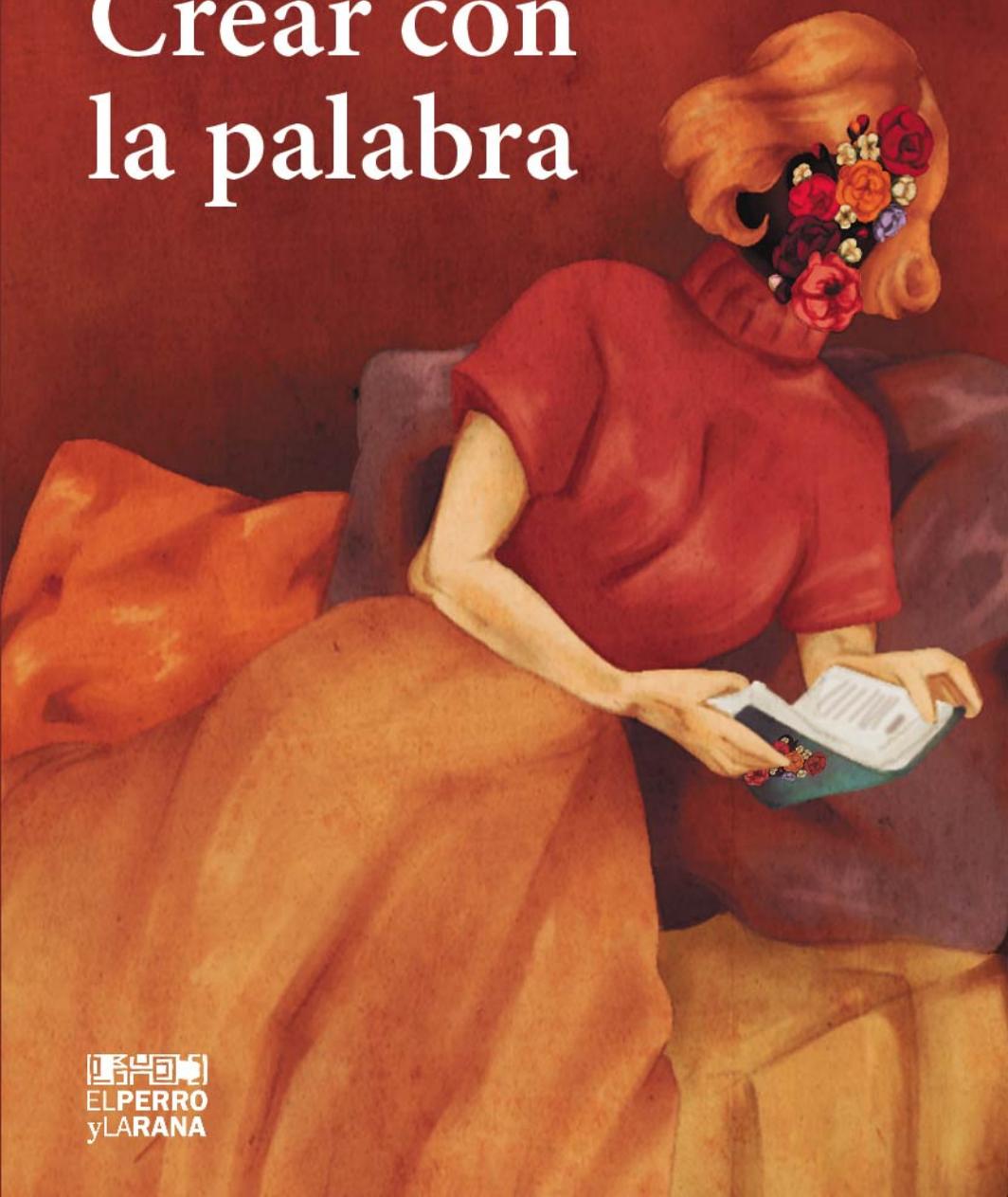


Juan Antonio
Calzadilla Arreaza

Crear con la palabra





Crear con la palabra

Módulos para talleres de escritura y lectura


EL PERRO
y LARANA

1.^a edición Conac, 2005

2.^a edición FEPR, 2010

3.^a edición Fundación Editorial El perro y la rana, 2022

© **Juan Antonio Calzadilla Arreaza**

© **Fundación Editorial El perro y la rana**

Edición y corrección:

Coral Pérez

Diagramación:

Odalís Vargas

Diseño de portada:

Arleene Abrahams

Ilustración de portada:

La chica que lee, de Melissa Delmoral, 2022.

Hecho el Depósito de Ley

ISBN: 978-980-14-5064-1

DC2022000793

Juan Antonio Calzadilla Arreaza

Crear con la palabra

Módulos para talleres de escritura y lectura

PRÓLOGO A LA SEGUNDA EDICIÓN

La palabra se guía por leyes que aseguran su coherencia, uniformidad y consistencia. La educación para el lenguaje en la escuela se centra en el aprendizaje de esos sistemas normativos, internos e inmanentes, de la lengua: gramática, ortografía, prosodia.

El aspecto de la creación verbal, es decir, la apreciación, valoración y uso de la palabra en su función inventora de sentido, suele dejarse a la intuición de los hablantes, esbozando o alcanzando cuando más algo así como una educación del gusto.

Creemos que ello ocurre por falta de métodos específicos al alcance de los docentes, y que el fenómeno de la creatividad verbal puede ser llevado al conocimiento y a la práctica de alumnos o talleristas, mediante un sistema ordenado de ejercicios y procedimientos característicos de la palabra creativa.

Es esta idea la que ha regido la redacción y puesta en práctica de los dos módulos para talleres en torno a la creación verbal que esta nueva edición pone en manos del público.

La expresividad literaria consiste en la producción de ciertos efectos que arrastran la lengua más allá de la norma. Irrumpen en medio de su función meramente comunicativa, que hace valer el uso común como clave de la trasmisión, para devolverle al lenguaje por un momento su función poética, que hace valer su materialidad sonora y su capacidad de inventar, renombrándolos, nuevos sentidos. Mientras la comunicación transmite un mensaje, el efecto poético expresa un sentido. La expresión del sentido emite un todo simultáneo de contenido afectivo y cognitivo. La expresión nos hace sentir a la par que pensar. Sin esa afloración del sentido los mensajes de la comunicación se atenúan y pierden efecto. La expresividad aviva la comunicación. El mensaje necesita del sentido, que involucra afecto y concepto. La expresión potencia el impacto del mensaje y a veces lo sustituye.

El efecto expresivo literario o poético se define de la manera más básica y general como un uso inusual de la lengua. Estos usos tienen de la transgresión y del misterio, pues resucitan en la palabra un espíritu renombrador que sorprende y seduce. La originalidad es invención y la invención es desviación de lo establecido. Pero esta magia creadora que nombra lo que no existía

antes de la expresión no es gratuita ni inexplicable, y obedece a mecanismos verbales detectables, que hemos considerado “procedimientos”, es decir, mecanismos explicables y repetibles.

El meollo didáctico de estos módulos se basa en la comprensión y la puesta en práctica de los nombrados procedimientos. Ellos se encuentran en los textos de las y los escritores. Por eso la escritura se motoriza con la lectura. Pero, inversa y simultáneamente, la lectura no será verdaderamente apreciada si no pasa por el acto práctico de la escritura. En este sistema, siguiendo a Simón Rodríguez, la escritura es la praxis de la lectura. Escribir para leer y leer para escribir constituyen el círculo robinsoniano de un aprendizaje del trato con la palabra creativa, esbozado y propuesto en estos dos manuales.

El módulo de escritura (*Módulo para talleres de expresividad literaria y poética*) y el módulo de lectura (*Módulo para talleres de promoción de la lectura*) fueron editados en dos volúmenes por primera vez por el Conac, en el 2005, y han sido probados y puestos en práctica por numerosos docentes y coordinadores de talleres. Esa popularidad o éxito agotó los primeros tirajes.

La presente edición de los dos módulos en un solo volumen ha sido una iniciativa del *Fundación Editorial el perro y la rana*. Con ello se busca remediar la ausencia de los dos manuales en librerías y satisfacer una demanda aún presente entre el público lector.

Ambos textos, revisados y fusionados, permanecen esencialmente idénticos a los de las impresiones anteriores y solo han sido diagramados de nuevo para facilitar una mejor lectura y comprensión.

J.A. Calzadilla Arreaza, febrero 2010.

**Módulo para talleres
de expresividad literaria y poética**

INTRODUCCIÓN A LA PRIMERA EDICIÓN

El presente módulo, o pequeño modelo, para talleres de expresividad literaria y poética fue puesto a prueba, gracias a la Dirección de Literatura del Conac, en el marco preparatorio del Primer Festival Mundial de Poesía, Venezuela 2004, a través del “Taller para facilitadores populares en expresividad literaria y poética”, que tuvo por objetivo ofrecer un método rápido y eficaz a una red de facilitadores que, multiplicando el procedimiento pedagógico, dirigieran talleres similares entre sus comunidades, produciendo una participación poética popular, mediante textos escritos que pudieran hacerse presentes en algún evento del festival.

Acá, puesto por escrito, se ofrece al uso de nuevos facilitadores o de otros amantes y docentes de la poesía, enriquecido en explicaciones y en ejercicios. Puede considerarse como una construcción, conceptual y pedagógica a la vez, fruto de mi propia experiencia literaria, de mi experiencia docente en talleres, de mi experiencia

como aficionado a la filosofía. Es una construcción empírica que no se funda en ninguna teoría pedagógica en boga, aunque tal vez coincida en puntos con alguna de ellas, por efecto de la sincronicidad histórica.

Es además una construcción pragmática, en este preciso sentido: se pide que se acepten ciertos principios sin tener que demostrarlos según la autoridad de determinada teoría, en aras del funcionamiento de la praxis expresiva que proponen los ejercicios. La factibilidad de la práctica es el criterio de la eficiencia de una imagen teórica.

Las secciones numeradas del 1 al 7 son explicativas, de carácter teórico, técnico, histórico y metodológico. No se pretende que el facilitador asimile todos los contenidos, ni tampoco que busque transmitirlos a los alumnos tal como aquí se presentan. Se asimilarán los conceptos, reglas y técnicas que, en manos de uno u otro facilitador, sean evidentemente útiles a la práctica expresiva que él mismo propicie. Conquistada la práctica se perfecciona la teoría.

Las secciones 8 y su correspondiente “Antología de textos maestros” incluyen una serie de ejercicios razonados, en correspondencia con las secciones explicativas, y una antología de poemas para ser usados en ejercicios. He procurado dejar ver cómo y a partir de qué pueden crearse nuevos ejercicios, esperando así que el facilitador engrose con su propia inventiva y gusto el mero repertorio aquí propuesto.

J.A. Calzadilla Arreaza, febrero 2004.

1. LA POESÍA SUENA

El efecto poético, la poesía de una frase, surge de un uso inusual del lenguaje. La poesía hace sonar el lenguaje como no suena en nuestro uso corriente. Según el modelo de la comunicación, el lenguaje es utilizado como instrumento o medio de un mensaje, y desaparece con la transmisión de emisor a receptor. Nadie se detiene ante las palabras que emitimos todos los días. La poesía, en cambio, hace sonar el lenguaje de otra manera, hace que nos detengamos ante la palabra.

Boris Tomachevski, el formalista ruso, buscó explicar este efecto con el término “desautomatización”. El lenguaje tiene la propiedad de desautomatizarse, es decir, puede romper con los mecanismos de la comunicación ordinaria en los que él es simple instrumento imperceptible. La desautomatización hace que percibamos el lenguaje y no solo el mensaje. Estos efectos de alteración o desviación en el uso habitual de la lengua,

actos de desautomatización verbal, constituyen en general la expresividad literaria.

La desautomatización poética no transmite un mensaje (modelo de la comunicación) sino que expresa un sentido (modelo de la expresión). La visibilidad de la palabra, su afirmación de ser, mediante su expresión, un ser en sí misma, no la aleja de la realidad del contenido que expresa. El mensaje de la comunicación no es más real que el sentido de la expresión. El sentido es lo que hace que las palabras signifiquen algo. El mensaje más bien presupone el sentido. Como acto que liga el contenido a la expresión, el sentido es la síntesis fundamental de la realidad y el lenguaje. Al hacernos detenernos ante la palabra, palabra sonora, palabra que es, la poesía revela el poder significativo, afirmador de sentidos, del lenguaje.

El genial poeta y crítico vanguardista norteamericano Ezra Pound consideraba que normalmente hablamos con un mínimo de sentido (*meaning*). La poesía tiene por función recargar de sentido las palabras, depurando y remozando el lenguaje de una sociedad. El vigor de la expresión poética depende de la cantidad o intensidad de sentido que pone en juego. El poeta contribuye así a que la sociedad emplee el lenguaje, y por ende el pensamiento, de manera más clara, exacta y eficaz, más cargada de sentido.

2. FIGURAS RETÓRICAS

Las desautomatizaciones que constituyen la expresividad literaria o poética no son indescifrables, aunque ofrecen sus misterios, ni son gratuitas, aunque participan en mucho del azar. La tradición ha estudiado, clasificado y explicado una gran cantidad de efectos verbales, entendiéndolos como procedimientos, es decir, operaciones basadas en mecanismos repetibles. La retórica tradicional ha dado nombres numerosos a los procedimientos de desautomatización usados y repetidos a través de la historia de la literatura: son las figuras retóricas. Señalaremos cuatro cuyo solo empleo basta para hacer sonar en el lenguaje una desautomatización poética.

Metáfora

Un objeto significable cualquiera (referente) posee su nombre, es decir, una expresión propia o característica.

Ocurre la metáfora cuando una expresión propia de un referente es utilizada para expresar un referente distinto. Aristóteles hizo una definición muy didáctica de la metáfora: “Llamar a una cosa con el nombre de otra”.

Así: “Las perlas de tu risa” = Tus dientes.

O “Las alas del mar” = Las olas.

La metáfora sustituye el nombre habitual de un objeto por otra expresión que presta su sentido para enriquecer el sentido del nuevo referente. Así se profundiza por un lado el sentido de este, y se transforma por otro lado el sentido de la expresión sustituta. Se le llama “tropo”, porque cambia la “dirección” del sentido.

Así, en el ejemplo, “dientes” adquiere un sentido precioso gracias a “perlas”, pero “perlas” deja de designar las esferas nacaradas de la ostra, para designar las piezas dentales de la amada.

(Ver Ejercicio 1, sección 8: “Ejercicios de expresividad literaria y poética”).

Metonimia

Como la metáfora, la metonimia es un tropo, y opera sustituyendo la expresión propia de un referente dado por otra expresión que a su vez verá modificado su sentido original. Para Aristóteles, según la definición citada, la metonimia se confunde con la metáfora. Pero la sustitución metonímica consiste específicamente en

el cambio de un término dado por otro asociado con él, que forma parte del conjunto de sus significaciones características, y que se halla en cierta relación lógica con él, predominantemente la relación de causalidad. Así, en la metonimia el término que representa un efecto es suplantado por el término que representa su causa, e inversamente, como en:

“Hay ruido de sables” (los sables = los militares –el ruido de sables sería efecto de un movimiento de militares, y lo sustituye en la expresión).

“El sol no se aguanta” (el sol = el calor o la resolana –el sol sería causa del efecto calórico o lumínico, y sustituye su mención).

Junto a la relación sustitutiva causa-efecto, se señalan las relaciones de sustitución de autor-obra, de materia-objeto, abstracto-concreto, etc.: Todas las relaciones son invertibles en la expresión: efecto-causa, obra-autor, etc.:

“Tengo un Reverón en mi sala” (un Reverón = un cuadro de Reverón).

“Una hermosa cerámica” (cerámica = un jarrón).

“Abrazó el evangelio” (el evangelio = la norma de vida cristiana).

“Carga con su cruz” (cruz = sufrimiento).

Se considera a la sinécdoque una especie de metonimia. En ella se suplantán términos asociables bajo

la relación de todo y parte, de continente y contenido y de singular y plural, como en:

“La Guardia Civil tocó a su puerta” (= unos guardias civiles).

“Se bebió toda la botella” (= todo el licor que cabe en una botella).

“El turco amenazó la Europa” (= los turcos).

La regla de la metonimia y de la sinécdoque, muy similar, es la sustitución de un término por otro asociado con él, bajo las relaciones ya sea de causalidad (causa por efecto/efecto por causa) o de participación (todo por parte/parte por todo). La metonimia y la sinécdoque son difíciles de distinguir una de otra y no es inútil considerarlas como un mismo procedimiento, definido como sustitución de un término por otro término asociado o asociable.

Como se habrá percibido por los ejemplos, nuestro idioma español es popularmente aficionado a la metonimia y a la sinécdoque:

“Gana el pan con el sudor de su frente”,
consiste en una sinécdoque (el pan = el sustento –la parte sustituye el todo) y en una metonimia (el sudor de su frente = su duro trabajo –el efecto sustituye la causa).

La histórica expresión:

“La planta insolente del extranjero”

parece incluir dos sinécdoques (planta = presencia física, extranjero= las potencias extranjeras), en las que priva la asociación sustitutiva de parte por todo y de singular por plural. Pero si se lee “la planta insolente” como efecto sustituto de la causa “la intervención agresiva”, parece haber una metonimia.

Hipérbaton

El hipérbaton es una efectiva desautomatización por lo característicamente poética que resulta al oído. Consiste en la permutación de los lugares sintácticos habitualmente lógicos de una expresión, como en:

“Buenas te daré las tardes” (= te daré las buenas tardes).

“Dichosos los ojos que te ven” (= los ojos que te ven [son] dichosos).

“Una gran tristeza” (= una tristeza grande).

Anáfora

Es una forma de repetición que retoma una expresión periódicamente, insistiendo en un término, palabra, frase, oración o verso. Esta repetición o insistencia

ayuda a constituir un ritmo dentro de un texto, a la vez que reitera el objeto temático que está siendo sometido a variaciones poéticas y permite apoyarse en él para iniciar una nueva variación. Más adelante llamaremos “apoyatura rítmica y temática” a este procedimiento anafórico muy apreciado por los poetas de todas las épocas.

Obsérvese el uso de la reiteración en el siguiente ejemplo improvisado:

*El árbol de la plaza luce vetusto y reseco
sus ramas despojadas tejen una raigambre en el cielo
pero el cielo no alimenta más al árbol de la plaza.
El árbol de la plaza desaparecerá muy pronto
hecho nudos y hecho rolas y montones de hojas secas.
Ya pueden oírse las motosierras feroces del municipio
pero el árbol de la plaza hace silencio
y todavía se yergue.*

Es de observar que los efectos retóricos son una facultad del lenguaje, y por lo tanto se producen naturalmente en el habla cotidiana y popular, constituyendo desautomatizaciones espontáneas que ingresan al repertorio expresivo de la lengua. Pierden quizá la sorpresa del acto de habla poético, se “reautomatizan”, pero conservan su propiedad de enfatización del sentido. El idioma mismo es creativo aun fuera del marco

de la literatura. Más bien es gracias a ello que existe lo que llamamos literatura.

(Ver Ejercicio 1, sección 8: “Ejercicios de expresividad literaria y poética”).

3. LA POESÍA ENTRE LOS GÉNEROS

¿Qué es lo característico de la poesía?

Hemos partido del criterio de la sonoridad verbal como rasgo diferencial de la expresión poética, y apelamos a la noción de desautomatización (ruptura del mecanismo lingüístico, comunicacional o instrumental, ordinario). La desautomatización hace perceptible el medio expresivo. Podemos, de paso, decir que hay arte en general cuando la expresión nos retiene ante ella, y no desaparece en su mera función mediática. Las formas de la pintura y de la música saltan a la vista y al oído. La poesía hace que el lenguaje suene por sí mismo.

Completaremos esto ahora diciendo que la sonoridad funcional de la poesía es debida:

- a) a la desautomatización verbal,
- b) al ritmo,

separados así por comodidad pedagógica, pues el ritmo es una forma de desautomatización.

Se objetará que estos dos factores no caracterizan a la poesía en especial sino a toda la literatura, pues los otros géneros literarios operan con estos mencionados mecanismos. Pero no podrá negarse que un poema implica el ritmo o la metáfora en grado mucho mayor que un ensayo o incluso que un cuento. Si se aceptara que la poesía es fuente de todos los géneros, como creatividad verbal, propiedad desautomatizadora y rítmica del lenguaje, sintetizaremos diciendo que la desautomatización y el ritmo constituyen la poesía de todo discurso o de todo género literario, y que es el grado de poetización presente en un discurso lo que hace su literariedad.

Distinguiremos dos niveles del ritmo:

a) Ritmo constructivo

Medida
Pausa
Repetición

b) Ritmo constitutivo o microrritmo (que será tratado luego).

Tomachevski observaba que la poesía se emite para ser oída, aun cuando se escriba o se lea visualmente. La poesía debe sonar, aun en silencio, para un oído interno que la escribe o la lee con los ojos. El poeta es

mucho más el que sabe oír que el que sabe decir (en general este último es retórico).

Un poema de la poesía tradicional se construye en base a una emisión sonora de una cierta extensión (dictada por las posibilidades de la respiración del hablante), una pausa que marca la medida de la emisión (y el momento de la respiración) y una repetición que presta a una nueva emisión esa misma medida.

La repetición es un mecanismo fundamental del poema: repetición cuantitativa de los versos o emisiones sonoras, repetición de sonoridades finales o rimas, repetición de términos o anáforas, repetición de estribillos, etc.

La literatura moderna comprende hasta ahora cuatro grandes géneros:

Poesía	
Narrativa	[Cuento Novela]
Ensayo	
Drama	

Siguiendo a Tomachevski en lo esencial diremos que:

La narrativa consiste en un encadenamiento temporal y causal en el que rigen el antes/después, la causa/efecto. Entre el antes y el después, la causa y el efecto, algo pasa. La pregunta de la narrativa es *¿qué pasó?*

El ensayo consiste en una elucidación teórica sobre una realidad interesante. Su pregunta podría ser *¿qué es?*

El drama consiste en una historia dialogada y llevada a los actos, en base a las conversaciones o a los monólogos, y a las acciones de unos personajes. Su pregunta sería *¿cómo hicieron?*

El poema consiste en una serie de variaciones afectivas, perceptivas o conceptuales en base a un motivo dado, una exploración del universo de sentidos asociables a un objeto temático. La pregunta de la poesía es difícil de determinar y quizás varíe con cada corriente poética. Arriesgaremos esta: *¿cómo decir?*

Siendo el arte o la técnica de las desautomatizaciones, la poesía circula entre todos los géneros como su alma creativa, pero también se apropia de las estructuras y funciones de éstos, sin perder su desautomatización y ritmo característicos, generando poemas o momentos narrativos, ensayísticos, dramáticos, alternando el verso con la prosa.

Usando una noción de la crítica literaria contemporánea, la poesía es el más transgénico de los géneros literarios. El docente o facilitador del taller de expresividad literaria y poética no debe hacer hincapié en el cumplimiento de estos compartimientos genéricos, sino dar libre rienda a la posibilidad expresiva en cualquier

género, o más acá de todos los géneros. En general, esta libertad tiende a producir poesía.

(Ver Ejercicio 2, sección 8: “Ejercicios de expresividad literaria y poética”).

4. EL ENCUENTRO FORTUITO

Las desautomatizaciones, o efectos poéticos, o procedimientos de una literatura se establecen, se fijan y reingresan al uso imperceptible del idioma o dejan de ser usados. Llega un momento en que ya no asombran, pierden sonoridad. Una renovación poética o literaria, dentro de una tradición, consiste en la desautomatización de una desautomatización gastada. Se logra, por ejemplo, un efecto poético nuevo introduciendo coloquialismos frente a un discurso abusivamente metafórico, o retórico, lleno de las desautomatizaciones tradicionales convertidas en fórmulas. A su tiempo la introducción de coloquialismos también será desplazada por nuevos procedimientos.

El motor de la modernidad literaria es el querer liberarse de las desautomatizaciones convertidas en fórmulas, propias del clasicismo y del academicismo.

Liberar la expresión, para así liberar los contenidos, es la fórmula de la literatura moderna desde el primer romanticismo de fines del siglo XVIII, hasta los vanguardismos del siglo XX. Y tal vez alcance más allá, pese al escepticismo posmoderno.

Si la realidad está constituida, no materialmente pero sí pragmáticamente (es decir, en cuanto a la interpretación que nos permite actuar de uno u otro modo sobre un objeto), por el sentido que le confieren ciertas expresiones, entonces de la invención de expresiones nuevas depende la invención de una realidad distinta. El vanguardismo literario, en general, lleva al extremo esta postura ante la relación del lenguaje con la realidad. La poesía, en el sentido de proyecto que le da el vanguardismo, es un ejercicio de la esperanza y una contribución a la utopía activa. Magia o alquimia, lo que quiere es cambiar la vida, más que fabricar obras de arte, aunque de paso y para ello mismo las produzca.

El filósofo francés contemporáneo Michel Foucault nos sugiere que, desde fines del siglo XVIII, con la liberación de la expresión y la invención indetenible de formas expresivas, la literatura moderna se ha hecho cargo del lenguaje como un “ser”, algo que tiene existencia propia, muy distinto al medio instrumental. Este ser del lenguaje podría caracterizarse

por los siguientes principios, que constituyen fundamentos de la expresividad literaria moderna:

Autonomía (el lenguaje produce sentido según sus propias leyes).

Anonimia (no importa quién dijo, pues se dice).

Colectividad (todo es dicho entre todos).

Aleatoriedad o azar (el encuentro fortuito genera nuevos sentidos).

Fragmentabilidad (cualquier pedazo puede unirse con otro pedazo).

Asociatividad ilimitada (una realidad se enlaza a otra indefinidamente, no importa cuán distante sea en el plano lógico).

El surrealismo (superrealismo o sobrerrealismo, en buen español) ha sido una de las vanguardias más influyentes del siglo XX. Sus técnicas de liberación expresiva han nutrido a cantidad de escritores, aun a muchos que se alejaron de sus procedimientos poéticos típicos. Mientras la “desautomatización” de Tomachevski es una ruptura, dentro del lenguaje, con el orden regular comunicativo, el “automatismo psíquico” de André Breton busca llevar la desautomatización, el efecto poético, a la libertad más plena, para enfrentarla a los controles de la expresión, que esclavizan al lenguaje y al mundo. El principal de estos controles es la autocensura

consciente. Para liberar la expresión hay que liberarse de sí mismo. Digamos dialécticamente que André Breton, quien probablemente no conocía el término de Tomachevski, propuso un principio de expresión extremo: “la automatización de la desautomatización”. Liberados de la vigilancia y la censura de nuestra propia conciencia, dejamos hablar, automáticamente, la pura poesía del ser del lenguaje, que es la misma de nuestros más profundos sueños.

El procedimiento descubierto por Breton se sintetiza en su definición de la imagen poética. Ella se produce por el encuentro fortuito de dos o más realidades distantes. “Las perlas de tu risa” es una imagen, según esta definición, pues yuxtapone una realidad con otra que carece de toda relación de contigüidad, de semejanza o de causalidad con la primera. La poesía nace de los encuentros distantes: fuego de tu pelo, rubí de tu boca, hielo de tus ojos.

Pero la imagen de Breton pretende a una mayor libertad que la figura retórica. Breton opone la imagen surrealista a la metáfora, pues la metáfora es una sustitución, mientras la imagen es una invención. Es posible que muchas metáforas sean imágenes, pero toda imagen no es metáfora. La imagen poética no significa una cosa que ya tiene nombre, inventa el nombre de una cosa que no conocemos. La expresión poética nace de esta asociación libre o principio de heterogeneidad que une

lo cercano a lo distante, lo idéntico a lo diferente, lo causado a la causa imposible, la magia.

Obsérvese que en todos los ejemplos dados de imágenes poéticas, el acoplamiento de realidades distantes se efectúa mediante la partícula conectiva “de”. Ello no quiere decir que sea la única (aunque sea quizá la más fácil y espontánea) forma de composición de términos heterogéneos. También se producen imágenes mediante adjetivación y mediante atribución de predicados, mediante adverbios y otras partículas como “con”, “en” o “que”:

“Una mirada centelleante”

“Las ideas le iluminan el rostro”

“Ella era miel ligera”

“Habla atropelladamente”

“Un corazón con negrura poco mira”

“El hombre en ascuas”

“El alma que arde eternamente”

Valga la misma observación para la metáfora y los ejemplos de ella que hemos dado.

(Ver Ejercicio 3, sección 8: “Ejercicios de expresividad literaria y poética”).

5. VERSO Y RITMO

La poesía moderna, y especialmente el vanguardismo, prescindió de la métrica en aras de una plena libertad de las formas expresivas. Ello no impide que históricamente, e incluso internamente, la métrica siga siendo como el alma primigenia de la expresión poética, y se mantenga viva, por maestría en la poesía culta, por instinto en el oído popular, por necesidad en las formas musicalizadas de la poesía.

El verso libre (libre de metro y de rima) es una desviación de la norma métrica, una desautomatización moderna, pero la métrica es el horizonte y el suelo de la expresión poética, en la medida en que la poesía es un fenómeno rítmico.

La métrica, aun siendo negada, es como una razón interna de la poesía, y ello se debe a las leyes del ritmo, que la poesía no se ha cansado de explorar y de explotar desde por lo menos los tiempos homéricos.

La emisión sonora completa, porque generalmente presenta un sentido completo, y porque completa un ciclo respiratorio (la emisión tiene la duración que le permite el aliento del hablante), presenta una medida, la cual será repetida en la siguiente emisión, luego de una pausa que marca la diferencia entre la primera y la segunda emisión. Una repite, en cuanto a la medida, a la otra, pero son dos emisiones distintas.

Esta emisión sonora de cierta longitud (determinada por el sentido y por la respiración) es lo que se denomina verso. El ritmo constructivo, mediante la medida del verso, las pausas entre los versos y la repetición de la medida de éstos, dicta la composición de las estrofas y los conjuntos de estrofas. Cada estrofa a su vez poseerá medida (el número de versos), se definirá por pausas (entre estrofa y estrofa) y será repetida para constituir el poema (por ejemplo: dos cuartetos y dos tercetos: un soneto).

Pero cada emisión sonora posee un ritmo interno o microrritmo, que hemos llamado antes ritmo constitutivo.

Mientras describimos el ritmo constructivo como:

Medida

Pausa

Repetición

el ritmo constitutivo, semejante al ritmo biológico, puede comprenderse como:

Pulso

Énfasis o acento

Alternancia

Representemos un pulso uniforme de la siguiente manera:

oooooooo

Supongamos que este pulso uniforme es afectado por un énfasis continuo, representado así:

óóóóóóóó

Carentes del principio de alternancia, ambos son ritmos monótonos o no ritmos.

Se produce ritmo poético cuando hay alternancia de pulso y énfasis, como en:

óóóóóóóó

oóóóóóóó

óóóóóóóó

oóóóóóóó

Observamos que la alternancia de pulsos y acentos, por la fuerza de la repetición, constituye patrones rítmicos mínimos y reiterativos:

/óó/óó/óó/óó/

/oó/oó/oó/oó/

Una emisión sonora o verso posee naturalmente estos patrones internos, que son dictados por la pronunciación natural de cada palabra y por su posición entre el conjunto de palabras (téngase en cuenta que el acento prosódico no coincide necesariamente con el acento tónico que una palabra adquiere dentro de un verso).

Si tomamos como ejemplo:

“Gloria al Bravo Pueblo”

(gló) (rial) (brá) (vo) (pué) (blo)

ó o ó o ó o,

diremos que el verso de Vicente Salias ofrece una secuencia en que el patrón rítmico mínimo /ó o/ se presenta tres veces: /ó o/ó o/ó o/.

Cada uno de estos patrones mínimos recibe el nombre de cláusula rítmica o pie.

Una secuencia de pies, idénticos o mixtos, constitutiva de un verso se llama período rítmico (óo óo óo).

Cada uno de los golpes de pulso, acentuado o no, se denomina *mora*. El pie analizado (óo) posee dos moras.

El énfasis o acento característico de cada tipo de pie se conoce como *idus*.

La tradición poética greco-latina dejó en herencia la clasificación de los pies métricos, de los que identificaremos los más básicos:

Pies de dos moras (ritmo binario):

óo = Troqueo

oó = Yambo

Pies de tres moras (ritmo ternario):

óoo = Dáctilo

oóo = Anfíbraco

ooó = Anapesto

El famoso *hexámetro dactílico* de Homero y de la tragedia helénica es un verso que posee, en teoría, seis pies del tipo /óoo/ o dáctilo. Es decir:

/óoo/óoo/óoo/óoo/óoo/óoo/

El *pentámetro yámbico* de Shakespeare (cinco yambos) tendría la estructura:

/oó/oó/oó/oó/oó/

Decimos en teoría, o nominalmente, porque en la práctica los períodos rítmicos presentan variaciones o combinaciones con otros tipos de pie para vencer la monotonía o las dificultades de composición.

La métrica greco-latina, además, contaba con sílabas largas, propias del griego y del latín, que valían dos moras o dos tiempos, sobre las que recaía siempre el ictus o acento:

/óo o/ = troqueo (3 moras)

/o óo/ = yambo (3 moras)

/óo o o/ = dáctilo (4 moras)

La métrica española adaptó los pies de este sistema cuantitativo (por la cantidad, larga o breve, de las sílabas) a sus sílabas de duración idéntica (todas breves). En el sistema tónico-silábico español toda sílaba vale una mora.

Las moras no acentuadas se llaman sílabas átonas. Las moras acentuadas, sobre las que recae el ictus rítmico, se denominan sílabas tónicas. El verso español está compuesto entonces de sílabas átonas y sílabas tónicas. Sus relaciones de alternancia y repetición constituyen el ritmo interno.

El análisis rítmico de unos versos de García Lorca nos muestra el siguiente patrón:

“Verde que te quiero verde,”
/ó o/ó o/ó o/ó o/
“Verde viento. Verdes ramas,”
/ó o/ó o/ó o/ó o/

Su período rítmico consta de cuatro troqueos. Podríamos llamar a estos versos del famoso estribillo lorquiano “tetrámetros trocaicos”.

Los versos de una canción popular nos muestran una estructura rítmica aún más compleja:

“Estaba la pájara pinta”
/o ó o/o ó o/o ó o/
“sentada en el verde limón”
(sen-tá-den/el-vér-de/li-món)
/o ó o/o ó o/o ó/

La estructura rítmica está construida a base de anfibracos. Podríamos llamar a estos versos “trímetros anfibráquicos”.

El último pie, “li-món”, parece un yambo, pero por una regla de la métrica hispana, que veremos enseguida, cuenta en realidad como un pie de tres moras y no de dos, como parece.

(Ver Ejercicio 4, sección 8: “Ejercicios de expresividad literaria y poética”).

Claves de versificación española

Pasaremos revista a las siguientes claves de la versificación (que alguna vez habremos visto en la escuela), consideradas como las reglas de un juego poético fácil de jugar. Un manual de castellano y literatura podrá ayudar rápidamente a ahondarlas si ello se requiere.

En el sistema tónico-silábico español el verso no se mide por el número y tipo de pies que componen su período rítmico, sino por el número total de sus sílabas tónicas y átonas.

El verso español más natural (el que se produce con mayor facilidad y es una invención propia del idioma), característico de la poesía popular, es el octosílabo (8 sílabas).

Los versos de cuatro, cinco, seis, siete y ocho sílabas:

tetrasílabo
pentasílabo
hexasílabo

heptasílabo
octosílabo,
se denominan *versos de arte menor*.

Los *versos de arte mayor* son los que se componen de dos versos de arte menor:

Decasílabo (5+5; 6+4 = 10 sílabas)
Endecasílabo (6+5; 7+4 = 11 sílabas)
Dodecasílabo (6+6; 8+4 = 12 sílabas)
Alejandrino (8+6; 7+7 = 14 sílabas)

Este tipo de verso largo presenta una pausa interior entre los dos versos que lo componen: entre el hexasílabo y el pentasílabo de un endecasílabo hay una pausa interior o *cesura*. Las dos mitades de que está compuesto el verso de arte mayor se llaman *hemistiquios*.

Se requiere un tipo de medición especial para calcular el número de sílabas que conforman los diferentes tipos de versos, tanto para su composición como para su apreciación crítica. Las sílabas sonoras de la poesía no admiten el conteo silábico normal que enseña la morfología del idioma.

Este cálculo poético y sonoro está determinado por un número de licencias métricas:

Licencias reductivas (reducen el número de sílabas):
Sinalefa (se ligan en un solo sonido la vocal final y la vocal inicial de dos palabras consecutivas).

Sinéresis (se ligan en un solo sonido dos vocales consecutivas dentro de una misma palabra).

Licencias expansivas (aumentan el número de sílabas):

Hiato (se separa en dos el sonido único de una sinalefa).

Diéresis (se separa en dos el sonido único de un diptongo: dos vocales que se pronuncian como una sola sílaba se vuelven dos sílabas).

Regla del verso llano o grave

Recordemos que las palabras del español presentan tres grandes tipos, según la acentuación que caracteriza su pronunciación:

Graves o llanas: el acento recae sobre la penúltima sílaba (casa, mesa, panadería).

Agudas: el acento recae sobre la última sílaba (café, lanzó, penal).

Esdrújulas: el acento recae sobre la antepenúltima sílaba (última, ánfora, prístina).

Recuérdese que toda palabra española posee un acento prosódico (acento de la pronunciación) y que algunas requieren el uso de tilde (acento ortográfico), según reglas que pueden consultarse en algún manual de castellano y literatura.

Las palabras graves, (mesa, casa, palabra) constituyen la gran mayoría de las palabras españolas. Por eso se ha considerado que el verso español normal y más corriente culmina con una palabra grave, por lo que se llama *verso llano o grave*:

“Mi verso es de un verde claro
y de un carmín encendido”

De allí la regla del verso llano que se formula así. A la hora de contar las sílabas de un verso, el número resultante será el que indique el cálculo métrico que acabamos de describir, considerando las licencias reductivas o expansivas, si el verso es llano o grave:

“Gloria al Bravo Pueblo”
(glo) (rial) (bra) (vo) (pue) (blo) = 6 sílabas

Pero no todos los versos son llanos:

“Que el yugo lanzó”
(quel) (yu) (go) (lan) (zó) = 5 sílabas

Se trata de un “verso agudo”, terminado en una palabra aguda.

Pero también encontraremos “versos esdrújulos”, si terminan en una palabra esdrújula, como en este caso:

“Dejando un rastro de lágrimas”
(de) (jan) (dun) (ras) (tro) (de) (lá) (gri) (mas)
= 9 sílabas

Dice entonces la regla, en relación con estas excepciones:

Si el verso termina en palabra aguda, el contador deberá sumar a la cuenta una sílaba:

“Que el yugo lanzó” = 6 sílabas

Si el verso termina en palabra esdrújula, el contador deberá restar a la cuenta una sílaba:

“Dejando un rastro de lágrimas” = 8 sílabas

Rima

La rima es otra forma de repetición: repite los sonidos finales de un verso al final de otro verso que puede ser inmediatamente consecutivo, o que puede estar separado de él por uno a más de un verso.

Esta repetición u homofonía tiene efecto a partir de la última vocal acentuada del verso cuyo sonido final se repite:

“Mi verso al valiente agrada:
mi verso breve y sincero,
es del vigor del acero
con que se funde la espada.”

La rima presenta dos formas:

Es *consonante* cuando todas las letras a partir de la última vocal acentuada son idénticas (se denomina rima perfecta).

Es *asonante* cuando solo las dos vocales finales son idénticas y la o las consonantes son distintas (se denomina rima imperfecta).

Asimismo, la rima presenta varios tipos, de los que solo señalaremos tres:

Pareada

Encadenada

Abrazada

Si consideramos la anterior estrofa de José Martí, constataremos que riman el verso primero con el verso cuarto, y el verso segundo con el verso tercero. El esquema de esta rima se anota de la siguiente manera:

a b b a,

y se considera una rima abrazada: la primera rima (a) abraza la segunda (b).

La rima pareada (que va de par en par) se anota:

a a b b

En la rima encadenada se van alternando las rimas:

a b a b

Como en:

“Yo soy un hombre sincero
de donde crece la palma,
y antes de morirme quiero
echar mis versos del alma.”

Según el tipo y el número de versos, y la forma y el tipo de la rima, se construyen las estrofas, que son las agrupaciones rítmicas de versos que constituyen un poema apegado a la métrica. La anterior estrofa de José Martí es un cuarteto de octosílabos con rima consonante y encadenada.

La rima que se consigue gracias a las terminaciones verbales o adverbiales (lanzó/cantó; lentamente/tristemente), por ser demasiado fácil, se considera y se llama “rima pobre”.

Este sistema de conocimientos y procedimientos, que integran ritmo, medida y rima, constituyen lo que se conoce como *métrica*, la cual rige, en un idioma y en un período histórico dados, el arte poético de la versificación.

(Ver Ejercicio 4, sección 8: “Ejercicios de expresividad literaria y poética”).

6. EL TEXTO MAESTRO

Llamamos texto maestro a un texto que sirve de “pre-texto” para un ejercicio de escritura. Es uno de esos textos que le dan a uno ganas de escribir, de decir también lo que uno tendría que decir. Hemos incluido en sección aparte una pequeña antología de ellos como reserva y como muestra operatoria, contando con que cada docente o facilitador tendrá sus textos favoritos con los que inventar sus propias propuestas de ejercicios.

El ejercicio con un texto maestro parte de la premisa de que la literatura es inducida por la literatura. Ningún escritor ha dejado de ser influido por un escritor anterior. Homero mismo escuchó los cantos épicos de los bardos precedentes. Jorge Luis Borges insiste en que la verdadera autora de cualquier poema o cuento es la Literatura misma. La literatura podría ser una actividad

predilecta del ser del lenguaje. Y nosotros ser voces de una misma voz multísona.

Su efectividad es, pues, lo que distingue al texto maestro. Y esta efectividad depende de procedimientos concretos, o depende de su desarrollo cabal de un tema, o depende de la profundidad evocativa de su título, o de la ajustada relación entre el tema y el título.

Los dos criterios del texto maestro son entonces:

- a) Su eficacia a través de la lectura oral.
- b) La evidencia de los procedimientos con que la logra.

El texto maestro da ganas de escribir, y muestra mediante qué medios dijo lo que debía decir. Es un modelo singular de un problema (¿cómo decir?) y una solución aportada (lo que se ha dicho y su eficacia). El ejercicio con un texto maestro deberá replantear ese problema e inducir a los alumnos a producir una solución personal (que termina modificando el problema en cada caso, y por eso todos los textos producidos por un grupo en torno a un mismo texto maestro son singulares y distintos).

Es importante contar con el efecto sonoro del texto maestro como estimulador de las expresiones personales. Para ello se recomienda no repartir copias del texto a la hora de la lectura oral (cosa que puede hacerse luego). El poema debe ser ante todo oído: su primera impresión será sonora. El docente o facilitador deberá

reproducir mediante su voz el sonido del poema que le brinda su propio oído interno. La voz debe ser como un instrumento musical y la lectura oral como la interpretación de una partitura.

La propuesta de ejercicio puede fundarse sobre cualquier procedimiento presente en el texto maestro. Privilegiamos en estos momentos de iniciación lo que hemos llamado “apoyatura rítmica y temática”, que es una forma compleja de la anáfora muy utilizada en la construcción poética.

La *apoyatura rítmica y temática* es una expresión que se repite, generalmente al comienzo de una nueva estrofa o una nueva variación poética. La repetición de “Las chicas de Flores”, en “Exvoto”, de Girondo (ver su correspondiente sección: “Antología de textos maestros”) reitera el tema central del poema, permitiendo retomar el hilo con cada nueva variación, como recordándonos aquello de lo que estamos hablando, por eso es temática. Su repetición crea también períodos que se cierran y se reabren, por eso es rítmica.

Llamamos *lema* una frase generadora, que podría ser el título o la primera frase de un nuevo poema, aunque no tiene que serlo. El lema es una derivación del texto maestro, que replantea el problema original del texto y que sugiere una nueva solución que será asumida por los alumnos:

- a) El lema puede ser una variación del título del texto maestro (“Canción urbana”, Ejercicio 5-E).

- b) Puede ser una variación del tema (“¿Para qué escribir?”, Ejercicio 5-D).
- c) Puede ser una frase del texto (“Golpes en la vida”, Ejercicio 5-C).

El uso de estos dos recursos para la construcción de propuestas de ejercicios a partir de textos maestros:

a) *apoyaturas rítmicas y temáticas*

b) *lemas*,

queda bien ilustrado en las propuestas mismas del Ejercicio 5, sección 8: “Ejercicios de expresividad literaria y poética”.

El texto maestro no tiene que ser siempre el texto de un maestro literario (aunque en razón del tiempo pedagógico se privilegiará a los maestros, y especialmente a los de lengua hispana o latinoamericana). Siendo sobre todo un texto con una función maestra en relación al ejercicio que se está planteando, uno puede eventualmente utilizar como texto maestro un texto de uno mismo, si está seguro de su capacidad de impacto y su claridad de procedimientos.

7. CONSISTENCIA DE LA SECCIÓN DE EXPRESIVIDAD

El taller de expresividad debe plantearse un propósito definido y fijarse un lapso de tiempo para ser realizado. De igual modo, es bueno concretar su proceso en un acto de interacción pública, que puede ser un recital o la publicación de textos producidos.

La presente introducción a la expresividad poética, sus contenidos y la mayor parte de los ejercicios, fueron practicados en un taller intensivo de cinco sesiones con duración de tres horas por sesión.

El docente o facilitador puede plantearse desarrollar el módulo que ofrecemos en ocho sesiones semanales (dos meses) de dos o tres horas, o según otro esquema que considere, pero sujeto a un cronograma y pautado por un programa.

El orden de presentación de este manual no pretende ser el orden de desarrollo para cada facilitador. Este ordenará los conocimientos que considere útiles en su

propio programa, y pautará la secuencia de ejercicios según su criterio, así como el número de sesiones que crea necesarias, o de las que disponga, para cumplir el taller. Se pueden elaborar así diferentes menús de ejercicios que combinen diversamente los ejercicios de retórica, de técnicas vanguardistas y los ejercicios con textos maestros.

Es importante, en aras de la eficacia, poner mucho cuidado en la estrategia de organización de cada sesión de trabajo. Recomendamos el siguiente esquema:

Sesión de trabajo A

- a) Ambientación teórica (1)
- b) Ejercicio de escritura (1)
- c) Lectura oral en ronda de los resultados (1)
- PAUSA
- d) Ambientación teórica (2)
- e) Ejercicio de escritura (2)
- f) Lectura oral en ronda (2)
- g) Tarea para la siguiente sesión

Sesión de trabajo B

- a) Lectura oral en ronda de las tareas
- b) Ambientación teórica
- c) Ejercicio de escritura
- d) Lectura oral en ronda
- PAUSA
- e) Tarea para la siguiente sesión

Observemos, con relación a estos puntos:

- a) La ambientación teórica, que puede incluir datos históricos, técnicos, anecdóticos, no pretenderá agotar un tema académicamente, sino señalar su interés e importancia. Se trata de una “sensibilización cultural” para el ejercicio o el texto maestro que se propondrá a continuación.
- b) Todo ejercicio de escritura requerirá una ambientación teórica, aunque sea muy breve, la cual se complementará con la lectura oral de un texto por el facilitador.
- c) La lectura oral en ronda deberá verse como un ejercicio obligatorio del habla poética y un acto de comunidad creativa con el grupo. Se deberá recomendar mejores formas de entonación en la lectura oral y así mismo exigir todo respeto de los oyentes ante cada lectura. Como hecho de socialización estética toda lectura deberá hallar una respuesta del facilitador y del grupo. El primero promoverá los comentarios de los otros alumnos y hará, toda vez que pueda, el suyo propio, señalando el procedimiento, la eficacia del efecto, el esfuerzo expresivo del alumno, etc. Da gran cohesión al grupo la práctica de aplaudir colectivamente a cada lectura reconociendo valor en sí al hecho de participar en la disciplina expresiva.

- d) La tarea para la siguiente sesión es un ejercicio con texto maestro que deberá ser realizado fuera del taller. Como los demás ejercicios, se propondrá, durante los últimos minutos de la sesión, con una ambientación teórica y con la lectura del texto maestro correspondiente. Los textos resultantes serán leídos como actividad inicial de la siguiente sesión, e igualmente aplaudidos y comentados.

8. EJERCICIOS DE EXPRESIVIDAD LITERARIA Y POÉTICA

EJERCICIO I

Producción de desautomatizaciones retóricas

(Ver sección 2: “Figuras retóricas”).

Metáfora

El gran maestro argentino Jorge Luis Borges ha propuesto un estupendo instrumento para la comprensión de la metáfora en su compilación de las “kenningar” (*Historia de la eternidad*, 1953), expresiones fijas usadas por la antigua literatura islandesa. La “kenningar” consiste en la sustitución por una expresión compleja, con gran vuelo poético, del nombre común del objeto que designa. La particularidad de este sistema metafórico estriba en que las expresiones sustitutivas se fijan en el uso poético, constituyendo un repertorio establecido de equivalencias expresivas, tal como se han fijado en la

expresión de nuestro español las metáforas “el culo de la botella”, “una calle ciega” o “tener el rabo de paja”. Así, en esta poesía escandinava, una palabra posee una o varias equivalencias metafóricas que siempre la significan. El auditor o el lector debían conocer el sentido (la palabra sustituida) de la metáfora para decodificar el contenido, siempre simple, de expresiones complejas y sonoras.

Una pequeña selección de estas metáforas vikingas:

Casa de los pájaros = *el aire*
Bosque de la quijada = *la barba*
Asamblea de espadas = *la batalla*
Pierna del omóplato = *el brazo*
Gallo sangriento = *el buitre*
Castillo del cuerpo = *la cabeza*
Marea de la copa = *la cerveza*
Taza de los vientos = *el cielo*
Manzana del pecho = *el corazón*
Caballo de la bruja = *el cuervo*
Riscos de las palabras = *los dientes*
Luna de la nave = *el escudo*
Remo de la sangre = *la espada*
Granizo de los arcos = *las flechas*
Sol de las casas = *el fuego*
Alegrador del águila = *el guerrero*
Rocío de la pena = *las lágrimas*
Dragón de los cadáveres = *la lanza*

Espada de la boca = *la lengua*
País de los anillos de oro = *la mano*
Techo de la ballena = *el mar*
Árbol de los cuervos = *el muerto*
Lobo de las mareas = *la nave*
Lunas de la frente = *los ojos*
Lecho de la serpiente = *el oro*
Reposo de las lanzas = *la paz*
Casa del aliento = *el pecho*
Rocío de la balanza = *la plata*
Señor de anillos = *el rey*
Sangre de los peñascos = *el río*
Agua de la espada = *la sangre*
Fuego del aire = *el sol*
Piso de las tormentas = *la tierra*
Señor de los corrales = *el toro*
Animación de las víboras = *el verano*
Hermano del fuego = *el viento*

Ejercicio A

La metáfora como adivinanza

- A.1. Proponer como adivinanzas las metáforas escandinavas.
- A.2. Proponer la construcción de frases poéticas utilizando las equivalencias del código metafórico expuesto.

Ejemplo, el siguiente texto improvisado:

Bajo el granizo de los arcos, el alegrador del águila blandió el remo de la sangre con la pierna del omóplato, y vio crecer el sol de las casas por el bosque, mientras se ocultaba el fuego del aire bajo el techo de la ballena.

Que se deja traducir:

Bajo las flechas el guerrero blandió la espada con el brazo y vio crecer el fuego por el bosque, mientras se ocultaba el sol bajo el mar.

A.3. Proponer sustituciones metafóricas originales, similares a las kenningar, en base a otras palabras simples del uso común de los alumnos.

Por ejemplo:

Madre = ojo de la vida

Casa = templo del descanso

Novia = lecho de los suspiros

A.4. Presentar cada metáfora conseguida individualmente como adivinanza para todos los miembros del grupo.

Ejercicio B

Proponer la producción de frases sueltas, o de un texto, que utilice los cuatro procedimientos retóricos descritos:

una metáfora, una metonimia, un hipérbaton y una anáfora, produciéndolas, y justificándolas, según los mecanismos descritos. El uso de prosa o verso en estos primeros ejercicios será indistinto.

La intención de estos ejercicios no es sugerir el aprendizaje al pie de la letra de los mecanismos estudiados, sino la toma de conciencia de que las expresiones poéticas consisten en mecanismos o procedimientos.

EJERCICIO 2

Procedimientos diferenciales de los géneros

(Ver sección 3: “La poesía entre los géneros”).

Utilice una bolsa de palabras que contenga sustantivos, adjetivos y verbos. Para ello, fotocopie, ampliándolo, o transcriba un texto literario y recorte un buen número de los tipos de palabras mencionados, echándolo en una bolsa. Esto ayudará a convertir en un juego la selección de los objetos temáticos para los ejercicios, y en un reto el tener que trabajar con un material impuesto por el azar. Para un ejercicio más sistemático se pueden utilizar tres bolsas, una de sustantivos, otra de adjetivos y otra de verbos. Lo cual, de paso, hace más emocionante el juego. Asegúrese de disponer de un número suficiente de palabras, para lo cual puede recortar más de un texto e incluso combinar los de diferentes autores.

Suponiendo que el alumno recoja las siguientes palabras (recortadas de un poema en prosa de Ramos Sucre):

“náufragos”

“antigua”

“sobresale”,

tomando solo en cuenta el significado de las palabras, y haciendo abstracción de género, número, tiempo o modo, se propondrán los siguientes ejercicios:

Ejercicio A

Aplicar a estas tres palabras la pregunta narrativa ¿qué pasó?, es decir, hacer una secuencia de antes/después y de causa/efecto. Utilizar las tres palabras en cualquier lugar de la secuencia. El relato no debe excederse de diez oraciones (pero se debe ser flexible con esta limitación y en general con todas las limitaciones que los ejercicios planteen).

Por ejemplo, el siguiente ejemplo improvisado:

El náufrago llegó a la isla tras una cruenta zozobra. Había amanecido después de tanta lucha con las olas. Miró una playa desolada, besada simplemente por el mar tranquilo. En lo alto del acantilado se alzaba desdentada una antigua fortaleza. La figura de un conquistador sobresalió de pronto de las ruinas,

agitando una bandera pirata. Sospechó que el esfuerzo por vivirlo había trastornado seriamente.

Ejercicio B

Aplicar a las mismas tres palabras la pregunta poética ¿cómo decir?, o sea, hacer una serie de variaciones afectivas, perceptivas o conceptuales. No hace falta poner límite al número de oraciones o versos. El texto también puede escribirse en prosa.

Por ejemplo, en este poema improvisado:

*Náufragos de la sucumbida nave
sus harapos salados se impregnan de arena
el fuerte viento los abate como fantasmas débiles
que sobresalen entre riscos y palmeras
son solo lo que queda de la antigua armada
no recuerdan siquiera lo que eran
ni que en la nave se erguían como postes vivos.*

Si se quiere ir más lejos en el ejercicio, se puede proponer la aplicación, a las mismas palabras, de la pregunta ensayística y de la pregunta dramática.

EJERCICIO 3

Automatización de la desautomatización

(Ver sección 4: “El encuentro fortuito”).

Ejercicio A

Ilustra el principio de heterogeneidad (vinculación de realidades distantes) en la producción de la imagen poética.

Captura de imágenes

Lea oralmente el poema “Colmena de sueños”, de Jean Arp, que se incluye en su respectiva sección: “Antología de textos maestros” (o cualquier otro poema de su predilección en el que abunden las imágenes).

Pida a los alumnos que transcriban las imágenes que más los impresionen, siempre que ellas se sujeten a la regla de producción definida por el principio de heterogeneidad.

Las imágenes transcritas serán leídas oralmente en ronda por todos los miembros del grupo, comparadas y analizadas, verificando la acción del principio.

Ejercicio B

Ilustra los principios de fragmentabilidad (la fragmentación permite nuevas recomposiciones) y de aleatoriedad (las combinaciones fortuitas producen nuevos sentidos a partir de expresiones comunes).

Caja de palabras

Confeccione una caja de palabras (una caja de zapatos resulta óptima), o más bien de frases, recortadas de los

titulares del diario o revista de su preferencia. Deslinde frases que comprendan sujetos, predicados, complementos, a veces oraciones enteras, pensando en las posibilidades combinatorias, a la hora de echar mano, como en una lotería, de un grupo de ellas para componer un texto.

Pida a cada alumno que coja ciegamente un grupo limitado de recortes, aproximadamente diez, y deje que construya frases con sentidos dictados por el azar de los encuentros.

No se deben escoger conscientemente los fragmentos ni analizarlos antes de componerlos. Los encuentros deben producirse en una primera instancia con la espontaneidad de la suerte, aunque luego puedan perfeccionarse, permutando los lugares de los fragmentos.

La combinación resultante será transcrita de mano de los alumnos, y quien quiera o lo requiera podrá “intervenir” los fragmentos, adecuando el género o el número y añadiendo partículas conectivas. La no intervención absoluta del texto generado constituye el “juego perfecto”.

A partir del grupo de fragmentos tomados al azar:

DÓLARES / VIAJEROS / PARA PASEAR AL
MÁS ALLÁ / TENDRÁN QUE BAJARSE /
MANEJAN CRITERIOS DISTINTOS / PARA
PEGARSE MÁS DURO / RECOGIERON LA
BASURA / EN BARQUISIMETO / DOCE

HORAS DE PARO / SI LE ROBAN EL VEHÍCULO, se ha construido aleatoriamente también, y sin intervención alguna salvo la determinación de las posiciones de los fragmentos, el texto de dos estrofas:

SI LE ROBAN EL VEHÍCULO
DÓLARES VIAJEROS
TENDRÁN QUE BAJARSE
EN BARQUISIMETO
PARA PASEAR AL MÁS ALLÁ

DOCE HORAS DE PARO
MANEJAN CRITERIOS DISTINTOS
PARA PEGARSE MÁS DURO
RECOGIERON LA BASURA

Ejercicio C

Ilustra el principio de asociatividad ilimitada, asociación libre o automatismo psíquico.

Escritura automática

Lea al grupo el texto de André Breton, incluido en su respectiva sección: “Antología de textos maestros”, “Composición surrealista escrita...”), que tiene la forma de un instructivo para producir el flujo verbal, mediante liberación de la autocensura consciente.

Recálquense las siguientes expresiones:

“Haga abstracción de su genio, de sus talentos y de los talentos de todos los demás.”

“Es verdad que a cada segundo hay una frase extraña a nuestro pensamiento consciente que solo pide exteriorizarse.”

“Confíe en el carácter inagotable del murmullo.”

No siga al pie de la letra todas las instrucciones de Breton.

Los alumnos pueden tomar como punto de partida una frase encontrada en los ejercicios anteriores, una imagen capturada de Jean Arp o un encuentro de fragmentos de titulares, para someterla a una serie de variaciones por libre asociación.

Ejercicio D

El muy conocido juego del cadáver exquisito ilustra conjuntamente los principios de colectividad y aleatoriedad del lenguaje poético.

Como se sabe, el ejercicio consiste en la composición colectiva de un texto en que cada participante aporta una frase, “a ciegas”, desconociendo todo lo que se haya escrito anteriormente en el papel, el cual va siendo doblado para tapar los escritos que se vayan estampando, y que, al ser desplegado finalmente, y leído, presenta el hallazgo de insólitas combinaciones no calculadas.

Cadáveres exquisitos

El juego original funciona en el absoluto desconocimiento de toda frase anterior, y el primer escritor escribe la que será la primera frase del poema colectivo a partir de su primera ocurrencia.

Proponga la siguiente variante. Haga del conocimiento de todos la que será la primera frase del texto. Por ejemplo:

“Ella pensó:”

Todos conocerán y darán continuidad a esa primera frase individualmente, desconociendo lo que los otros aporten. El producto colectivo puede dar una impresión de mayor coherencia.

Junto a este primer ejercicio proponga una frase simétrica:

“Él pensó:”

Lea luego oralmente ambos textos resultantes y compárelos.

EJERCICIO 4

Ritmo y métrica

(Ver sección 5: “Verso y ritmo”).

Ejercicio A

Automatismo rítmico

Proponga un esquema rítmico para ser “llenado” con palabras, en un ejercicio de automatismo rítmico que dependa menos del sentido de las frases (aunque ellas cumplan con la sintaxis) que de su musicalidad.

Por ejemplo, repetir el esquema de la “Pájara pinta”:

/oóo/oóo/oóo/

/oóo/oóo/oóo/

Puede proponer también la composición de versos con esquemas trocaicos, yámbicos o dactílicos, ya sean puros o mixtos.

El objetivo de estos ejercicios no es, como se ha dicho en otro caso, el aprendizaje de una nomenclatura, sino la toma de conciencia de los procesos y recursos de la construcción rítmica.

Ejercicio B

El romance

Lea al grupo el texto maestro “Romance sonámbulo”, de Federico García Lorca (incluido en su correspondiente sección: “Antología de textos maestros”).

Haga observar el régimen de composición del romance: versos octosílabos, rima asonante, rima en los versos pares, libertad de rima en los versos impares, libertad de las estrofas.

Haga notar la presencia del estribillo, que es una figura de repetición que sirve de apoyatura rítmica y temática al desarrollo del poema, como un eje reiterativo.

Proponer el siguiente ejercicio de escritura:

- a) Escriba, según las normas descritas, un romance, sin importar el número de versos, ni de estrofas, y con suma libertad en la rima.
- b) Invente un estribillo basado en un color, que no sea el verde.
- c) Proponga como lema: “Romance insomne” (Ver el uso de lemas en sección 6: “El texto maestro”).

EJERCICIO 5

Ejercicios con textos maestros, apoyaturas rítmicas y lemas
(Ver sección 6: “El texto maestro”).

Los textos maestros serán leídos oralmente atendiendo a su entonación, como se ha explicado en la sección 6. Se procurará no interrumpir la lectura del texto, para que su efecto sonoro y emotivo sea continuo y compacto, como el de una canción.

Toda explicación que el texto requiera, de vocabulario o de entorno cultural, se hará como parte de su presentación inicial, que consistirá, cuando pueda disponerse de la información, en una breve reseña histórica (época del autor, algún dato biográfico importante, corriente literaria en que se inscribe, grandes rasgos de esa corriente,

etc.) y una breve reseña formal (procedimientos utilizados, en especial el procedimiento que se propondrá como ejercicio). Así los alumnos estarán atentos a la acción del procedimiento en el momento de escuchar el texto.

El texto maestro, entonces, deberá ser “preparado” por el docente o facilitador, lo cual incluye la práctica de su lectura entonada para su mayor impacto. Los poemas correspondientes a los siguientes ejercicios se hallan en su correspondiente sección: “Antología de textos maestros”.

A continuación, se propone una serie de ejercicios con texto maestro. Para cada texto se hace una mínima caracterización histórico-técnica (que podrá ser ampliada por el facilitador), y seguidamente se propone la apoyatura rítmica a emplear o el lema a tomar en consideración.

Ejercicio A

“Versos sencillos”, José Martí. Poema modernista latinoamericano.

Cuartetos de octosílabos, con rima consonante, encaadenada o abrazada.

Los cuartetos son independientes, cada uno desarrolla un motivo completo, hilándose con los otros cuartetos en una secuencia libre, ayudado a veces por una apoyatura rítmica y temática (anáfora al comienzo de la estrofa).

Escoja y emplee una de las apoyaturas rítmicas y temáticas:

“Yo he visto...”

“Yo sé bien...”

“Mi verso...”,

con la cual iniciar un poema y sostener su ritmo.

Utilice a voluntad la métrica o los versos libres.

Ejercicio B

“Exvoto”, Oliverio Girondo. Poema vanguardista latinoamericano, en prosa.

Uso de imágenes poéticas sobre realidades eróticas y con efectos humorísticos, con la intención irreverente de desmitificar el poema amoroso.

La posible pérdida de ritmo por la ausencia de estrofas es vuelta a ganar gracias a la apoyatura: “Las chicas de Flores”, al comienzo de casi cada párrafo.

Escriba un poema en prosa, utilizando como apoyatura rítmica y temática: un sujeto colectivo (los perros de mi calle, las nenas de mi barrio, etc.).

Ejercicio C

“Los heraldos negros”, César Vallejo. Poema vanguardista latinoamericano, en verso.

Ordenado en cuartetos de versos libres, aunque aparecen rimas casuales, consonantes y encadenadas, en dos estrofas. El famoso estribillo “Hay golpes en la

vida, tan fuertes... Yo no sé!” abre y cierra el poema. “Yo no sé!” parece cobrar independencia para constituirse, paralelamente al inicio del estribillo, en una anáfora de clausura, ubicada no al comienzo sino al final del verso.

Se compondrá un poema en versos, métrico o libre, tomando como lema (y no como apoyatura):

“Golpes en la vida”

Ejercicio D

“Un hombre pasa con un pan al hombro”, César Vallejo. Poema vanguardista latinoamericano.

Construido con parejas de versos espaciadas, a la manera de los dísticos elegiacos, cada par de versos opone una realidad humana concreta y una realidad literaria, creando así un contrapunto temático que da forma a un dilema de la conciencia.

El primer verso de cada dupla (realidad humana) es afirmativo, el segundo (realidad literaria) es interrogativo. El perturbador ritmo existencial es logrado con esta alternancia temática, junto al juego de afirmaciones e interrogantes.

Escriba un poema vanguardista, en versos libres o en prosa, con el lema:

“¿Para qué escribir?”

Ejercicio E

“Rock urbano”, Julio Miranda. Poema contemporáneo. Parco en imágenes y efectos musicales, pese a que alude a una forma de canción, su dureza de rock está dada por la coloquialidad de las expresiones que constituyen los versos, como de un episodio existencial referido en una conversación, en el que se desnuda, conocida de nosotros, nuestra situación cotidiana de violencia urbana y nuestra maniatada pasividad ciudadana.

Componga un poema, contemporáneo y coloquial, en base al lema:

“Canción urbana”

(“Canción” será sustituida por Salsa, Son, Bolero, Blues, Rap, etc., según el gusto. Así, el poema se llamará: “Salsa urbana”, “Bolero urbano”, etc.).

Ejercicio F

“Mi bella raza”, J.A. Calzadilla Arreaza. Poema contemporáneo de musicalidad modernista.

Clara muestra de variaciones afectivas y conceptuales con uso de estribillo introduciendo y cerrando el poema, y con apoyatura rítmica (“Mi bella raza”), que constituye el pivote para cada nueva variación sobre los tres elementos raciales que nombra el estribillo (negro, indio, blanco), con un exotismo (bantú, tolteca

y gallegáceo) pedido por el ritmo muy musical que determina al poema.

Escriba un poema o canción modernista contemporánea, con métrica o verso libre. Elija entre los lemas:

“Poema de mi raza”

“Canto guerrero”

Para un taller de más prolongada duración, o con mayor variedad de ejercicios, puede consultarse el *Manual de poesía para uso de talleristas*, de Juan Calzadilla (referido en la bibliografía), el cual presenta un amplio repertorio de ejercicios de escritura poética, con claras explicaciones técnicas e históricas y con interesantes ejemplos de ejercicios realizados.

ANTOLOGÍA DE TEXTOS MAESTROS

Colmena de sueños

Jean Arp (Francia, 1887-1966).

las flores se visten con relámpagos
en el plumaje de la estrella duerme el sueño de carne
guarnecido de senos
el sueño tiene en la boca una estrella como el gato tiene en la
boca un ratón
las flores de carne tienen lengua de sueño
estrella de bruma

la estrella de carne bajo la bóveda de tiempo
el tiempo ronronea como un sueño
alrededor de los senos alrededor de las columnas de sueños
duermen las estrellas
bruma de flor
plumaje de estrella
las flores ronronean

las estrellas ronronean frente a la colmena de los relámpagos
ratón de bruma
ratón de estrella
ratón de flor
el sueño es un gato su lengua es una flor

la carne ronronea en el plumaje del tiempo
los ratones y los gatos duermen sobre la lengua del tiempo
el relámpago duerme bajo la bóveda de bruma
las estrellas se visten con senos
la lengua de bruma en la boca de flor
la boca de bruma bajo la bóveda de carne

De: *El sitio del aire* (1946).

Composición surrealista escrita, o penúltimo y último chorro

André Breton (Francia, 1896-1966).

Hágase traer con qué escribir, después de acomodarse en un lugar tan favorable como sea posible a la concentración de su espíritu en sí mismo. Colóquese en el estado más pasivo, o receptivo, que pueda. Haga abstracción de su genio, de sus talentos y de los talentos de todos los demás. Dígase a sí mismo que la literatura es uno de los caminos más tristes que conducen a todo. Escriba rápido, sin tema preconcebido, lo suficientemente rápido para no retener y no ser tentado a releerse. La primera frase vendrá sola, pues es verdad que a cada segundo hay una frase extraña a nuestro pensamiento consciente que solo pide exteriorizarse. Es bastante difícil pronunciarse sobre el caso de la frase siguiente; ella participa sin duda a la vez de nuestra actividad consciente y de la otra, si admitimos que el hecho de haber escrito la primera frase acarrea un mínimo de percepción. Poco debe importarle a usted, por lo demás; es en ello donde reside, por la mayor parte, el interés del juego surrealista. Siempre ocurre sin embargo que la puntuación se opone sin duda a la continuidad absoluta del vaciado que nos ocupa, aunque parezca tan

necesaria como la distribución de los nudos en una cuerda vibrante. Prosiga tanto como le plazca. Confíe en el carácter inagotable del murmullo. Si el silencio amenaza con establecerse debido a que usted haya cometido una falla: una falla, podría decirse, de inatención, rompa sin vacilar con una línea demasiado clara. Siguiendo a la palabra cuyo origen le parece sospechoso, coloque una letra cualquiera, la letra “1”, siempre la letra “1”, y recupere lo arbitrario imponiendo esta letra como inicial a la palabra que seguirá.

De: *Primer manifiesto del surrealismo* (1924).

Romance sonámbulo

Federico García Lorca (España, 1898-1936).

Verde que te quiero verde.
Verde viento. Verdes ramas.
El barco sobre la mar
y el caballo en la montaña.
Con la sombra en la cintura
ella sueña en su baranda,
verde carne, pelo verde,
con ojos de fría plata.
Verde que te quiero verde.
Bajo la luna gitana,
las cosas la están mirando
y ella no puede mirarlas.

Verde que te quiero verde.
Grandes estrellas de escarcha,
vienen con el pez de sombra
que abre el camino del alba.
La higuera frota su viento
con la lija de sus ramas,
y el monte, gato garduño,
eriza sus pitas agrias.
¿Pero quién vendrá? ¿Y por dónde...?
Ella sigue en su baranda,

verde carne, pelo verde,
soñando en la mar amarga.
Compadre, quiero cambiar
mi caballo por su casa,
mi montura por su espejo,
mi cuchillo por su manta.
Compadre, vengo sangrando,
desde los puertos de Cabra.
Si yo pudiera, mocito,
ese trato se cerraba.
Pero yo ya no soy yo,
ni mi casa es ya mi casa.
Compadre, quiero morir
decentemente en mi cama.
De acero, si puede ser,
con las sábanas de holanda.
¿No ves la herida que tengo
desde el pecho a la garganta?
Trescientas rosas morenas
lleva tu pechera blanca.
Tu sangre rezuma y huele
alrededor de tu faja.
Pero yo ya no soy yo,
ni mi casa es ya mi casa.
Dejadme subir al menos
hasta las altas barandas,
¡dejadme subir!, dejadme
hasta las altas barandas.
Barandales de la luna
por donde retumba el agua.

Ya suben los dos compadres
hacia las altas barandas.
Dejando un rastro de sangre.
Dejando un rastro de lágrimas.
Temblaban en los tejados
farolillos de hojalata.
Mil panderos de cristal,
herían la madrugada.

Verde que te quiero verde,
verde viento, verdes ramas.
Los dos compadres subieron.
El largo viento, dejaba
en la boca un raro gusto
de hiel, de menta y de albahaca.
¡Compadre! ¿Dónde está, dime?
¿Dónde está tu niña amarga?
¡Cuántas veces te esperó!
¡Cuántas veces te esperara,
cara fresca, negro pelo,
en esta verde baranda!

Sobre el rostro del aljibe
se mecía la gitana.
Verde carne, pelo verde,
con ojos de fría plata.
Un carámbano de luna

la sostiene sobre el agua.
La noche se puso íntima
como una pequeña plaza.
Guardias civiles borrachos
en la puerta golpeaban.
Verde que te quiero verde.
Verde viento. Verdes ramas.
El barco sobre la mar.
Y el caballo en la montaña.

De: *Romancero gitano* (1924-1927).

Versos sencillos (Selección)

José Martí (Cuba, 1853-1895).

I

Yo soy un hombre sincero
de donde crece la palma,
y antes de morirme quiero
echar mis versos del alma.

Yo vengo de todas partes,
y hacia todas partes voy:
arte soy entre las artes,
en los montes monte soy.

Yo sé los nombres extraños
de las yerbas y las flores,
y de mortales engaños,
y de sublimes dolores.

Yo he visto en la noche oscura
llover sobre mi cabeza
los rayos de lumbre pura
de la divina belleza.

Alas nacer vi en los hombros
de las mujeres hermosas:
y salir de los escombros,
volando las mariposas.

He visto vivir a un hombre
con el puñal al costado,
sin decir jamás el nombre
de aquella que lo ha matado.

Rápida, como un reflejo,
dos veces vi el alma, dos:
cuando murió el pobre viejo,
cuando ella me dijo adiós.

Temblé una vez en la reja,
a la entrada de la viña
cuando la bárbara abeja
picó en la frente a mi niña.

Gocé una vez, de tal suerte
que gocé cual nunca: cuando
la sentencia de mi muerte
leyó el alcaide llorando.

Oigo un suspiro, a través
de las tierras y la mar,
y no es un suspiro, es
que mi hijo va a despertar.

Si dicen que del joyero
tome la joya mejor,
tomo a un amigo sincero
y pongo a un lado el amor.

Yo he visto al águila herida
volar al azul sereno,
y morir en su guarida
la víbora del veneno.

Yo sé bien que cuando el mundo
cede, lívido, al descanso,
sobre el silencio profundo
murmura el arroyo manso.

Yo he puesto la mano osada,
de horror y júbilo yerta,
sobre la estrella apagada
que cayó frente a mi puerta.

Oculto en mi pecho bravo
la pena que me lo hiere:
el hijo de un pueblo esclavo
vive por él, calla y muere.

Todo es hermoso y constante,
todo es música y razón,
y todo, como el diamante,
antes que luz es carbón.

Yo sé que el necio se entierra
con gran lujo y con gran llanto.
Y que no hay fruta en la tierra
como la del camposanto.

Callo, y entiendo, y me quito
la pompa del rimador:
cuelgo de un árbol marchito
mi muceta de doctor.

III

Odio la máscara y vicio
del corredor de mi hotel:

me vuelvo al manso bullicio
de mi monte de laurel.

Con los pobres de la tierra
quiero yo mi suerte echar:
el arroyo de la sierra
me complace más que el mar.

Denle al vano el oro tierno
que arde y brilla en el crisol:
a mí denme el bosque eterno
cuando rompe en él el sol.

Yo he visto el oro hecho tierra
barbullendo en la redoma:
prefiero estar en la sierra
cuando vuela una paloma.

V

Si ves un monte de espumas,
es mi verso lo que ves:
mi verso es un monte,
y es un abanico de plumas.

Mi verso es como un puñal
que por el puño echa flor:
mi verso es un surtidor
que da un agua de coral.

Mi verso es de un verde claro
y de un carmín encendido:
mi verso es un ciervo herido
que busca en el monte amparo.

Mi verso al valiente agrada:
mi verso, breve y sincero,
es del vigor del acero
con que se funde la espada.

De: *Con los pobres de la tierra.*
Biblioteca Ayacucho, 1991.

Exvoto

Oliverio Girondo (1891-1967).

A las chicas de Flores

Las chicas de Flores, tienen los ojos dulces, como las almendras azucaradas de la Confitería del Molino, y usan moños de seda que les liban las nalgas en un aleteo de mariposa.

Las chicas de Flores, se pasean tomadas de los brazos, para transmitirse sus estremecimientos, y si alguien las mira en las pupilas, aprietan las piernas, de miedo de que el sexo se les caiga en la vereda.

Al atardecer, todas ellas cuelgan sus pechos sin madurar del ramaje de hierro de los balcones, para que sus vestidos se empurpuren al sentirlas desnudas, y de noche, a remolque de sus mamas —empavesadas como fragatas— van a pasearse por la plaza, para que los hombres les eyaculen palabras al oído, y sus pezones fosforescentes se enciendan y se apaguen como luciérnagas.

Las chicas de Flores, viven en la angustia de que las nalgas se les pudran, como manzanas que se han dejado pasar, y el deseo de los hombres las sofoca tanto, que a veces quisieran desembarazarse de él como de un corsé, ya que no tienen el coraje de cortarse el cuerpo a pedacitos y arrojárselo, a todos los que les pasan la vereda.

De: *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (1922).

Los heraldos negros

César Vallejo (Perú, 1892-1938).

Hay golpes en la vida, tan fuertes... Yo no sé.
Golpes como del odio de Dios; como si ante ellos,
la resaca de todo lo sufrido
se empozara en el alma... Yo no sé!

Son pocos, pero son... Abren zanjas oscuras
en el rostro más fiero y en el lomo más fuerte.
Serán tal vez los potros de bárbaros atilas;
o los heraldos negros que nos manda la Muerte.

Son las caídas hondas de los Cristos del alma,
de alguna fe adorable que el Destino blasfema.
Esos golpes sangrientos son las crepitaciones
de algún pan que en la puerta del horno se nos quema.

Y el pobre hombre... Pobre... pobre! Vuelve los ojos, como
cuando por sobre el hombro nos llama una palmada;
vuelve los ojos locos, y todo lo vivido
se empoza, como charco de culpa, en la mirada.

Hay golpes en la vida, tan fuertes... Yo no sé!

De: Los heraldos negros (1918).

Un hombre pasa con un pan al hombro...

César Vallejo (Perú, 1892-1938)

Un hombre pasa con un pan al hombro
¿Voy a escribir, después, sobre mi doble?

Otro se sienta, ráscase, extrae un piojo de su axila, mávalo
Con qué valor hablar de psicoanálisis?

Otro ha entrado a mi pecho con un palo en la mano
Hablar luego de Sócrates al médico?

Un cojo pasa dando el brazo a un niño
Voy, después, a leer a André Breton?

Otro tiembla de frío, tose, escupe sangre
Cabrá aludir jamás al Yo profundo?

Otro busca en el fango huesos, cáscaras
Cómo escribir, después, del infinito?

Un albañil cae de un techo, muere y ya no almuerza
Innovar, luego, el tropo y la metáfora?

Un comerciante roba un gramo en el peso a un cliente
Hablar, después, de cuarta dimensión?

Un banquero falsea su balance
Con qué cara llorar en el teatro?

Un paria duerme con el pie a la espalda
Hablar, después, a nadie de Picasso?

Alguien va en un entierro sollozando
Cómo luego ingresar a la Academia?

Alguien limpia un fusil en su cocina
Con qué valor hablar del más allá?

Alguien pasa contando con sus dedos
Cómo hablar del no-yo sin dar un grito?

De: *Poemas humanos* (1938).

Rock urbano

Julio Miranda (Cuba/Venezuela, 1945-1996).

despertamos una mañana más
somos los sobrevivientes
la ciudad ha sido buena con nosotros
una noche más

pero qué noche: el hombre gritaba
borracho o aterrorizado y quizá ambas cosas
—ya nunca lo sabremos—
me quieren matar, estos tipos
me quieren matar, llamen a la policía
me quie (mientras: *cállate, vale* —decían
los otros, con escalofriante suavidad)

y dos mil, tres mil vecinos agazapados
en los altos edificios escuchábamos
en silencio
(una sola enorme respiración contenida)
(un enorme ejército tembloroso)
todos deseando que el hombre se callara
que lo mataran o no, pero que se callara
que lo liquidaran en otro lugar mucho más lejos
o que fuera una broma siniestra
pero que se callara o lo callaran de una vez

y se calló
y esta mañana en los ascensores nadie miraba a nadie
y en la acera no había cadáveres ni manchas de sangre
y los periódicos ignoran el asunto
y nosotros también

De: Javier Lasarte: *40 poetas se balancean.*
Poesía venezolana (1967-1990). Fundarte, 1994.

Mi bella raza (1989)

J. A. Calzadilla Arreaza (Venezuela, 1959).

Mi bella raza de bantú tolteca y gallegáceo
no quieras alzarme por el cuello como perro fino
pues te arranco la mano de un mordisco
no sabes cuántos muertos corren por mi sangre
como navegantes del río en múltiples canoas
no sabes qué panteón vivo de los héroes
es mi cuerpo
mi cuerpo solo de las puras razas
babilonio bárbaro retinto
torre de Babel de los afectos
aquí llevamos siglos macerando
el licor seminal la sangre
de un imperio
Pues una larga historia es esta raza
más larga que los hilos cretinos del recuerdo
no quieras pues contarme con idioma espurio
la historia prolongada de mis razas
no tienes voz ni orejas tienes
para los rumores que llegan desde el fondo
Mi bella raza de niños moribundos
de mujeres tristes hechas perras
de hombres apaleados y silentes
de vasijas inexplicables en museos
de solo despojos del mundo

de cuando el mundo valía lo que yo solo valgo
marmita encendida de humores negros
cielo abismo de cantos y de pájaros

Mi bella raza de putas y asesinos
de negros rebeldes con orgullo de reyes
de caciques solo muertos en emboscadas viles
de europeos hediondos y feroces
más caníbales que el tiempo
mis pedazos han ardidido durante años
sujetos por estaca en los caminos de piedra
mi cabeza frita en aceite
guiña aún y silba
en el atardecer de la plaza vieja

Mi bella raza horrenda de animales armados
con rolos y escopetas
vestidos de azul de verde y negro
con orden de acabar con nuestra raza
raza de zombis criminales y bestias
no saben que se pegan a sí mismos

Mi bella raza de blanco profesor
de miope y bizco
de Mozart y de Bach en la pianola
de poetas escupidos por la turba
de genios humillados muertos de hambre
de viajeros solitarios por los mares
de perdidos en las Indias
náufragos entre negros indios y bastardos

Mi bella raza de bantú tolteca y gallegáico
no quieras pues pasearme en un desfile
no quieras desnudarme ante las masas
no quieras alzarme por el cuello como perro fino
pues te arranco la mano de un mordisco
has olvidado los dientes de mi bella raza.

De: *Poemas sociómanos*.
Fundación Editorial El Perro y la rana, 2011.

BIBLIOGRAFÍA ORGÁNICA

Los textos referidos en esta bibliografía no fueron simplemente consultados. Forman parte orgánica del bagaje que hizo posible el presente manual, o sea, de sus condiciones de producción. Se presentan ordenados por sus afinidades, y no alfabéticamente.

Aristóteles: *Poética* (Trad.: Ángel J. Cappelletti).

Monte Ávila Editores. Caracas, 1991.

Tomachevski, Boris: *Teoría de la literatura. Poética* (1928). Akal editor. Madrid, 1982.

Todorov, Tzvetan: *Teorías del símbolo* (1977). Monte Ávila Editores. Caracas, 1981.

Breton, André: *Manifiesto del surrealismo* (1924). En: *Manifestes du surréalisme*. Gallimard. París, 1967.

Pound, Ezra: *Cómo leer*. En: *Introducción a Ezra Pound*. Barral Editores. Barcelona, 1972.

———: *El ABC de la lectura*. Ediciones de la Flor. Buenos Aires, 1968.

- Borges, Jorge Luis: *Las kenningar*. En: *Historia de la eternidad* (1953). Emecé Editores, Buenos Aires, 1953.
- Cortázar, Julio: *Del cuento breve y sus alrededores* (1969). En: *Del cuento y sus alrededores* (Compiladores: C. Pacheco y L. Barrera Linares). Monte Ávila Editores. Caracas, 1997.
- : *Algunos aspectos del cuento* (1962). Ibídem.
- Foucault, Michel: *Las palabras y las cosas* (1966). Siglo XXI Editores. México, 1978.
- : *El orden del discurso* (1970). Gallimard. París, 2001.
- Deleuze, Gilles: *Lógica del sentido* (1969). Minuit. París, 1977.
- : *Crítica y clínica* (1993). Editorial Anagrama. Barcelona, 1996.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix: *Kafka, por una literatura menor* (1975). Minuit. París, 1975.
- Calzadilla, Juan: *Manual de poesía para uso de talleres*. Fundación Celarg / Fondo Editorial Trópicos. Caracas, 1997.
- Debo declarar, por último, como infatigable instrumento de consulta que ha sido, el *Diccionario de poética y retórica* de Helena Beristáin, editado por Editorial Porrúa, México, 2000.

**Módulo para talleres
de promoción de la lectura**

Con respecto a la lengua, *leerla* es tan necesario como *hablarla* con pureza; pero ¿qué leerá el que no entienda los libros? ¿de qué hablará el que no tenga ideas? No será menester ir muy lejos a buscar un ejemplo con que responder a esta pregunta. *El Tratado sobre las Luces y las Virtudes Sociales*, ¿en cuántas manos caerá que se dignen abrirlo? ... emprendida la lectura ¿cuántos la acabarán? ... ¿cuántos entenderán bien lo que hayan leído? ... ¿cuántos partidarios habrá ganado la *Instrucción General*? ... ¿cuántos la protegerán activamente? ... y ¿quién la pondrá en práctica?! ... ?! ... ?!

IDEAS! ... IDEAS! ... primero que LETRAS.

Simón Rodríguez,
Luces y Virtudes Sociales.

INTRODUCCIÓN

Estrategias de lectura

El presente módulo comprende un programa intensivo y sintético para la formación de promotores de lectura. Su presupuesto es que la lectura requiere una estrategia, esto es, un método y un plan de abordaje del libro, tanto para su lectura individual como para su presentación colectiva. El libro no puede abordarse como una caja negra que revelará sus secretos a medida que el ojo se pasea ingenuamente por las palabras. Una estrategia de lectura abre el libro antes de recorrer sus páginas, y abrirlo quiere decir inscribirlo en el espacio más amplio de la historia que lo explica y de las ideas que lo han hecho posible. El promotor de lectura debe ser entonces un estratega de lectura, que prepara el terreno en que despunta como un destello, para un nuevo lector, el interés del libro, con sus promesas de

goces y de luces. Por ello al mismo tiempo el promotor debe ser un difusor de estrategias lectoras, bajo el concepto y la intención de que todo nuevo lector debe convertirse a su vez en un nuevo promotor, capaz de forjar sus estrategias de lectura individual pero también sus estrategias de promoción dentro de su esfera social.

Distingamos dos tipos de lectura: la *lectura óptica* y la *lectura oral*. La primera es individual y debería constituir a la vez un placer y un estudio. El promotor de lectura busca estimular e inducir la lectura individual, dotando al lector de un método de aproximación al libro. La lectura oral es colectiva, porque más de un individuo participa, y constituye el instrumento primordial de inducción a la lectura en manos del promotor. La lectura oral convierte inmediatamente el acto de lectura óptica en una acción social en que el lenguaje se le devuelve al colectivo. Es un acto social y físico en que la voz encerrada en el libro se materializa en la voz del lector oral, y es compartida por un grupo de oyentes que deben poder experimentar los sentimientos y los pensamientos que han sido cifrados en el libro.

Forjar una estrategia de lectura significa entrar en posesión de un mapa literario e histórico que permita orientarse en el libro sin perderse en un océano de letras. El promotor de lectura debe ser un creador de estrategias y un instructor en estrategias de lectura. La transmisión de este mapa, por la vía de la contextualización literaria e histórica, por medio de una bien

articulada lectura oral y una hábil ejemplificación a través de fragmentos seleccionados, procura al nuevo lector una experiencia preliminar del libro en su totalidad (sus condiciones de producción) que deberá inducirlo a la lectura óptica individual, pero que también lo estimulará a compartir socialmente el libro, mediante la lectura oral. Poseyendo o conociendo la capacidad de trazar estrategias de lectura, el nuevo lector se convierte naturalmente en promotor dentro de su grupo, su familia o su comunidad.

Simón Rodríguez y la capacidad lectora

A lo largo de su obra, Simón Rodríguez insiste en la importancia sobresaliente de la lectura, y critica el lugar que la escuela tradicional otorga a esta en el orden de la adquisición de conocimientos. Para Rodríguez la lectura es la culminación del proceso de aprendizaje. Solo se puede leer cuando se puede entender, y para entender es preciso tener ideas, y para transmitir las ideas, o el sentido, es preciso conquistar una pintura oral que “resucite”, mediante la entonación y el debido énfasis, las palabras que son como el epitafio de los pensamientos que encierran. Especial atención dedica, pues, a la lectura oral, como verdadero ejercicio de una lectura cognitiva y comunicativa. Tres grandes tesis pueden ser aisladas entre los escritos caleidoscópicos del filósofo venezolano, las cuales se han elegido para dirigir la concepción del presente módulo.

A. La lectura sensible

La lectura oral debe ser capaz de HACER SENTIR y de HACER PENSAR.

Es preciso que la Voz ejecute la Emoción que acompaña a la Idea.

Esto requiere una comprensión del Sentido del texto.

El Sentido es Emoción y es Idea, las cuales deben poder ser distinguidas y articuladas por la Voz, para que la transmisión lectora tenga la mayor eficacia posible.

La lectura oral debería ser una “dramatización” del sentido o contenido del texto.

B. La lectura crítica

No se puede leer lo que no se comprende, si no, lo que se emite es una monótona salmodia que a nadie conmueve ni alumbra.

“¿Quién puede leer si no tiene ideas?”, se pregunta Simón Rodríguez, y lanza su contundente proclama pedagógica:

“IDEAS! ... IDEAS! ... primero que LETRAS”.

Es preciso entender para leer, y el Maestro llega a proclamar que quien no entienda mejor que no lea.

C. La lectura escritora

“Para leer hay que saber escribir”, dice el Maestro. Ocurre que lectura y escritura tienen en común que

deben, si quieren cumplir su función, “pintar las palabras”: la escritura cifrando sentimientos y pensamientos en el papel (contra el olvido; por el bien social y por nuestros hijos); la lectura “resucitando” esas ideas y emociones. Se entenderá, y se asumirá, más cabalmente el mecanismo transmisor del texto, a la hora de leerlo, si se conoce por experiencia la acción de plasmar afectos y conceptos en que consiste la escritura.

Sobre estos tres postulados fundamentales se construye la metodología propuesta por este módulo para la promoción de la lectura que nos ha tocado en encomienda.

Sobre las tesis a propósito de la lectura y la escritura en Simón Rodríguez, podrán verse los siguientes textos que referimos en la paginación de las *Obras Completas* / Universidad Simón Rodríguez, 1975 — [OC], y en de *Sociedades Americanas* / Biblioteca Ayacucho, 1990 — [BA].

“Observarán también ... los jóvenes ... que el arte de escribir se divide en dos partes”: *Sociedades Americanas*, Pródromo. OC, tomo I, p. 289 / BA, p. 39.

“¿Pueden jactarse todos los que *leen*, de saber *leer bien*?”: *Luces y Virtudes Sociales*, Galeato. OC, tomo II, pp. 83-84 / BA, pp. 167-168.

“Con respecto a la lengua, *leerla*, es tan necesario como *hablarla* con pureza”: *Luces y Virtudes Sociales*. OC, tomo II, pp. 130-131 / BA, p. 200.

También debería consultarse la amplia exposición sobre el sistema de la logografía, como arte de “pintar las palabras” y de “ejecutar” la lectura, en: *Luces y Virtudes Sociales*, FORMA que se da al DISCURSO. OC, tomo II, pp. 151-161 / BA, pp. 218-226.

1. LA LECTURA SENSIBLE (LA EMOCIÓN Y EL SENTIDO)

A. Sentir la palabra

Todo hablante, en el acto oral, expresa el sentimiento que acompaña y que configura lo que dice.

El sentimiento determina:

la selección de la palabra
la entonación de la palabra

Entonar quiere decir:

poner el acento en una palabra o una frase
mediante la elevación de la altura o del volumen de la voz
mediante la pausa o la duración que deja resonar la palabra
e incluso *mediante el ritmo* (cantidad, pausa, repetición), cuando se dice un verso o un refrán, por ejemplo.

El *sentimiento expresa la idea* en la palabra, y a su vez la *palabra expresa el sentimiento* que acompaña la idea.

Sin este doble juego en que intervienen Sentimiento — Idea — Palabra, cualquier cosa que dijéramos carecería de sentido. La idea no se entiende sin el sentimiento que se expresa mediante la voz en la palabra.

Dice Simón Rodríguez:

“Lo que no se hace *sentir* no se *entiende*
y lo que no se *entiende* no interesa”

Entender es captar el Sentido, y el Sentido es una mezcla de Sentimiento y de Idea, una Idea Sentida. Así, según S. Rodríguez, los Sabios entienden las Sentencias porque las sienten.

El Sentir o la sensibilidad está en la base de la acción de hablar. Y todo el mundo sabe hablar, y hacerse entender, porque siente sus propios sentimientos y sabe expresarlos.

El Sentir debe estar también en la base de la lectura oral. El lector oral deberá primeramente hacer sentir, pero para ello debe sentir primero él mismo. De allí que el “ejecutante” de la lectura, igual que un intérprete musical, como dice S. Rodríguez:

“debe aprender a expresar los sentimientos ajenos que excitan los suyos”.

El texto debe ser como una partitura de sentimientos y de pensamientos que deben ser expresados a través de la voz del lector oral:

para que el texto tenga sentido (se haga entender)
y para que tenga interés (capture la atención)

El promotor de lectura pondrá sumo cuidado en la *dicción lectora*, la suya propia y la de sus nuevos lectores:

- Las palabras deben ser claramente pronunciadas, distinguiendo las frases mediante las pausas indicadas por las comas y los puntos.
- El texto debe respirar, dando tiempo a que las ideas se asimilen.
- El volumen de la voz debe alcanzar a todos los oyentes.
- Una palabra o una frase importante se enfatizarán, mediante la altura o el volumen de la voz, así como mediante la pausa que la deja reverberar en la mente o mediante la duración que la alarga en el espacio sonoro.
- Sin embargo, no se debe despedazar el fluido verbal con pausas repetidas mecánicamente.
- Lo ideal es que el lector oral aprenda a adaptar su respiración a la puntuación del texto, y que tome aire con las comas, los puntos y comas, y los puntos. Cuando esto no es posible siempre hay una forma de detenerse a respirar, procuran-

do no desbaratar el sentido de una frase o grupo de palabras partiéndola por el medio.

La lectura oral no debe ser una declamación (a menos que se trate de leer un poema), pero no debe temer parecerse a una declamación. La lectura oral debe ser una declamación sobria y moderada.

“Expresar los sentimientos ajenos
que exciten los suyos”,
es la tarea del lector oral.

Ello quiere decir que este buscará un libro, o un texto en los que el autor haya expresado sentimientos que excitan o conmueven al lector oral mismo. Y también quiere decir que inducir a un nuevo lector es enseñarle a sentir como suyos los sentimientos ajenos plasmados en el libro, es decir a ver excitados o conmovidos sus propios sentimientos.

La selección de un libro para la promoción depende de la afinidad de sentimientos del promotor con los del libro o del autor. El promotor debe sentir con los suyos los sentimientos del autor.

El primer paso del promotor en su tarea será pues la selección del texto por la afinidad sensible.

El promotor de lectura no pretenderá leer oralmente libros completos con el fin de estimular la lectura (a menos que dirija un círculo de lectura con programas específicos).

Deberá más bien seleccionar ciertos fragmentos intensos en afinidad con sus propios sentimientos, que, junto con la presentación global del libro, estimulen a los oyentes a emprender por sí mismos la lectura de ese libro, o de otro del mismo autor, estilo o época.

La intensidad es la cantidad de la cualidad. Un sentimiento –tristeza, odio, indignación, júbilo– es una cualidad. Una tristeza puede ser más o menos intensa, según su grandura. La intensidad de los fragmentos en afinidad sensible garantiza la calidad y eficiencia de la lectura oral.

B. Los ejercicios para la lectura sensible

Un promotor de primera línea podrá plantearse dos tipos de taller:

- a) el taller de formación de nuevos promotores.
- b) el taller de promoción de la lectura para nuevos lectores.

Ambos serán similares en lo esencial, con un mayor énfasis en las estrategias de presentación para el taller de nuevos promotores. Ambos tipos de taller, sin embargo, comprenderán ejercicios de escritura creativa como actividad regular.

La escritura creativa cumple varias funciones en un taller de lectura:

- Asegura la participación activa de los estudiantes, quienes de meros receptores se convierten en productores de material de lectura.
- Proporciona la experiencia de la producción de escritura, enriqueciendo vivencialmente la aproximación al libro; el lector, como quería Simón Rodríguez, será escritor-lector.
- Facilita el adiestramiento en la lectura sensible, pues los ejercicios de escritura serán leídos oralmente por sus mismos autores, que aprenderán a hacer sentir sus propios sentimientos.
- Ofrece la posibilidad de que del grupo de nuevos lectores surja un grupo expresivo que desee recibir talleres de expresividad literaria, de crónica, de narrativa o de autoedición.

Es recomendable incluso que el primer ejercicio de un grupo de lectura sea un ejercicio de escritura. Este se basará en un texto, preferiblemente un poema, por ser este género mejor conductor de sentimientos.

El promotor hará una breve presentación del poema o del poeta y realizará la lectura oral del texto, tras lo cual propondrá el ejercicio. A su desarrollo individual se dedicará todo el tiempo que el grupo requiera (generalmente entre quince y veinte minutos). Seguidamente cada estudiante leerá oralmente en ronda su escrito. La

ocasión servirá para insistir en la dicción, la entonación, el volumen, la respiración, de las lecturas individuales, y para hacer señalamientos y recomendaciones a cada quien.

Una descripción detallada de los procedimientos para proponer ejercicios de escritura, que incluyen el procedimiento del texto maestro y el lema, se hallará en el *Módulo para talleres de expresividad literaria y poética*, así como numerosos ejercicios de escritura creativa que podrán ser alternados con los dos siguientes propuestos:

EJERCICIO 1

A partir de la lectura sensible del poema de César Vallejo: “Los heraldos negros” (texto maestro), se propondrá como idea poética para un ejercicio de escritura: “Vida, no me des más golpes!” (lema).

EJERCICIO 2

A partir de los “Versos sencillos” de José Martí (texto maestro), se propondrá como base del ejercicio la frase recurrente: “Yo he visto...” (lema), al comienzo de cada variación poética.

Ambos textos maestros se incluyen en la “Antología de textos maestros”, al final de este manual.

En general, a partir de cada texto o fragmento leído oralmente por el promotor debería poder plantearse un ejercicio de participación protagónica para los nuevos promotores y lectores. Estos ejercicios se realizarán ya

sea en la sesión de trabajo o como tarea de casa. En la sección 5: “Programas de ejercicios, planes de lectura” se expondrán en conjunto los diferentes tipos de ejercicios propuestos por este módulo.

2. LA LECTURA Y LAS IDEAS (HACIA UNA LECTURA CRÍTICA)

A. Ideas para leer

Los sentimientos nos HACEN SENTIR,
pero las ideas o pensamientos nos HACEN PENSAR.

Para entender hay que sentir y hay que pensar.
Sentir y Pensar constituyen el sentido y la capacidad
de entender.

Se cumple para las ideas un esquema similar al pro-
puesto por S. Rodríguez para la expresión del Sentir:

El lector debe “aprender a pensar las ideas ajenas
que excitan las suyas”.

Por eso dice el Maestro que hay que tener “ideas
primero que letras”. Las ideas ajenas estimulan las pro-
prias si primero se poseen ideas. Si no se tienen ideas
propias las ideas ajenas no nos influyen.

La diferencia entre el Sentir y el Pensar, entre
la Sensibilidad y la Razón, es que todos sentimos

espontáneamente, pues el Sentir es innato, mientras que para pensar debemos aprender: aprender ideas que se vuelvan propias. Sin ideas, el lector o el oyente no entienden lo que leen ni lo que escuchan. El resultado es igual a no leer nada.

Un libro es un teatro de ideas en que se conjugan:

- a) las ideas del libro (tal como las ha expresado el autor) y
- b) las ideas que pueden surgir alrededor del libro (universo crítico de lo que se dice y puede decirse a propósito del libro).

El promotor de lectura deberá esbozar, antes de la lectura oral, un campo preparatorio de ideas que faciliten al nuevo lector que lo escuche “nuevas ideas propias” en las que resuenen las ideas ajenas transmitidas por el libro. Este campo preparatorio tendrá su fuente en las ideas que rodean al libro, es decir, en el universo crítico que ha acogido al libro. Esto es: en el diccionario enciclopédico, la cronología, el prólogo, el artículo, la página de Internet, etc., donde se hallen ideas sobre el libro, el autor, el período, la técnica, la época histórica, etc.

El campo preparatorio no tiene que ser exhaustivo ni aspirar al rigor académico. Más bien debe comprender ideas simples y asimilables que sirvan de suelo a las ideas complejas que ofrecerá la experiencia lectora. No se debe pretender abarcar todas las ideas posibles sino

un conjunto mínimo y estimulante, suficiente para inspirar al pensamiento propio del oyente a recibir las ideas del texto.

La exposición oral de este campo preparatorio constituye parte central de lo que llamaremos la “presentación del libro, autor u obra”. Ella debe permitir un sobrevuelo previo de los contenidos implicados en el material de lectura. Este sobrevuelo es lo que llamaremos la “contextualización”, que es como un mapa de ideas preliminares que permitirán abordar el libro, haciendo más comprensibles o interesantes las ideas de este. Las ideas preliminares permitirán un reconocimiento de los contenidos de la lectura y un estímulo del pensamiento propio:

“Pensar con nuestras ideas
las ideas ajenas”

La contextualización, tal como aquí la concebimos y la organizamos, tiene dos aspectos o momentos, que deberán ser manejados por el promotor como fuentes de ideas preliminares y estimulantes del pensamiento, tanto el suyo propio como el del nuevo lector:

- a) Contextualización literaria
- b) Contextualización histórica y referencial

La primera de ellas es objeto del presente capítulo.

B. La contextualización literaria

El promotor podrá utilizar las tablas de contextualización propuestas (que no son las únicas y que pueden enriquecerse con nuevos renglones según la experiencia del promotor) como una tabla de categorías a partir de la cual, mediante una pequeña investigación en obras de referencia o aparatos críticos, puede extraer ideas-marco para la sensibilización intelectual, suya y del nuevo lector:

Contextualización literaria	Género	
	Período	
	Retórica	
	Tema	
	Saber	Ciencia
	Filosofía	
	Ideología	
	Opinión	
	Información	

La tabla no es un requisito obligante sino una facilitación para presentar ideas preparatorias. El promotor no se forzará a cumplir con todos los renglones o categorías de contextualización, sino que utilizará aquellos cuya aplicación (o investigación) le resulte más cómoda.

Sin embargo, la contextualización será más rica mientras más renglones se comprendan, sin que ello convierta la presentación en una clase magistral.

También el exceso de ideas puede anular las ideas propias.

El promotor tendrá en mente que la presentación es una transmisión no-académica, fragmentaria, espontánea y estratégica, es decir: persigue el objetivo de estimular al nuevo lector mediante su dotación de instrumentos para abordar el libro.

“Si no se entiende, no interesa”, dice S. Rodríguez. Por ello las categorías de la tabla deben serles comentadas a los nuevos lectores como una introducción a las categorías más generales de la literatura. El primer paso para entender es hacer propias las ideas-marco.

Entenderemos:

GÉNERO	como <i>una estrategia discursiva.</i>
PERÍODO	como <i>el campo cultural de la estrategia.</i>
RETÓRICA	como <i>los instrumentos de la estrategia.</i>
TEMA	como <i>el objeto de la estrategia.</i>
SABER	como <i>el tipo de las ideas implicadas.</i>

Género

Dada una idea literaria, o sea: que merece ser escrita, que pide ser comunicada porque posee, para nosotros, Sentimiento y Pensamiento, la literatura, en cada etapa histórica de una civilización, ofrece ciertos tipos de discurso reconocibles por el público.

Estos tipos de discurso se diferencian por la estrategia global cuyo principio y finalidad los dirige. Suele llamarse “géneros literarios” a estos tipos de discurso.

GÉNERO

ESTRATEGIA

<i>Narrativa</i>	<table> <tbody> <tr> <td>Novela</td> <td rowspan="3">[Ocurrir de Acciones</td> <td>Pormenorizado</td> </tr> <tr> <td>Cuento</td> <td>Breve</td> </tr> <tr> <td>Minicuento</td> <td>Instantáneo</td> </tr> </tbody> </table>	Novela	[Ocurrir de Acciones	Pormenorizado	Cuento	Breve	Minicuento	Instantáneo
Novela	[Ocurrir de Acciones	Pormenorizado						
Cuento		Breve						
Minicuento		Instantáneo						
<i>Poesía</i>	[Nombrar el Afecto							
<i>Drama</i>	[Escenificar	<table> <tbody> <tr> <td>Acciones</td> <td rowspan="3">[mediante personajes</td> </tr> <tr> <td>Afectos</td> </tr> <tr> <td>Ideas</td> </tr> </tbody> </table>	Acciones	[mediante personajes	Afectos	Ideas		
Acciones	[mediante personajes							
Afectos								
Ideas								
<i>Ensayo</i>	[Pensar y Sentir Ideas							

Si la dirección de una estrategia se puede presentar como una pregunta, diremos, muy esquemáticamente, que un discurso literario busca responder generalmente a las interrogantes:

- ¿Qué pasó? (Narrativa)
- ¿Cómo decir? (Poesía)
- ¿Cómo hicieron? (Drama)
- ¿Cómo entender? (Ensayo)

Un libro se define genéricamente por la estrategia dominante de su discurso, pero la buena literatura combina dosis de otra u otras estrategias.

Dada una idea literaria:

“El general Bolívar marcha a morir en Santa Marta”

Se puede escribir:

- Un ensayo histórico-científico fundado en documentos.
- Un poema breve o un canto sobre la soledad de los héroes.
- Una pieza teatral para un solo personaje o para varios.
- Un cuento breve o una novela entera como “El general en su laberinto”, de Gabriel García Márquez.

Período

Llamaremos “Período” en nuestra tabla de contextualización literaria, a un Estilo general surgido y desarrollado en determinada época. Subrayamos así el carácter histórico de los movimientos literarios, aunque los estilos puedan emigrar de época, cuando se retoma su intención en un contexto histórico distinto (pero seguramente análogo). Piénsese en el Clásico y el Neo-Clásico, o el Barroco y el Neo-barroco. Cuando un estilo general no pierde la signatura de su época originaria, suele anteponérsele el prefijo “neo”.

Período puede ser sinónimo de “Movimiento”, “Tendencia”, “Corriente”, “Escuela”, etc., si lo aislamos de la consideración histórica.

Así, puede trazarse, tentativamente, una tabla pe-
riódica de la literatura latinoamericana:

Prehispánico
Neo-clásico
Romántico
Costumbrismo
Modernismo
Criollismo
Indigenismo
Vanguardismo
Neo-vanguardismo
Realismo mágico
Neo-barroco
Indígena

Retórica

Comúnmente se entiende de forma negativa el término “Retórica”, para designar formalismos verbales vacíos de contenido o de verdad. Sin embargo, entendida rigurosa e históricamente, la Retórica es el arte de dar a las expresiones verbales el máximo de eficacia en la transmisión del sentido.

Simón Rodríguez entiende la Retórica, como una operación doble que persigue:

Persuadir — mediante el Sentimiento
Convencer — mediante el Pensamiento

Entenderemos por Retórica el conjunto de procedimientos y de mecanismos que dan eficacia a la expresión verbal, es decir, le permiten HACER SENTIR y HACER PENSAR.

La retórica específica de una obra, de un autor o de un período, constituye lo que llamaremos el Estilo. Un estilo es un conjunto determinable de procedimientos retóricos utilizados con cierta frecuencia y regularidad. Hay estilos generales, como el del Barroco o el del Romanticismo, pero hay estilos personales o individuales que hacen de cada gran escritor un mundo, aunque guarde características comunes con otros autores de su época o de la historia.

Un análisis de la retórica de una obra, un autor o un período pertenece de lleno a la crítica literaria como disciplina especializada. Sin embargo, será posible para el promotor reconocer y resaltar ciertos rasgos de la constitución formal de un escrito, tales como:

- Uso de la prosa o del verso:
(*prosa* = escritura continua, dividida en párrafos).
(*verso* = escritura rítmica espaciada en renglones, dividida en estrofas).
- Párrafos o estrofas breves o extensos.
- Divisiones en capítulos o apartados: cantidad y longitud de ellos.
- Combinación de estrategias discursivas o géneros en una misma obra o un mismo texto.

- Tipo de lenguaje utilizado: directo o figurado:
(*directo* = nombra sus objetos con las palabras que los designan comúnmente).
(*figurado* = nombra sus objetos con palabras que comúnmente designan a otros objetos = metáfora, metonimia, etc.).
- Uso de figuras retóricas: metáfora, metonimia, sinécdoque, hipérbaton, anáfora, etc.)

Para una introducción a la comprensión de las figuras retóricas el promotor puede recurrir al *Módulo para talleres de expresividad literaria y poética*.

Tema

Si todo discurso se define como una estrategia, es decir, un modo articulado de exponer unos contenidos, el tema de un discurso será el objeto de la estrategia que lo trata o dispone verbalmente, o sea, el conjunto de los contenidos que el discurso expresa. Se reconocerá el tema por medio de la interrogante: “¿qué dice?” o “¿de qué trata?”.

Es más fácil, en general, determinar el tema de un ensayo que el de un poemario o una novela a través del título de la obra. El título, sin embargo, constituye casi siempre una apelación al objeto del texto, de manera directa, como en *Buenas y malas palabras* (= Sobre el modo de hablar de los venezolanos), o de manera asociativa o evocativa, como en *La ciudad de los techos rojos* (= Sobre la ciudad de Caracas y su historia).

Saber

Todo libro es contenedor de ideas, las cuales pueden ser desarrolladas poéticamente, narrativamente, dramáticamente o ensayísticamente.

Simón Rodríguez llamaba un “pensamiento” al conjunto de dos a más ideas articuladas con el fin de expresar una cosa o una relación nuestra con las cosas, así como otras ideas y pensamientos.

Cuando la materia del texto son ideas relacionadas con ideas, es decir “pensamientos” sobre “pensamientos”, diremos entonces que la escritura es constructora de Saber. Cualquier género literario puede ser contenedor de Saber, pero la estrategia específica que toma el Saber por objeto es la del ensayo.

Según nuestra tabla de contextualización distinguiremos diversos tipos de Saber según el *tipo de ideas* que se desarrollan o encadenan en un Discurso. El tipo de ideas dominante, así como ocurre en los géneros con los tipos de discurso, definirá el tipo de saber específico contenido en la obra. Sin embargo, es raro, a menos que sea radicalmente técnico, el discurso que no mezcle, en proporciones diversas, dos o más tipos de ideas.

Siguiendo la línea robinsoniana, concebiremos la relación entre Ideas y Saber en base a la progresión constitutiva:

Ideas —> *Pensamientos* —> *Discurso* —> *Saber*

La diferenciación teórica de los tipos de ideas es ardua y compleja, sin embargo, acompañaremos cada renglón con una escueta descripción que oriente la intuición o la necesidad de investigación del promotor.

SABER (Tipos de ideas)	Ciencia	<i>verdades exactas y demostrables</i>
	Filosofía	<i>conceptos englobadores que agrupan fenómenos y les dan un nombre común</i>
	Ideología	<i>ideas articuladas en una visión política del mundo justificada por un fin</i>
	Opinión	<i>pareceres personales no articulados e indemostrables</i>
	Información	<i>conocimiento de hechos o sucesos singulares</i>

Dado, por ejemplo, el objeto “hombre”:

Ciencia: “El hombre es un mamífero compuesto de carbono que anda sobre sus extremidades posteriores”.

Filosofía: “El hombre es el único animal que puede leer su obra. Se puede llamar a esta facultad Razón”.

Ideología: a) “El hombre nació para ser libre. Dos hombres libres deben ser iguales. La libertad de uno no debe anular la del otro”.

b) “El hombre es libre cuando es superior a otros. Los hombres inferiores deber servir al superior. Es impensable que un hombre superior y uno inferior sean tratados como iguales”.

Opinión: “El hombre es pobre porque quiere ser lo. Generalmente los pobres son flojos”.

Información: “Un hombre perdió la vida en la escalinata, durante la madrugada”.

C. Los ejercicios para la lectura crítica

La definición diferencial de los géneros literarios dará soporte a una serie de ejercicios de escritura que desarrollen, brevemente, las diferencias genéricas o estrategias discursivas expuestas.

EJERCICIO 3

Lectura de varias fábulas del escritor mexicano José Rosas Moreno, fabulista tradicional del siglo XIX. Se hará ver la conjugación de historia con saber, propia de la fábula como forma narrativa. Se podrá distinguir así la “idea narrativa” de la “idea moral”. Si bien la fábula tradicional emplea la versificación como vehículo de la narración, el ejercicio propuesto podrá ser desarrollado indistintamente en verso con rima o en prosa.

Se propondrá la escritura de una fábula, con moraleja o enseñanza, en base a unos personajes propuestos, como:

La tijera y el rizo

El perro y el gato

La paloma y el ratón
El recogelatas y el barrendero,
etc.

EJERCICIO 4

Lectura de uno o varios minicuentos de Alfredo Armas Alfonzo. Seleccionar un lema apropiado que puede ser evocativo de un episodio de la vida en la comunidad, la infancia, un hecho insólito..., etc.

El minicuento es la estrategia narrativa más breve posible. Como la fábula, desarrolla de la manera más sintética y rápida posible una idea narrativa relativamente simple.

Proponer la escritura de un minicuento, sin olvidar la estrategia de la narración: “¿qué pasó?”.

EJERCICIO 5

Lectura del ensayo de Enrique Bernardo Núñez, titulado “La historia es pasión de actualidad”, y el cual ha sido construido con fragmentos seleccionados de un discurso más extenso.

Proponer la escritura de un ensayo breve, bajo la estrategia: “¿cómo entender?”, y con los lemas posibles:

“La historia en la vida de mi pueblo” (de carácter vivencial)

o “La historia en la vida de los pueblos” (de carácter sociológico).

EJERCICIO 6

Lectura de “La tienda de muñecos” de Julio Garmendia, cuento que podría leerse como una alegoría del poder social o una “microfísica del poder” de aquel incipiente siglo XX venezolano en que fue escrito.

Proponer la escritura de un cuento breve, bajo lemas optativos como:

“El abasto del portugués”

“La quincalla de la abuela”,

etc.,

en que se proponga constituir una síntesis simbólica de nuestra vida social, o un retrato de la cotidianidad del nuevo escritor.

3. LA SEDUCCIÓN DEL LIBRO (INVESTIGACIÓN E INDUCCIÓN ORAL)

A. Contextualización histórica y referencial

Llamaremos “presentación” a la operación ejecutada por el promotor que consiste en “abrir” el libro como campo de ideas y de procedimientos literarios, ante un auditorio en el que se busca estimular la lectura de dicho libro o de un libro afín (mismo autor, mismo período, mismo saber, mismo tema, etc.)

La contextualización literaria descrita en el capítulo anterior será complementada, a conveniencia del promotor, por una segunda contextualización que llamaremos *contextualización histórica y referencial*. Esta comporta una segunda tabla de contextualización que facilitará la obtención de ideas en torno al libro presentado.

Esta segunda tabla de categorías incluirá:

AUTOR:

Datos de la vida del autor (sin que ello implique una biografía). Resultan sobre todo impactantes

las anécdotas vitales, las posiciones políticas, las relaciones con otros autores y con el campo cultural de su momento.

OBRA:

Qué características especiales presenta cierto libro, qué otros libros importantes escribió el autor o con qué otros libros puede relacionarse el libro en cuestión.

ÉPOCA:

Cuál era el momento histórico en que el libro fue escrito, qué pasaba en su país o en el mundo cuando el autor escribía, o durante su vida. Su cercanía de grandes acontecimientos históricos.

REPERCUSIÓN:

Qué importancia e influencia tuvo el libro, el autor o la obra en su época o en épocas posteriores y en la actualidad.

La primera fase de la presentación comprende entonces las dos actualizaciones:

a) *Contextualización literaria*

Género
Período
Retórica
Tema
Saber

b) *Contextualización
histórica y referencial*

Autor
Obra
Época
Repercusión

Esta segunda tabla enriquecerá a la primera y deberá ser tratada con el mismo criterio, es decir: no como un patrón obligatorio sino como un repertorio de fuentes optativas para la extracción de ideas-marco preliminares a la recepción de la lectura oral. No importa que no se cumplan rigurosamente las ocho categorías, ni que se reproduzca el orden de estas en las tablas, mientras se tengan suficientes ideas preliminares estimulantes. El ordenamiento de las ideas obtenidas a través de las tablas dependerá de la originalidad de la estrategia de presentación.

Las tablas de contextualización constituyen solo una guía para la investigación que debe llevar a cabo el promotor con el fin de estructurar y enriquecer su presentación. Ambas deben ser enseñadas al nuevo lector como medios de autopreparación para sus lecturas individuales o sus propias presentaciones orales.

La cantidad de ideas-marco será determinada por la capacidad de asimilación y por el grado de interés generado en el grupo de nuevos lectores, y puede irse incrementando a lo largo de las sesiones de promoción. La preparación de un libro a presentar puede ser más o menos exhaustiva según el desarrollo receptor de los nuevos lectores.

Para la preparación y la investigación que implican las contextualizaciones, el promotor acudirá a *los aparatos críticos y referenciales* u *obras y medios de referencia*.

Llamaremos *aparato crítico de un libro*: todos los textos comprendidos en una edición que faciliten y estimulen la lectura del libro: notas de contratapa, prólogos, cronologías, notas al texto de la obra, etc.

Llamaremos *obras y medios de referencia*: los libros y recursos que contengan información que ayude a desarrollar las categorías de contextualización: diccionarios, enciclopedias, cronologías, revistas, artículos, páginas-web en Internet, etc.

Las bibliotecas públicas poseen generalmente *salas de referencia* donde se hallan agrupados estos recursos. A ellas acudirá el promotor —y deberá aprender a acudir el nuevo lector— cuando el aparato crítico del libro resulte insuficiente a su estrategia de presentación o de autopreparación.

Ejemplo de una contextualización:

El Quijote de Cervantes

(Ideas-marco o ideas preliminares)

—*El verdadero título del libro es: “El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha”.* [OBRA].

—*“Hidalgo” quiere decir que tiene importancia social (“hijo-d-algo”), que por su sangre es de una*

clase noble y distinguida. De allí la palabra “hidalguía”, que quiere decir tener nobleza de ánimo e intenciones. [ÉPOCA].

—La Mancha es una importante región de España, en el antiguo reino de Castilla, caracterizada por sus llanuras y sus molinos de viento, donde tuvieron lugar las inverosímiles aventuras de Don Quijote. [ÉPOCA].

—Miguel de Cervantes Saavedra vivió entre el siglo XVI y el siglo XVII (1547-1616). [AUTOR]

—El Quijote fue publicado en 1605 (Primera parte) y en 1615 (Segunda parte). Es la época que se conoce como “El Siglo de Oro” español porque en él vivieron y obraron numerosos escritores y artistas que son hoy tesoro de la cultura universal y en especial de la hispánica. En este período floreció también el estilo Barroco, que tuvo enorme influencia en la cultura hispanoamericana. [PERÍODO].

—Algunos rasgos barrocos de la obra: desacralización de los temas idealizados e idílicos del Renacimiento por confrontación con la cruda realidad de la época; realismo en la pintura de tipos y sucesos, sin temor a lo grosero y grotesco, que alternan con lo fino y sofisticado, a veces ridiculizándolo; mezcla de géneros dentro de la misma obra mediante interpolación de poemas y discursos ensayísticos o críticos en medio de la narración; inserción del libro dentro del libro

o de la obra dentro de la obra (metaliteratura), etc.
[RETÓRICA].

—*El libro está escrito en un lenguaje antiguo, pero de una riqueza y vuelo poético que todavía asombran. Se dice que con igual riqueza hablaban naturalmente los españoles de la época, y que por eso el Quijote tuvo una inmensa acogida popular desde su aparición. Podemos imaginar que así hablaban el español los habitantes de Hispanoamérica durante la Colonia.* [RETÓRICA].

—*Cervantes fue soldado. Participó en las guerras contra los turcos, que entonces buscaba apoderarse de Europa. En la Batalla de Lepanto sufrió una herida grave que le inutilizó el brazo. Por ello se le conocía como “El manco de Lepanto”. Se dice que Cervantes tuvo el deseo de emigrar a la América, pero que no consiguió autorización de las autoridades.* [AUTOR].

—*El Quijote tiene dos partes y generalmente se publica en dos tomos. Cervantes terminó de escribir la primera parte en 1604 y al parecer no tenía intención de continuar la novela. Pero fue tanto el éxito de la novela que diez años más tarde escribió la segunda parte, donde desautoriza y se burla de una versión “pirata” o apócrifa escrita por un desconocido que se aprovechó de su éxito.* [OBRA].

—*El Quijote es una “parodia” o burla literaria de las novelas de moda en la España de la época: las novelas de caballería. Pero la idea filosófica de Cervantes es más profunda que la mera sátira: el mundo ya no parece apto para los ideales nobles de la justicia y el sacrificio. Solo un “loco” puede ser defensor de los grandes ideales en un mundo ruín e interesado. Por eso la nobleza de alma puede ser una forma positiva de locura y el héroe que defiende los grandes valores humanos ser considerado un loco o un Quijote. Don Quijote es un enamorado y defensor de la utopía. Uno puede mofarse de él, si es ruín, o admirarse del rigor de su nobleza de alma. [SABER–Filosofía].*

—*El argumento de la novela es el de un ocioso hacendado a quien de tanto leer novelas de caballería “se le secó el seso”, creyéndose caballero andante. Así sale a “enderezar entuertos y proteger doncellas”, acompañado de un campesino “reclutado” en sus dominios, el famoso Sancho Panza, quien siempre está en la duda de si su amo está loco o es un héroe fuera de tiempo. [TEMA].*

B. La selección del fragmento como arte de seducción

El promotor de lectura podrá encontrarse ante varias situaciones frente a un grupo de nuevos lectores, según se proponga:

- a) Dirigir la lectura de un libro determinado.
- b) Promocionar la lectura de un libro en especial.
- c) Promocionar la lectura de un autor.
- d) Promocionar la lectura de un grupo de libros.
- e) Promocionar la lectura de un período literario.
- f) Promocionar la lectura de un género específico.

La lectura dirigida (opción “a”) quizás no sea la labor prioritaria de un promotor de primera línea. El promotor de lectura deberá multiplicar entre sus estudiantes su propia capacidad de formarse estrategias de lectura. La estrategia de presentación deberá ser adquirida, al menos en su espíritu, por el nuevo lector, lo cual le permitirá a este abordar por su cuenta libros distintos al promocionado.

El nuevo lector, con sus aptitudes adquiridas o al menos estimuladas, puede potencialmente convertirse en promotor usando sus nuevos conocimientos y su propia sensibilidad. Por eso las técnicas de producción de conocimiento del taller para formación de promotores, deberán reflejarse en el taller de promoción de lectura para públicos más amplios.

Dirigir la lectura de un libro determinado es más bien labor para un *círculo de lectura* ya formado que de un taller de promoción de lectura. La labor de este último será más bien fundar las condiciones para que un grupo de nuevos lectores se convierta en un círculo de lectura, con su propia y natural dirigencia.

El promotor de lectura es un inseminador de la sensibilidad y del conocimiento. Enseñará a los otros cómo ser no solo lectores sino también promotores:

- a) Mediante las técnicas de contextualización.
- b) Mediante el aprendizaje de la lectura sensible.
- c) Mediante la selección de fragmentos intensos de los libros promocionados.
- d) Mediante la capacidad de proponer ejercicios de escritura creativa como complemento y reforzamiento del interés por la lectura.

Tratándose de las cinco opciones de promoción mencionadas, distintas a la lectura dirigida, es decir:

- Promoción de un libro (por ejemplo: “Don Quijote de la Mancha”)
- Promoción de un grupo de libros (p.e.: Colección Básica Temática, del Conac)
- Promoción de un autor (p.e.: José Martí o Simón Rodríguez)
- Promoción de un período literario (p.e.: el modernismo hispanoamericano)
- Promoción de un género (p.e.: narrativa o poesía venezolana), el promotor deberá realizar una recopilación de fragmentos de los libros involucrados que sirvan de material para la lectura oral de su presentación, y que constituya una muestra cualitativa e intensa que impregne a los nuevos lectores del espíritu de las obras.

Ello no requiere forzosamente que el promotor lea minuciosamente todos los libros, labor para la que muchas veces no dispondrá del tiempo requerido. Los fragmentos, poemas, cuentos breves, capítulos cortos, pasajes, pueden ser descubiertos en la investigación referencial, a través de la cual se hallarán indicaciones sobre momentos cruciales de una obra o un autor. Sin embargo, a lo largo de su experiencia en talleres, el promotor irá afinando su propio bagaje, y completará la lectura de las obras claves, lo cual enriquecerá sin duda la calidad de su trabajo.

Como se ha dicho antes, la selección del fragmento para la lectura sensible dependerá de la sensibilidad del promotor, que deberá Sentir y Pensar los sentimientos e ideas encerrados en el texto para poder despertar el interés de sus nuevos lectores. El promotor de lectura debe ser un contagiador del entusiasmo por la lectura que está proponiendo.

C. Los ejercicios de presentación oral

EJERCICIO 7

Captura de ideas

El promotor seleccionará un libro de la Biblioteca Básica de Autores Venezolanos de Monte Ávila Editores, por ejemplo, y procederá a leer oralmente, de modo preciso y pausado:

la contratapa
el prólogo
la cronología
un texto del libro (poema, cuento o ensayo breve,
o fragmento)

El estudiante, por su parte, realizará el ejercicio de “captura de ideas”, que consiste en ir anotando las ideas que capte a través de la lectura, sin pretender anotar todas las ideas y sin importarle que por anotar unas ideas pierda otras. Lo importante serán las ideas capturadas, puede ser una o varias, según la densidad de los textos.

Finalizada la lectura oral y la captura de ideas se procederá a comparar, estudiante por estudiante, las ideas capturadas, leyéndolas oralmente en ronda. Quienes han perdido una idea interesante pueden completar su lista. Se discutirán en grupo las ideas ajenas al texto o inadecuadas, y si es preciso se volverán a leer pasajes de este para corroborar. La suma de las ideas capturadas colectivamente constituirá una imagen global del libro presentado.

EJERCICIO 8

Se propondrá a los estudiantes redactar un ensayo breve o presentación escrita del libro en cuestión, a partir de las ideas capturadas.

Las *ideas capturadas* pueden recibir cualquier orden a medida que se compilan, y la presentación oral puede ser muy flexible en relación al ordenamiento de las ideas que expone. Pero poner por escrito la presentación

exigirá un *ordenamiento de las ideas capturadas* que constituye en sí mismo una estrategia.

No existe un orden establecido para encadenar las ideas capturadas. Más bien el orden dado a las ideas constituirá la originalidad de cada presentador. Se recordará sin embargo la siguiente regla básica, se reunirán en un mismo bloque las ideas pertenecientes a una misma categoría, por ejemplo:

AUTOR – TEMA – PERÍODO – RETÓRICA
– OBRA, aun cuando la disposición de estos bloques categoriales puede variar según la estrategia global de la presentación: OBRA – RETÓRICA
– TEMA – PERÍODO – AUTOR, etc.

EJERCICIO 9

Escritura de aforismos

A. Aforismos al azar

El aforismo es un ensayo brevísimo escrito con suma rapidez. Es al ensayo y al ensayo breve lo que la fábula o el minicuento son al cuento. Aunque el aforismo puede consistir en una definición, su objetivo es más dejarnos pensativos que decir una verdad rotunda. Por eso el aforismo puede confundirse con el poema en la creatividad de su estrategia.

Lectura oral de aforismos de Friedrich Nietzsche (*La ciencia jovial*).

Proponer la escritura de aforismos con palabras tomadas al azar, mediante una “bolsa de palabras” en que se habrán recortado y depositado términos significativos como:

LIBERTAD
FELICIDAD
AMOR
AMISTAD
DOLOR
VIDA
MUERTE
HOMBRE
MUJER,
etc.

B. Preguntas y respuestas

Se propondrá a los estudiantes las preguntas de la última serie de aforismos de Nietzsche aquí incluidos, para ser respondidas lo más rápidamente posible, con una sola frase y en la misma secuencia:

¿Qué hace heroico?
¿En qué crees tú?
¿Qué dice tu conciencia?
¿Dónde se encuentran tus mayores peligros?
¿Qué amas tú en los otros?,
etc.

4. RECURSOS E INSTRUMENTAL

A. La colección bibliográfica

Un libro no es un hecho aislado, como un islote azaroso en un océano indeterminable. El promotor de lectura procurará siempre inscribir a un libro singular en una constelación de otros libros con los que este constituye una especie de sociedad.

Por ejemplo:

- a) Otros libros que constituyen la obra de un mismo autor.
- b) Otros libros que conforman con este la representación de un género literario, un período, una época, una temática, etc.
- c) Otros libros que facilitan y enriquecen la lectura del libro en cuestión.

No es otro el principio de la biblioteca desde sus tiempos más antiguos: sociedad o colección de los

libros disponibles, agrupados según sus afinidades o correlaciones.

El escritor y bibliófilo latinoamericano Jorge Luis Borges señalaba que el primer y más básico ejercicio de crítica literaria es ordenar una biblioteca. Poesía universal, Narrativa contemporánea, Modernismo hispanoamericano, son categorizaciones que implican ideas y conceptos, es decir, Saber, a diferencia de criterios como el orden de tamaño, el color de la portada o incluso el abstracto orden alfabético.

El campo de afinidades de un libro con otros, y el hecho de la existencia y disponibilidad de esos otros libros correlativos, debe ser tomado en cuenta por el promotor, no solo a la hora de preparar la contextualización de un libro sino también como territorio por explorar a través de un programa de lecturas, asignado a un círculo de lectores o a sí mismo, a fin de ahondar su propia formación.

Son unos pocos de estos innumerables territorios literarios:

Poesía prehispánica
Literatura indigenista
Costumbrismo venezolano
Novela romántica latinoamericana
Poesía modernista
Cuento latinoamericano contemporáneo,
etc.

Los entes editores de libros toman en consideración este parámetro de la afinidad y la correlación agrupando sus publicaciones en “Colecciones”. La colección realiza ya una primera categorización que orientará al lector en sus exploraciones bibliográficas, quien organizará según su búsqueda y sus medios –y no pocas veces según el misterioso azar del espíritu– su propia colección fragmentaria de colecciones: una biblioteca. También la colección editorial es ya, tanto para el promotor como para el círculo de lectura, la insinuación de un plan o programa de lecturas.

B. Las grandes colecciones literarias

El Estado venezolano cuenta con dos grandes casas editoriales de importancia internacional y poseedoras de numerosas y relevantes colecciones bibliográficas: son *Monte Ávila Editores Latinoamericana* y *Biblioteca Ayacucho*. Más recientemente, el *Consejo Nacional de la Cultura* ha asumido también rol editorial y lanzado atrevidas políticas de difusión del libro y promoción de la lectura.

Nos remitiremos en el presente módulo a estos tres sellos bibliográficos, por su importancia estratégica, sin que ello signifique ni mucho menos la veda, en el trabajo del promotor, de otros sellos regionales, privados o alternativos de los que felizmente abundan en Venezuela.

Monte Ávila Editores, a la par de sus nutridas colecciones de literatura venezolana y universal, entre ellas la popular “Colección Eldorado”, ha lanzado en su nueva etapa la *Biblioteca Básica de Autores Venezolanos*, con 40 títulos programados hasta ahora. Por su configuración divulgativa, su manejable aparato crítico, su amplia difusión, su plena existencia y su bajo costo, sugerimos dicha colección como recurso de primera mano para el promotor de lectura.

La *Biblioteca Básica de Autores Venezolanos*, junto al interés intrínseco de cada volumen, puede permitirnos formar subgrupos de autores y obras que alimenten programas de lectura complejos.

Por ejemplo:

Poesía venezolana del siglo XX:

José Antonio Ramos Sucre

Vicente Gerbasi

Juan Sánchez Peláez

Ramón Palomares

Gustavo Pereira,

etc.

Dramaturgia contemporánea:

Román Chalbaud

Rodolfo Santana

Ensayo:

Simón Rodríguez

Jesús Semprum
Enrique Bernardo Núñez
Mariano Picón Salas
Mario Briceño Iragorry
Ángel Rosemblat
Aníbal Nazoa,
etc.

Narrativa:

Julio Garmendia
Guillermo Meneses
Alfredo Armas Alfonzo
Salvador Garmendia
Renato Rodríguez
José Balza
Luis Britto García
Francisco Massiani
Eduardo Liendo,
etc.

Literatura escrita por mujeres:

(Narrativa):

Teresa de la Parra
Antonia Palacios
Antonieta Madrid
Laura Antillano

(Poesía):

Ana Enriqueta Terán

Elizabeth Schön
Pálmenes Yarza,
etc.

Los grupos mencionados son meros recortes tentativos. Pueden tomarse entre la colección numerosos otros recortes o agrupamientos, según el orden del interés y el alcance de la investigación y el conocimiento de cada promotor.

Cada subcolección así formada (con criterios de género, época, período o corriente, retórica, tema, lugar social, etc.) puede constituir material para:

- a) Una presentación de una sesión
(contextualizando el grupo de libros por su afinidad y realizando la lectura oral de textos o fragmentos breves de todos los autores).
- b) Varias presentaciones con un sentido de conjunto
(por ejemplo: un taller sobre narrativa venezolana de la primera mitad del siglo XX, distinguiendo entre cuento y novela).
- c) Un programa de lecturas para un círculo de lectores

Biblioteca Ayacucho publicó en 2004 el Catálogo General de sus colecciones. Este libro hermosamente diseñado registra y reseña, con una nota breve que es ya una ayuda para la contextualización, cada uno de los numerosos títulos editados por la Biblioteca desde

1974, los cuales abarcan en una amplia gama los más diversos aspectos, obras y autores significativos de la literatura y la cultura latinoamericana.

La *Colección Clásica*, con sus cuidados textos y su riguroso aparato crítico, es una fuente consistente de materiales para el promotor, que hallará, además de notorias obras singulares, volúmenes que son ellos mismos subcolecciones interesantes (p.e.: *Testimonios, cartas y manifiestos indígenas* (178); *Cuentos negristas* (179); *Relatos venezolanos del siglo XX* (138), etc.).

Si la *Colección Clásica* es una colección erudita, conformando, como ha dicho Augusto Roa Bastos, una verdadera enciclopedia de obras literarias, aún y siempre en progreso, la *Colección Claves de América* es una colección popular que, a menores costos y en volúmenes más breves, ofrece muestras o antologías de muchos de los autores representados en la colección mayor, acompañadas de un autorizado prólogo.

Referimos aquí solo dos de las seis colecciones existentes en la Biblioteca Ayacucho. El *Catálogo General* ya mencionado será un instrumento de enorme utilidad para el promotor de lectura, a la hora de asomarse al copioso material que ofrece la Biblioteca o de querer precisar libros afines y correlativos. El índice de materias mismo que se presenta al final, ofrece ya agrupaciones de libros como campos de exploración para programas de lectura:

Cronistas de Indias
Cuentos del siglo XX
Cultura indígena latinoamericana
Emancipación latinoamericana
Ensayos del siglo XX
Historia prehispánica
Modernismo hispanoamericano
Novelas del siglo XX
Poesía prehispánica e indígena de Latinoamérica
Teatro del siglo XX,
etc.

El *Consejo Nacional de Cultura* (Conac), ha iniciado en 2004 sus ambiciosos proyectos editoriales con el lanzamiento de la *Biblioteca Básica Temática*, de tiraje multitudinario y de distribución gratuita. Esta constituye una colección de ensayos, desarrollados por escritores venezolanos activos de varias generaciones, con una intencionalidad divulgativa que no anula la riqueza de los estilos.

La panoplia temática que cubren estos gratos libritos, de lectura relampagueante y resonante, busca sin duda sembrar ideas en torno a un proyecto global de formación ciudadana y está dirigida, como diría Simón Rodríguez, no a los que creen que saben sino a los que saben que quieren aprender.

La gama de títulos permite muy diversos agrupamientos al promotor, que sondeará los intereses

del grupo de nuevos lectores a la hora de utilizar la colección. También su brevedad se presta para plantear a los alumnos, como ejercicio, la lectura completa y la presentación de ideas principales de uno o varios de los títulos.

C. Los grandes aparatos críticos

Hemos llamado aparato crítico de una edición el conjunto de textos (también llamados “paratextos”): prólogos, notas, cronologías, glosarios, bibliografías, e incluso notas de contratapa, que acompañan y buscan aclarar y estimular la lectura del texto propiamente dicho.

El conjunto o aparato es “crítico” no porque “critique” la obra sino porque abre una distancia que permite examinar el texto desde otras ideas y tomar en cuenta las perspectivas desde las cuales este puede verse: perspectiva histórica, perspectiva literaria. Hacer crítica es tomar la distancia que permite hacer un juicio: “es una obra original”, “es una obra repetitiva”; “inventa”, “imita”; “influyó en su época”, “pasó desapercibida”; “repercutió más tarde”, “se disipó, hasta ahora, en las arenas de la historia”, etc.

El promotor de lectura contará, además, para una profundización mayor de sus presentaciones, con dos grandes aparatos críticos autónomos, aparatos de todas las colecciones, obras de referencia (porque revelan datos sobre las obras literarias, dan referencias de ellas o se refieren a ellas) de inmensa utilidad para el estudioso

de nuestra literatura y de nuestra cultura, ambas pertenecientes a los sellos editoriales ya reseñados.

El *Diccionario Enciclopédico de las Letras en América Latina*, DELAL (Biblioteca Ayacucho / Monte Ávila Editores / Conac / Caracas, 1995) ofrecerá al promotor en sus tres amplios volúmenes cientos de artículos, de carácter histórico y literario, sobre autores, obras, períodos o corrientes de la literatura latinoamericana, que le ayudarán a sintetizar o a expandir sus investigaciones.

La *Cronología 900 a. de C.–1985 d. de C. y su Suplemento: 1985-1991*, de la *Biblioteca Ayacucho*, es un compendio histórico minucioso que cubre año tras años acontecimientos relevantes ocurridos en Latinoamérica y en el mundo que permiten una contextualización histórica universal, “a la lupa”, de cualquier año de aparición de una obra o de la vida de un autor. Este paciente registro de sucesos tanto de orden político y económico como cultural y artístico, conforma un poderoso instrumento de exploración para la contextualización y para la reflexión crítica, permitiendo determinar amplísimas correlaciones de fenómenos literarios y culturales a escala continental y mundial.

Se ha dicho que una lengua alcanza su consistencia cuando puede establecer su propio diccionario. De igual modo diremos que un lector o un escritor no se apodera de su lengua hasta que descubre el uso del diccionario. El promotor de lectura no dejará de promover y estimular entre los nuevos lectores el uso del

Diccionario de la Lengua Española, en cualquiera de sus versiones. Y como ejemplo, no dejará en los textos o ideas que presente palabra alguna sin definir, procurando ofrecer la acepción de palabras no habituales antes de la lectura oral del texto presentado, para no interrumpir el efecto sensible.

Muchas veces las complejidades del ordenamiento alfabético alejan a los hablantes del uso del diccionario, que se convierte en una caja negra que a veces revela las palabras y a veces las oculta. El promotor deberá insistir en la práctica y el dominio del orden alfabético, como instrumento que permite el acceso a instrumentos mayores como el diccionario, la enciclopedia o los ficheros de biblioteca.

D. El ordenamiento alfabético

Se podrán aducir fundamentos fonológicos o filológicos, pero el orden alfabético es totalmente arbitrario. Nada nos dice la “J” sobre por qué va después de la “A”, como el “10” sí explica por qué va “después” del “1” (relación de mayor con menor). Sin embargo, el ordenamiento alfabético, para la cultura, es una arbitrariedad universal e imprescindible, y sobre todo útil. Por eso debe ser aprendido de memoria, como una cantilena, y cultivado como disciplina, en tanto que principio de orden y de localización dentro del mar de palabras en que navegan los lectores de libros.

Distinguiremos dos acciones del ordenamiento alfabético, que llamaremos:

- a) Orden inicial.
- b) Orden interno.

El *orden inicial* es el que permite el ordenamiento de palabras según su primera letra.

“Almohada” es primera con relación a “Boda”, según el orden de A-B-C...

Pero “Almohada” y “Alambrada”, ambas anteriores a “Boda”, deben guardar un orden entre sí, del mismo modo que “Boda” y “Balazo”, ambas posteriores a “Almohada”.

El *orden interior* es el que indica la prioridad de una palabra sobre otra cuando dos o muchas palabras comienzan por la misma letra.

En el orden interior el “chequeo alfabético”, la comparación de letra con letra, no se realiza sobre la primera letra de las palabras, sino que “se corre” interiormente hacia la segunda letra, y si allí todavía coinciden las dos palabras correrá hacia la tercera, y así sucesivamente hasta encontrar dos letras distintas que tienen una distancia demarcada según el orden de A-B-C...

“Almohada” y “Alambrada” son idénticas hasta la tercera letra, donde A priva sobre M. “Alambrada” es entonces anterior a “Almohada”. De igual modo que “Balazo” es anterior a “Boda”.

Esta acción del orden interior se extiende a los grupos de palabras, como los nombres o apellidos dobles. El chequeo alfabético se corre hasta que las letras difieran, incluso si hay que pasar de una palabra a otra.

El promotor propondrá como mnemotecnia la repartición del alfabeto en un “cuadro” o “tabla” formado de columnas de pocas letras:

A	D	H	L	O	S	X
B	E	I	LL	P	T	Y
C	F	J	M	Q	U	Z
CH	G	K	N	R	V	

Los estudiantes podrán confeccionar esta tabla en una ficha y consultar las diversas posiciones hasta memorizar las seis columnas de cuatro letras y la columna final, más rara, de tres.

Dada una letra cualquiera: L, por ejemplo, la tabla ayudará a localizar el orden de las posiciones posibles de esta letra:

<i>L</i> —						
A	D	H	L	O	S	X
B	E	I	LL	P	T	Y
C	F	J	M	Q	U	Z
CH	G	K	N	R	V	

El orden de las posiciones posibles para L como letra inicial es:

LA – LE – LI – LO - LU

El orden de posiciones posibles para la letra A en posición inicial, mucho más complejo, es:

A —

A D H L O S X

B E I LL P T Y

C F J M Q U Z

CH G K N R V

AB – AC – ACH

AD - AE – AF – AG

AH – AI – AJ

AL – ALL – AM – AN

AO – AP – AQ – AR

AS – AT – AU – AV

AX – AY – AZ

Otras tantas combinaciones ofrecerá la letra A en posición intermedia:

BA – CA – CHA

DA – FA – GA,

etc.

E. Los ejercicios de investigación y de crítica literaria

EJERCICIO 10

Aforismos con ideas capturadas

Lea oralmente el fragmento aquí incluido de Simón Rodríguez, cumpliendo la entonación, el énfasis y la pausa que propone la logografía del Maestro (MAYÚSCULAS, aislamiento de frases, comas, signos admirativos, etc.).

Pida a los estudiantes capturar algunas ideas, según la técnica ya practicada, para escribir seguidamente aforismos con las ideas capturadas. Cada aforismo puede tener por título el enunciado de la idea que interpreta o desarrolla.

EJERCICIO 11

Nota de contratapa

Haga imaginar al estudiante que debe escribir la nota de contratapa de una edición hipotética de un libro trabajado en taller. Piénsese que la nota es una pequeña presentación puesta por escrito, o un ensayo crítico, breve y estimulante.

EJERCICIO 12

Presentación oral

Ofrezca al estudiante la posibilidad de elegir un libro de su agrado entre un grupo de libros propuesto. Cada estudiante deberá proceder a presentar, luego de un tiempo de estudio que puede ser el intervalo entre una y otra sesión de trabajo.

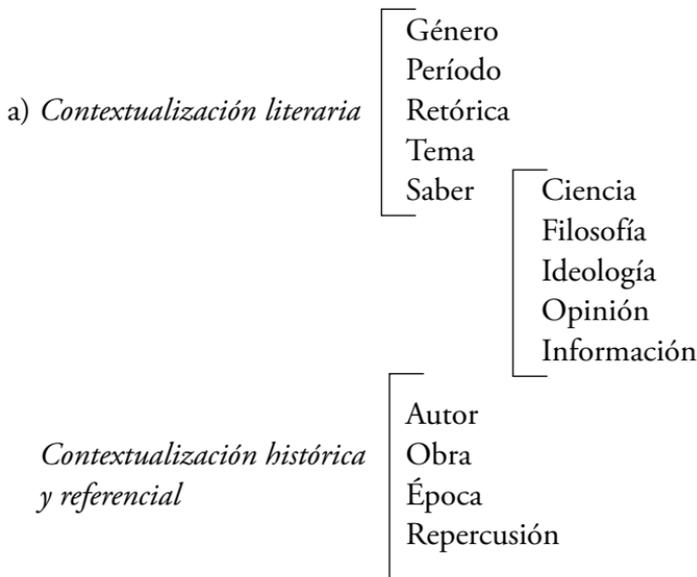
Recordar el procedimiento completo de presentación oral:

- a) Contextualización.
- b) Lectura sensible.
- c) Proposición de ejercicio de escritura.

5. PROGRAMAS DE EJERCICIOS, PLANES DE LECTURA

A. Cuadro de la presentación oral

En función de todo lo expuesto, podemos sintetizar el trabajo de *la presentación oral* con el siguiente cuadro:



b) <i>Lectura sensible</i>	Selección de fragmentos intensos
c) <i>Proposición de ejercicios</i>	Escritura creativa Presentación escrita Presentación oral
d) <i>Lectura oral en ronda de ejercicios escritos</i>	Observaciones sobre la lectura Comentarios de los nuevos textos
e) <i>Recomendaciones de lectura para el uso individual</i>	Textos Paratextos Referencias

Este cuadro de la presentación podrá servir como modelo operatorio, tanto para la preparación de la presentación oral, como para la de cada una de las sesiones de trabajo que constituirán los talleres de promoción de lectura.

Sin embargo, recordamos que el mismo cuadro deberá ser objeto de enseñanza en los diferentes talleres emprendidos por el promotor. La estrategia de la enseñanza será la estrategia aprendida por los estudiantes, bajo la premisa de que todo nuevo lector debe poder convertirse en nuevo promotor, y de que las estrategias de promoción de lectura serán en lo fundamental las estrategias de lectura de los nuevos lectores.

Este aprendizaje metodológico permitirá riqueza en las actividades de los futuros círculos de lectura, salvándolos de la monotonía, y sobre todo conferirá a éstos una capacidad de auto-orientación hacia planes de

lecturas y estudios progresivos sobre diversas materias, determinadas por los intereses comunes de cada grupo.

Como complemento y apoyo sinóptico al trabajo de contextualización literaria e histórica, ofrecemos los siguientes cuadros adicionales:

Tablas periódicas

Las presentes tablas son aproximativas, buscan solo presentar de manera muy gruesa –como el primer bosquejo de un mapa que cada promotor, y cada buen lector, completará o rectificará con sus investigaciones– los períodos o fases de una historia de la literatura, explyados sobre el hilo general del tiempo, tal como lo ha demarcado nuestra cultura.

Literatura occidental

Siglos

Clásica antigua	VIII a. de C.-VI d. de C.
Medieval	VIII-XIV
Renacentista	XV-XVI
Barroca	XVI-XVII
Neo-clásica	XVII-XVIII
Romántica	XVIII-XIX
Realista	XIX
Simbolista	XIX
Naturalista	XIX
Vanguardista	XX
Expresionista	XX
Futurista	XX
Surrealista	XX

Existencialista	XX
Neo-realista	XX
Contra-cultural	XX
Estructuralista	XX
Posmoderna	XX-?

Literatura latinoamericana

Siglos

Prehispánica	Antes del siglo XV d. de C.
Barroca	XVII-XVIII
Neo-clásica	XIX
Romántica	XIX
Costumbrista	XIX
Naturalista	XIX-XX
Modernista	XIX-XX
Positivista	XX
Criollista	XX
Vanguardista	XX
Indigenista	XX
Neo-vanguardista	XX
Realista mágica	XX
Neo-barroca	XX
Literatura indígena	XV-XX

El promotor encontrará extensas referencias sobre muchos de estos períodos en el *Diccionario Enciclopédico de las Letras en América Latina* (DELAL).

Los siglos y los años

La doble nomenclatura para siglos (cifras romanas) y para años (guarismos arábigos) puede causar confusión entre los nuevos lectores, a la hora de ubicar un año dentro de un siglo. Simón Rodríguez, en su simplificación ortográfica que no prosperó, proponía las mismas cifras arábigas para años y siglos. Eso no subsanaría, con todo, una discordancia interior en la correlación de año y siglo: *la cifra del siglo es numéricamente superior a los primeros dígitos del año* (siglo 15 = 1400).

Se propondrá entonces la siguiente tabla de localización cronológica, con la cual también podrán plantearse ejercicios de agilidad temporal:

Siglo I	Años 0-99
Siglo II	Años 100-199
Siglo III	Años 200-299
Siglo IV	Años 300-399
Siglo V	Años 400-499
Siglo X	Años 900-999
Siglo XV	Años 1400-1499
Siglo XVI	Años 1500-1599
Siglo XVII	Años 1600-1699
Siglo XVIII	Años 1700-1799
Siglo XIX	Años 1800-1899
Siglo XX	Años 1900-1999
Siglo XXI	Años 2000- ?

¿A qué siglo pertenece el año 1492?
¿Y el año 1789?

Basta sumar una unidad a los millares:

1492 = siglo 15 (XV)

1789 = siglo 18 (XVIII)

B. Tipos de taller

Hemos dicho antes que el promotor de lectura de primera línea podrá proponerse al menos tres tipos de taller:

- a) Taller de formación de nuevos promotores.
- b) Taller de formación de nuevos lectores.
- c) Taller de fundación de círculos de lectura.

Es posible que las estrategias varíen de acuerdo a la diversidad de los objetivos, pero los procedimientos didácticos serán básicamente los que hemos propuesto, sin que ello implique renunciar a otros procedimientos no contemplados en el presente módulo.

El taller de formación de nuevos promotores hará énfasis en los procedimientos de la presentación oral.

El taller de formación de nuevos lectores hará énfasis en los ejercicios de escritura creativa y en la lectura oral.

El taller de fundación de un círculo de lectura hará descubrir a cada nuevo lector que puede cumplir, llegado su turno, el rol de promotor.

Para observar otros pormenores sobre el trabajo en grupo, la estructuración del taller y la programación de la sesión de trabajo, se recomienda la lectura de la sección 7: “Consistencia de la sesión de expresividad”, en el *Módulo para talleres de expresividad literaria y poética*.

C. Cuadro de todos los ejercicios

EJERCICIO 1

Los heraldos negros (César Vallejo)
“Vida, no me des más golpes!” (lema)

EJERCICIO 2

Versos sencillos (José Martí)
“Yo he visto...”

EJERCICIO 3

Fábulas (José Rosas Moreno)
Historia + moraleja

EJERCICIO 4

Minicuentos (Alfredo Armas Alfonso)
Estrategia narrativa: ¿qué pasó?

EJERCICIO 5

La historia es pasión de actualidad (Enrique Bernardo Núñez)
“La historia en la vida de mi pueblo”

EJERCICIO 6

La tienda de muñecos (Julio Garmendia)

Cuento breve. Alegoría del poder social en lo cotidiano.

EJERCICIO 7

Captura de ideas

Lectura oral de paratextos de una edición.

EJERCICIO 8

Ensayo breve con ideas capturadas

Captura de ideas / Encadenamiento de ideas.

EJERCICIO 9

Escritura de aforismos

A. Aforismos al azar.

B. Preguntas y respuestas.

EJERCICIO 10

Luces y Virtudes sociales (Simón Rodríguez)

Aforismos con ideas capturadas.

EJERCICIO 11

Nota de contratapa con ideas capturadas

Redacción de la presentación: ensayo crítico.

EJERCICIO 12

Presentación oral de un libro elegido

Contextualización / Lectura sensible / Proposición de ejercicio.

D. Círculos de lectura, grupos de expresión, equipos de autoedición

Finalizado el taller de promoción de lectura con un grupo de nuevos lectores (supongamos un taller de 8 o 12 sesiones, de una sesión semanal de 2 o 3 horas), se podrá haber consolidado un colectivo unido por nexos de trabajo común y por intereses y afectos compartidos.

Este colectivo o *círculo de lectura* podrá darse un programa de reuniones (semanales o quincenales), discutir y trazar planes de lectura o de estudio sobre alguna materia relevante para él. Podrá además establecer su propio reglamento, como, por ejemplo: designar un presentador para cada sesión, cada plan de lecturas, cada lapso de sesiones determinado, etc., o darse un sistema rotativo en que cada nuevo lector debe ser presentador en la siguiente sesión. El círculo de lectura enriquecerá sus sesiones invitando periódicamente a un promotor, un escritor, un profesor o un especialista que aporte sus conocimientos sobre algún objeto específico que ocupe al grupo.

El promotor de lectura deberá considerar como parte de su taller de promoción, ayudar al grupo de nuevos lectores a adoptar este u otro sistema de su conveniencia, constituyendo así el círculo de lectura.

Pero esta fundación puede generar un segundo fenómeno: habrá por lo menos una parte del círculo a la que los ejercicios de escritura habrán descubierto su

afición por escribir. Llamaremos a este segundo segmento (que bien puede en casos recubrir la totalidad del círculo) *grupo expresivo*, el cual podrá seguir cultivando su escritura a través de otros talleres de creatividad literaria, y aportar así a las sesiones del círculo nuevas perspectivas y nuevos planes de lecturas.

Este núcleo de autoformación cultural estaría mucho más completo, si se estimulara y fortaleciera su capacidad de autoedición: mediante una publicación relativamente periódica que divulgara materiales escritos por el círculo (los ejercicios literarios, las presentaciones escritas, etc.) y por el grupo expresivo.

Un tercer nivel generado sería entonces el *equipo de autoedición*, que deberá poder recibir talleres de gramática, ortografía y estilo, y de diseño gráfico básico, y que debería poder ver prolongada socialmente su labor literaria, en favor de una generalización de la lectura, gracias a unos *talleres populares de autoedición* fácilmente accesibles para él, donde encontrara disponibles equipos, materiales y espacio para su iniciativa editorial.

ANTOLOGÍA DE TEXTOS MAESTROS

Minicuentos

Alfredo Armas Alfonzo (Venezuela, 1921-1990).

El osario de Dios (1969)

23

Dolores Anato se negaba a creerlo. En lugar de un niño como ella estaba acostumbrada a partear, aquello no era sino un huevo, como los de las aves, pero mucho más grande por supuesto, y bien podía contenerse en la cáscara un feto. Aquella mujer no paría. Aquella mujer ponía.

Pavigallo y que la nombraban, y es lo cierto que Dolores Anato se llevó el secreto consigo. A nadie le expuso cuántos días duraba echada la parturienta.

57

Nada nos conmovió tanto a los catorce años como la muerte de María, la niña pura del libro de Jorge Isaacs. Este tomito, encuadernado en cuero rojo, con cantos y tafiletos dorados había pertenecido a la biblioteca del abuelo Ricardo Alfonso, y lo hallé en uno de sus baúles en la habitación frente al tanque. Solamente esas paredes saben cómo lloré durante el proceso de enfermedad, muerte y entierro de María.

Entonces cuando iba al cementerio de arriba a visitar la tumba de Edda Eligia, la hermanita muerta, me parecía ver la misma siniestra ave negra posada en el brazo de la cruz. Al yo acercarme, el pajarraco levantaba el vuelo graznando lúgubrementemente.

Mi mayor felicidad entonces hubiera consistido en que la tuberculosis acabara con la hija de Narciso Blanco, pero los Blanco eran tradicionalmente una familia de gente sana.

108

En la misma urna revestida de tafetán negro con broches dorados de palma como la del coco, algo muy especial, los metieron a los dos, el nonato al lado izquierdo como si se le hubiera dormido en el regazo.

Tuvieron que quemar incienso para atenuar el mal olor del cadáver. El piano entre la ventana de la calle y la alcayata tenía las patas en forma de pescado, como esos bagres con cabeza de sapo de los que llaman rabo de candela, que abundan en el paso abajo, donde se bañan las mujeres, y que son distintos a los coñeros, más pequeños, menos lentos y muy abundantes. A esos bagres se asemejaban, pero la cola la tenían hacia arriba, sosteniendo el teclado.

El piano ya no sonaba y hasta había perdido el charol.

Es decir, que había tres muertos durante el acto del velorio.

La niña del circo tiene encima una mallita de oro, le pintan los ojos de blanco y le rellenan el pecho con dos pelotitas de goma. Baila y canta y no nos dejan participar del espectáculo porque todo lo que hacen esos cómicos es indecente. Sin embargo, ningún hombre deja de asistir, aunque tengan que cargar con la silla para sentarse. Bajo la lona sostenida por mecates de unas estacas, por entre las rendijas de luz, se les oye aplaudir, mientras no cesa la música del organillo. La niña del circo se pone unos camisones muy cortos y aunque no habla como nosotros no por eso nos rehúye cuando la dejan salir de aquella casa grande de tela pintarrajeada con caras de payaso y estrellas amarillas. Prefiere a José Vicente Frías y esto le vale a José Vicente Frías todo el odio de Manuel Ezequiel Bruzual, tanto es así que aun ido el circo y diluido en la gramática el recuerdo de la niña de las dos pelotitas de goma que parecían de oro, a José Vicente Frías han tenido que mandarlo a continuar sus estudios en Río Chico porque todos nosotros no lo dejábamos prestar atención a la clase.

Los desiertos del ángel (1990)

2X8

Sembraba la rosita y la rosita se le secaba. La volvía a sembrar y se le volvía a secar. Insistía, insistía, cuando caía el agua, cuando se iba el agua, cuando el sol quemante lo abandonaba y la rosita de todos modos se doblaba mustia sobre el tallo sin savia.

Le pidió entonces al Nazareno del padre de doña Lucía que le hiciera el milagro de darle rosas para él ir a llevárselas a la iglesia y depositarlas sobre sus pies clavados, ensangrentados, de cadáver santísimo.

Y sembró la rosita, y al día siguiente el alba alumbró un rosal donde ningún hombre ni ninguna mujer se bastaban para contar las flores abiertas, las flores en botón, las flores que iban a abrir y no se iban a secar nunca. Pero él no lo vio, porque esa noche se acostó y recostado del pajareque se le salió la vida del cuerpo enjuto y acabado de sus años.

3X2

La pareja de titirijís, macho y hembra, él de suntuoso plumaje gris y negro, ostentosamente brillante, ella de apariencia mohína, cada vez que se apareaban descendían sobre las casas de los hombres y la emprendían a picotazos con los perros que obstinadamente, entre el aullido y el ladrido enardecidos, trataban de cercar

y destruir estas aves nocturnas sigilosas y fantasmales. Por eso, heridos del afilado hierro del titirijí, era que aquí no había sino perros ciegos que se golpeaban con los quicios y las silletas cuando caminaban.

5X4

Se comía la mariposa azul, la mariposa blanca y la mariposa amarilla del verano, se las comía, la mariposa rojinegra se la comía también y aun a las nocturnas a pesar de que están revestidas del polvo lunar se las engullía, sin denotar repulsión.

En el sueño, después, él veía que de dentro de sus nalgas reaparecían las débiles criaturas del viento, como si fuesen flores que flotaban en el aire, como semillas esparcidas, como hojas sacudidas por el huracán. Las mismas excelencias adquirirían fragancias de tiamo, de guatacaro, de trompillo, de roble, de guásamo y de cautaro.

8X6

El tipo hizo sonar el tenedor de plata que usaba a manera de aro en la muñeca, golpeándolo con la gruesa sortija donde se revolvía con intención de culebra dispuesta a lanzar la mordedura un cuerpo de mujer del que destacaba la cadera desmedida en proporción con el resto del cuerpo; al platero no debió costarle nada la plata, si era plata aquel exceso en la conducta humana.

Aun así el ruido no se hacía notorio y el sujeto entonces extrajo el arma, apuntó al tomatico de todo el

medio de los tres de la etiqueta del frasco e hizo volar el catsup a todo su alrededor.

9X9

Llevaba casi cuatro horas sentado junto a la urna y no podía dejar de pensar en la similitud del cadáver con una papa descortezada con el pelo blanqueado por el polvo de una burlesca imitación de ser humano. Mirando a su derredor solo advirtió el consabido cristo de mal metal, las velas inacabables en los apliques de la pared, el marquito de una reproducción de Murillo en el muro del lado de acá de donde estaban los sanitarios, la antigua mancha del forro de las cenéfas, los tiradores de porcelana en las puertas chirriantes. Dos ranas estridían en una soledad que advertía el avanzado tiempo de la madrugada.

Salió afuera, al balcón, y divisó, cercanas, aunque opacas entre la bruma, las torres del Panteón Nacional.

Entonces fue cuando advirtió que él no tenía qué hacer allí, en un velorio de una persona totalmente desconocida.

La tienda de muñecos

Julio Garmendia (Venezuela, 1898-1977).

No sé cuándo, dónde ni por quién fue escrito el relato titulado “La tienda de muñecos”. Tampoco sé si es simple fantasía o si será el relato de cosas y sucesos reales, como afirma el lector anónimo; pero, en suma, poco importa que sea incierta o verídica la pequeña historieta que se desarrolla en un tenducho. La casualidad pone estas páginas al alcance de mis manos, y yo me apresuro a apoderarme de ellas. Helas aquí:

“No tengo suficiente filosofía para remontarme a las especulaciones elevadas del pensamiento. Esto explica mis asuntos banales, y por qué trato de encerrar en breves líneas la historia –si así puede llamarse– de la vieja Tienda de Muñecos de mi abuelo, que después pasó a manos de mi padrino, y de las de este a las mías. A mis ojos posee esta tienda el encanto de los recuerdos de familia; y así como otros conservan los retratos de sus antepasados, a mí me basta, para acordarme de los míos, pasear la mirada por los estantes donde están alineados los viejos muñecos, con los cuales nunca jugué. Desde pequeño se me acostumbró a mirarlos con seriedad. Mi abuelo, y después mi padrino, solían decir, refiriéndose a ellos:

—¡Les debemos la vida!

No era posible que yo, que los amé entrañablemente a ambos, considerara con ligereza a aquellos a quienes adeudaban el precioso don de la existencia.

Muerto mi abuelo, mi padrino tampoco me permitió jugar con los muñecos, que permanecieron en los estantes de la tienda, clasificados en orden riguroso, sometidos a una estricta jerarquía, y sin que jamás pudieran codearse un instante los ejemplares de diferentes condiciones; ni los plebeyos andarines que tenían cuerda suficiente para caminar durante el espacio de un metro y medio en superficie plana, con los lujosos y aristocráticos muñecos de chistera y levita, que apenas si sabían levantar con mucha gracia la punta del pie elegantemente calzado. A unos y otros, mi padrino no les dispensaba más trato que el imprescindible para mantener la limpieza en los estantes donde estaban ahilerados. No se tomaba ninguna familiaridad ni se permitía la menor chanza con ellos. Había instaurado en la pequeña tienda un régimen que habría de entrar en decadencia cuando entrara yo en posesión del establecimiento, porque mi alma no tendría ya el mismo temple de la suya y se resentiría visiblemente de las ideas y tendencias libertarias que prosperaban en el ambiente de los nuevos días.

Por sobre todas las cosas, él imponía a los muñecos el principio de autoridad y el respeto supersticioso al orden y las costumbres establecidas desde antaño en la

tienda. Juzgaba que era conveniente inspirarles temor y tratarlos con dureza a fin de evitar la confusión, el desorden, la anarquía, portadores de ruina así en los humildes tenduchos como en los grandes imperios. Hallábase imbuido de aquellos erróneos principios en que se había educado y que procuró inculcarme por todos los medios; y viendo en mi persona el heredero que le sucedería en el gobierno de la tienda, me enseñaba los austeros procederes de un hombre de mando. En cuanto a Heriberto, el mozo que desde tiempo atrás servía en el negocio, mi padrino lo equiparaba a los peores muñecos de cuerda y le trataba al igual de los maromeros de madera y los payasos de serrín, muy en boga entonces. A su modo de ver, Heriberto no tenía más sesos que los muñecos en cuyo constante comercio había concluido por adquirir costumbres frívolas y afeminadas, y a tal punto subían en este particular sus escrúpulos, que desconfiaba de aquellos muñecos que habían salido de la tienda alguna vez, llevados por Heriberto, sin ser vendidos, en definitiva. A esos desdichados acababa por separarlos de los demás, sospechando tal vez que habían adquirido hábitos perniciosos en las manos de Heriberto.

Así transcurrieron largos años, hasta que yo vine a ser un hombre maduro y mi padrino un anciano idéntico al abuelo que conocí en mi niñez. Habitábamos aún la trastienda, donde apenas si con mucha dificultad podíamos movernos entre los muñecos. Allí había nacido yo,

que así, aunque hijo legítimo de honestos padres, podía considerarme fruto de amores de trastienda, como suelen ser los héroes de cuentos picarescos.

Un día mi padrino se sintió mal.

—Se me nublan los ojos —me dijo— y confundo los abogados con las pelotas de goma, que en realidad están muy por encima.

—Me flaquean las piernas —continuó, tomándome afectuosamente la mano— y no puedo ya recorrer sin fatiga la corta distancia que te separa de los bandidos. Por estos síntomas conozco que voy a morir, no me prometo muchas horas de vida y desde ahora heredas la Tienda de Muñecos.

Mi padrino pasó a hacerme extensas recomendaciones acerca del negocio. Hizo luego una pausa durante la cual le vi pasear por la tienda y la trastienda su mirada ya próxima a extinguirse. Abarcaba así, sin duda, el vasto panorama del presente y del pasado, dentro de los estrechos muros tapizados de figurillas que hacían sus gestos acostumbrados y se mostraban en sus habituales posturas. De pronto, fijándose en los soldados que ocupaban un compartimiento entero en los estantes, reflexionó:

—A estos guerreros les debemos largas horas de paz. Nos han dado buenas utilidades. Vender ejércitos es un negocio pingüe.

Yo insistía cerca de él a fin de que consintiera en llamar médicos que lo vieran. Pero se limitó a mostrarme una gran caja que había en un rincón.

—Encierra precisamente cantidad de sabios, profesores, doctores y otras eminencias de cartón y profundidades de serrín que ahí se han quedado sin venta y permanecen en la oscuridad que les conviene. No cifres, pues, mayores esperanzas en la utilidad de tal renglón. En cambio, son deseables las muñecas de porcelana, que se colocan siempre con provecho; también las de pasta y celuloide suelen ser solicitadas, y hasta las de trapo encuentran salida. Y entre los animales —no lo olvides—, en especial te recomiendo a los asnos y los osos, que en todo tiempo fueron sostenes de nuestra casa.

Después de estas palabras mi padrino se sintió peor todavía y me hizo traer a toda prisa un sacerdote y dos religiosas. Alargando el brazo, los tomé en el estante vecino al lecho.

—Hace ya tiempo —dijo, palpándolos con suavidad—, hace ya tiempo que conservo aquí estos muñecos, que difícilmente se venden. Puedes ofrecerlos con el diez por ciento de descuento, lo cual equivaldrá a los diezmos en lo tocante a los curas. En cuanto a las religiosas, hazte el cargo que es una limosna que les das.

En ese momento mi padrino fue interrumpido por el llanto de Heriberto, que se hallaba en un rincón de la trastienda, la cabeza cogida entre las manos, y no podía escuchar sin pena los últimos acentos del dueño de la Tienda de Muñecos.

—Heriberto —dijo, dirigiéndose a este—: no tengo más que repetirte lo que tantas veces antes ya te he dicho: que no atiples la voz ni manosees los muñecos.

Nada contestó Heriberto, pero sus sollozos resonaron de nuevo, cada vez más altos y destemplados.

Sin duda, esta contrariedad apresuró el fin de mi padrino, que expiró poco después de pronunciar aquellas palabras. Cerré piadosamente sus ojos y enjuagué en silencio una lágrima. Me mortificaba, sin embargo, que Heriberto diera mayores muestras de dolor que yo. Sollozaba ahogado en llanto, mesábase los cabellos, corría desolado de uno a otro extremo de la trastienda. Al fin me estrechó en sus brazos:

—¡Estamos solos! ¡Estamos solos! —gritó.

Me desasí de él sin violencia, y señalándole con el dedo el sacerdote, el feo doctor, las blancas enfermeras, muñecos en desorden junto al lecho, le hice señas de que los pusiera otra vez en sus puestos...”.

Versos sencillos (Selección)

José Martí (Cuba, 1853-1895).

I

Yo soy un hombre sincero
de donde crece la palma,
y antes de morirme quiero
echar mis versos del alma.

Yo vengo de todas partes,
y hacia todas partes voy:
arte soy entre las artes,
en los montes monte soy.

Yo sé los nombres extraños
de las yerbas y las flores,
y de mortales engaños,
y de sublimes dolores.

Yo he visto en la noche oscura
llover sobre mi cabeza
los rayos de lumbre pura
de la divina belleza.

Alas nacer vi en los hombros
de las mujeres hermosas:
y salir de los escombros,
volando las mariposas.

He visto vivir a un hombre
con el puñal al costado,
sin decir jamás el nombre
de aquella que lo ha matado.

Rápida, como un reflejo,
dos veces vi el alma, dos:
cuando murió el pobre viejo,
cuando ella me dijo adiós.

Temblé una vez en la reja,
a la entrada de la viña
cuando la bárbara abeja
picó en la frente a mi niña.

Gocé una vez, de tal suerte
que gocé cual nunca: cuando
la sentencia de mi muerte
leyó el alcaide llorando.

Oigo un suspiro, a través
de las tierras y la mar,
y no es un suspiro, es
que mi hijo va a despertar.

Si dicen que del joyero
tome la joya mejor,
tomo un amigo sincero
y pongo a un lado el amor.

Yo he visto al águila herida
volar al azul sereno,
y morir en su guarida
la víbora del veneno.

Yo sé bien que cuando el mundo
cede, lívido, al descanso,
sobre el silencio profundo
murmura el arroyo manso.

Yo he puesto la mano osada,
de horror y júbilo yerta,
sobre la estrella apagada
que cayó frente a mi puerta.

Oculto en mi pecho bravo
la pena que me lo hiere:
el hijo de un pueblo esclavo
vive por él, calla y muere.

Todo es hermoso y constante,
todo es música y razón,
y todo, como el diamante,
antes que luz es carbón.

Yo sé que el necio se entierra
con gran lujo y con gran llanto.
Y que no hay fruta en la tierra
como la del camposanto.

Callo, y entiendo, y me quito
la pompa del rimador:
cuelgo de un árbol marchito
mi muceta de doctor.

III

Odio la máscara y vicio
del corredor de mi hotel;

me vuelvo al manso bullicio
de mi monte de laurel.

Con los pobres de la tierra
quiero yo mi suerte echar:
el arroyo de la sierra
me complace más que el mar.

Denle al vano el oro tierno
que arde y brilla en el crisol:
a mí denme el bosque eterno
cuando rompe en él el sol.

Yo he visto el oro hecho tierra
barbullendo en la redoma:
prefiero estar en la sierra
cuando vuela una paloma.

De: *Con los pobres de la tierra.*
Biblioteca Ayacucho, 1991.

Aforismos de: *La ciencia jovial*

Friedrich Nietzsche (Alemania, 1844-1900).

171

Fama

Cuando el agradecimiento de muchos frente a uno abandona toda vergüenza, surge entonces la fama.

173

Ser profundo y parecer profundo

Quien se sabe profundo, se esfuerza por ser claro: quien quisiera parecer profundo a la multitud, se esfuerza por ser oscuro. Pues la multitud considera profundo todo aquello cuyo fundamento ella no puede ver: ella es tan temerosa y se lanza al agua con tanto disgusto.

175

Acerca de la elocuencia

¿Quién ha poseído hasta ahora la elocuencia más convincente? El redoble de tambor: y mientras los reyes lo tienen en su poder, siempre son los mejores oradores y agitadores del pueblo.

179

Pensamientos

Los pensamientos son las sombras de nuestras sensaciones —siempre más oscuros, vacíos, simples que estas.

189

El pensador

Él es un pensador: eso significa que él sabe cómo tomar las cosas de una manera más simple de lo que son.

191

Contra algunas defensas

La manera más páfida de perjudicar un asunto es defenderlo intencionalmente con argumentos erróneos.

196

El límite de nuestra audición

Uno solamente escucha las preguntas para las que está en condiciones de encontrar una respuesta.

200

Reír

Reír significa alegrarse ante la desgracia, pero con buena conciencia.

201

En el aplauso

Siempre hay una especie de ruido en el aplauso, incluso en el aplauso que nos tributamos a nosotros mismos.

207

El envidioso

Ese es un envidioso —a él no se le debe desear tener hijos; él estaría envidioso de ellos, porque ya no puede ser un niño.

192

209

Una manera de preguntar por razones

Existe una manera de preguntarnos por nuestras razones ante la que no solo olvidamos nuestras mejores razones, sino que también sentimos despertarse en nosotros una terquedad y una aversión contra las razones de todo tipo —una manera muy embrutecedora de preguntar, ¡y en verdad, una destreza de hombres tiránicos!

216

Peligro en la voz

Con una voz muy fuerte en la garganta, uno casi es incapaz de pensar cosas sutiles.

217

Causa y efecto

Antes del efecto uno cree en causas diferentes a aquellas posteriores al efecto.

218

Mi antipatía

No amo a los hombres que para poder provocar un efecto tienen que estallar como una bomba, y en cuya cercanía uno siempre está en peligro de perder repentinamente la audición —o incluso algo más.

224

Crítica de los animales

Me temo que los animales consideran al hombre como un ser semejante a ellos, que ha perdido de la manera más peligrosa el

sano entendimiento animal —como el animal demente, como el animal que ríe, como el animal que llora, como el animal desdichado.

227

Falsa conclusión, falso lanzamiento

Él no se puede dominar a sí mismo: y a partir de allí, aquella mujer concluye que será fácil dominarlo, y lanza su anzuelo hacia él —la pobre, que muy pronto será su esclava.

231

Los “profundos”

Los lentos en el conocimiento opinan que la lentitud es propia al conocimiento.

238

Sin envidia

Él carece completamente de envidia, pero no hay ningún mérito en eso: pues quiere conquistar una tierra que nadie ha poseído aún y que difícilmente alguien tan siquiera ha visto.

241

Obra y artista

Este artista es ambicioso, y nada más fuera de esto: en último término, si obra solo es un lente de aumento que ofrece a cualquiera que mira hacia él.

243

El origen de “bueno” y “malo”

Solo inventa una mejoría aquel que sabe sentir: “Esto no es bueno”.

194

257

Por experiencia

Alguien no sabe cuán rico es hasta cuando se entera de aquellos hombres ricos que se convierten en ladrones por robarle a él.

259

Desde el paraíso

“El bien y el mal son los prejuicios de Dios —dijo la serpiente.

261

Originalidad

¿Qué es la originalidad? *Ver* algo que aún no lleva ningún nombre, que aún no puede ser nombrado, a pesar de ser visible para todos los ojos. Tal como son habitualmente los hombres, es solo el nombre lo que, en general, les hace visible una cosa. La mayoría de las veces, los hombres originales han sido también los que ponen nombres.

264

Lo que hacemos

Nunca será comprendido lo que hacemos; solo será siempre alabado y reprochado.

265

El último escepticismo

¿Qué son, pues, en último término las verdades del hombre? —Son los errores *irrefutables* del hombre.

268

¿Qué hace heroico?

Ir en contra tanto de su mayor sufrimiento como de su mayor esperanza.

269

¿En qué crees tú?

En que ha de ser determinado de nuevo el peso de todas las cosas.

270

¿Qué dice tu conciencia?

“Debes llegar a ser el que eres”.

271

¿Dónde se encuentran tus mayores peligros?

En la compasión.

272

¿Qué amas tú en los otros?

Mis esperanzas.

273

¿A quién llamas malo?

Al que siempre quiere avergonzar.

274

¿Qué es para ti lo más humano?

Ahorrarle a alguien la vergüenza.

275

¿Cuál es el sello de la libertad alcanzada?

Ya no avergonzarse más ante sí mismo.

La historia es pasión de actualidad

(Extractos del discurso de incorporación a la Academia Nacional de la Historia, junio de 1948).

Enrique Bernardo Núñez (Venezuela, 1895-1964).

A nosotros nos toca asistir a la última etapa de lo que fue la colonización española, en el umbral de otra edad, cuando otras razas, otras civilizaciones, vienen a establecerse en nuestro suelo. Una vez más el oleaje de la historia universal se hincha y azota nuestras costas. Vivimos una época de grandes imperialismos y nuestro país ha de librar una terrible batalla por su existencia. Nuestro espíritu ha de estar tenso como el arco de los habitantes primitivos. Por eso, estudiar historia no significa en modo alguno apartarse de la lucha en busca de temas para insustanciales declamaciones, sino acudir a ella armados de una razón poderosa. Es saturarse de la realidad que la ha inspirado y ha de inspirarla en lo sucesivo. Y aunque se ha dicho —y así puede comprobarse en nuestros días— que la historia de nada sirve a los pueblos en sus crisis, y es más necesario a nuestro país hacer historia que escribirla, no podemos renunciar a ella sin decir al mismo tiempo que nuestra existencia carece de fundamento, sin renunciar a una herencia moral y material. Un pueblo sin anales, sin memoria

del pasado sufre ya una especie de muerte. O viene a ser como aquella tribu que solo andaba por el agua para no dejar sus huellas. A pesar del número de sus cultivadores puede decirse que ignoramos la propia historia.

No en vano, al recorrer los caminos de Venezuela, a veces bajo el más humilde techo, se oyen palabras que son eco vivo de historia. No historia enteca o amañada, o cubierta de afeites, esas amaneradas exposiciones que suelen llamarse historia, historia escrita al detal, verdadero baratillo de historia, sino esa otra que brota con la sangre misma de las entrañas de un pueblo. Y esta causa de Venezuela es la misma de América. En el siglo pasado solía decirse que nuestra historia no estaba escrita. Hay, en realidad, una historia no escrita, o que está por escribirse. Una historia inspirada en los grandes ríos, las llanuras y cordilleras, obra de un pueblo fuerte y numeroso. Una historia sin mentalidad colonial, aunque con espíritu colonizador. En esa historia el Orinoco vendría a ser para Venezuela como el Nilo para los egipcios, el don del río. Tal vez hallaríamos entonces sus fuentes remotas y desconocidas. El mismo débil trazado de la colonización española que todavía mantiene sus ataduras sería apenas un accidente entre nosotros y un pasado inmemorial. Al que escribe historia se le exige imparcialidad. Podrá serlo el que escribe de países, de hechos o épocas remotas, o de las

facciones de su propia nación sin pertenecer a ninguna. No así cuando se considera la propia causa, el propio destino. La historia escrita por razas dominadoras será siempre distinta a la interpretación que podrían darle los pueblos vencidos u oprimidos. Hemos de ser parciales por nuestro país.

Tres son los períodos más definidos de la historia de Venezuela a partir de su descubrimiento por los europeos: Conquista, Colonización e Independencia, formas todas de un mismo proceso. Estas palabras son piedras mágicas con las cuales es posible abarcar el pasado y el presente de nuestro país. La Conquista no concluye en el siglo XVII. Ni la Colonia propiamente dicha finaliza con la Independencia. Fluye todo esto en una permanente actualidad. Son tres etapas que se prolongan hasta nuestros días. Se diría que todo nuestro pasado fuese presente. No nos sería dado, sin desconocer la historia, o defraudarla, hablar de ellas como un lejano pretérito. Como si ya lo hubiésemos sobrepasado. Por eso nos pagamos tanto del juicio que al historiador, al político o al periodista, merezca ese pasado. No nos sería dado hablar de la colonia española sin referirnos a otras colonizaciones posteriores. Hablar de las miserias de ayer y callar las de hoy. De la inversión de capitales coloniales será preciso escribir voluminosos libros. Dos estilos o dos maneras en el fondo semejantes. En tal sentido

la Real Compañía Guipuzcoana no difiere mucho de las compañías explotadoras de petróleo, por ejemplo.

Se quiere presentar la Conquista como fuente de bienes para el vencido. Los métodos de la Conquista parecen más bien los de una barbarie que se opone a otra. Una barbarie que dispone del arcabuz, del caballo y del perro de presa. El diálogo entre el “bárbaro” y el “civilizado” es un admirable y complejo drama. El “bárbaro” aparece lleno de buen sentido, armado de su razón, de su derecho ante el “civilizado”. A veces hace enmudecer a este, que no tiene otra razón sino la de su fuerza. En América, como tantas otras veces, el derecho se funda en el despojo de una raza por otra.

La Conquista hace el efecto de la hoz en un campo de heno. A los indios hay que convertirlos. Toda la razón moral de la conquista es la de esa conversión, pero se les lleva caritativamente a las minas. Se les denomina “piezas” y como tales son herrados y vendidos. Se les sujeta a encomiendas, a fin de que sirvan al sustento de los nuevos dueños de la tierra. Muy difícil les era seguramente entender una doctrina que les ataba los cuerpos a fin de salvarles el alma (...). Al final de la Colonia apenas quedan indios en el territorio, aparte de las pequeñas comunidades que pagan tributo bajo

el látigo del Corregidor, o los que se hallan sujetos a las Misiones. Este régimen imprime en el hombre americano las señales de su esclavitud. Será en lo sucesivo el hombre triste y degradado que nunca se resignó a trocar su libertad por los hábitos de la servidumbre. La Conquista quiere hacerlos algo menos que esclavos. No solo los despoja de la tierra. Quiere también privarlos de su alma, de su pensamiento.

El conquistador trae consigo su civilización para vivir dentro de ella en la tierra conquistada y a expensas de sus moradores. Trae sus leyes, su casa, sus penates, su codicia, su intolerancia. Una civilización que se transplanta, pero que no llega a convencer a los naturales. Desaparecen, pero no son “civilizados”. En el resto de América vegeta la raza vencida, extraña siempre a esa civilización. Todavía hoy se llama “rationales” –así lo leemos en nuestros diarios– a los que persiguen esos miserables restos de las antiguas naciones en las selvas de Maracaibo o del Orinoco. Los apologistas citan el caso de Garcilaso en prueba de los benéficos efectos de la civilización transplantada. El inca mestizo a quien le disputan la verdad de su historia, el que escribió en la lengua de los vencedores el pasado de su raza. Los dominadores prohibieron sus libros después de la rebelión de Tupac Amaru. Nuestros indios no escribieron libros, pero igualmente vivieron prisioneros en su nostalgia.

Contra el indio, contra el hombre genuinamente americano, se ha levantado la más terrible requisitoria.

Hoy se trata por todos los medios de rehabilitar la Conquista. El escritor de hoy, sobre todo si es europeo, puede considerarla del modo que le es peculiar, como un derecho de Europa sobre razas y pueblos que considera inferiores, y desde su cómodo gabinete de trabajo hablar con desdén de los que escriben historia “desde sus cómodos gabinetes de trabajo”. Este es el punto de vista de las razas conquistadoras. Nosotros no. Desde nuestro punto de vista no podemos considerarla sino como un hecho funesto. El cristianismo en América pasa por esa prueba de sangre de la Conquista. Deja esa figura de indio en cruz, Cristo indio, sobre las cimas más altas de la historia americana. El dolor de esta raza es parte inseparable de nuestra herencia espiritual.

Cuando en Europa se nos hace a los americanos de esta parte del continente el reproche de no haber dado aporte original a la Cultura, olvidan que no podemos ser sino lo que ella hizo de nosotros. Los europeos, después de haber explotado y humillado a esta parte del mundo que llamamos América, después de haberla envilecido, encuentran muy natural reprocharle su falta de capacidad creadora. No parece muy atinado

contestar esa crítica con aspavientos de vanidad herida. Antes bien, conviene detenerse a meditarla para conocer su parte de verdad. América no dio lo que pudo o debía dar, porque fue agarrotada por los europeos. La Conquista fue funesta, porque ahogó en su cuna al genio americano. Preferible es, pues, aceptar como más cierto el testimonio de los hombres de 1810. La historia nuestra estará siempre mejor considerada con la visión y el interés propio del hombre americano. Las imágenes o emblemas de que se valieron los independientes, las que adornaron por mucho tiempo sus impresos y estandartes, no son simple mercancía de abalorios ni romántica fraseología, como se oye decir a menudo. Tienen su explicación en razones más profundas. En esas corrientes misteriosas que se apoderan del hombre e inspiran su pensamiento. Los descendientes de los conquistadores o los criollos salían en busca de espíritu americano. Y esta parte de su aventura tiene hoy la mayor vigencia.

Luces y Virtudes Sociales

Simón Rodríguez (Venezuela, 1769-1854).

INTRODUCCIÓN

El objeto del autor, tratando de las Sociedades
Americanas, es la
EDUCACIÓN POPULAR
y por
POPULAR ... entiende ... JENERAL

INSTRUIR no es EDUCAR
ni la *Instrucción* puede ser un equivalente de la *Educación*
aunque *Instruyendo se Eduque*.

En prueba de que con acumular conocimientos, extraños al arte de vivir, nada se ha hecho para formar la conducta social — véanse los muchísimos sabios mal criados, que pueblan el país de las ciencias. Un filólogo puede hablar de la estrategia con propiedad, y no ser, por eso, soldado.

Tampoco son medios de JENERALIZAR
ni pueden suplir por ellos
los continuos actos de PUBLICACIÓN que se hacen
enseñando en *Escuelas, Colegios y Universidades*,
ni los de DIVULGACIÓN
que se hacen por la prensa
lo que no es JENERAL
sin excepción
no es verdaderamente PÚBLICO

y
lo que no es PÚBLICO no es SOCIAL

Se DIVULGA todo lo que se difunde en el *vulgo*
por medio de *pregones, carteles o gacetas*
pero no se generaliza sino lo que se extiende
CON ARTE para que llegue SIN EXCEPCIÓN
a todos los individuos de un cuerpo.

Extender con arte será, no solo hacer que
TODOS
sepan lo que se dispone
sino proporcionar
JENERALMENTE
medios de hacer efectivo lo dispuesto:
y todavía, será menester declarar que
la posesión de los medios
impone la obligación de hacer uso de ellos

Todos los Gobiernos saben (cuando quieren) *jeneralizar* lo que es, o lo que les parece conveniente; pero solo un Gobierno ILUSTRADO puede generalizar la Instrucción ... dígase más ... lo debe: porque sus luces lo obligan, a emprender la obra de la ilustración con otros —y le dan fuerzas que oponer, a la resistencia que le hacen los protectores de las costumbres viejas.

Rousseau desaprobaba la instrucción *jeneral*, porque temía sus efectos: no le faltaba razón: —*Instruir no es Educar* (se ha dicho): los conocimientos son *armas*, de que, por lo regular, se sirve, contra la sociedad, el que no la conoce: y bien puede el mejor hombre del mundo perjudicar ... y hasta ofender ... por ignorancia: los malvados lo hacen siempre, al favor de las malas instituciones.

Con los conocimientos, divulgados hasta aquí, se ha conseguido que los Usurpadores, los Estafadores, los Monopolistas y los Abarcadores, obren legalmente — que sepan formar cuentas, y documentarlas — enjuiciar demandas — ganar y eludir sentencias — en fin, que abusen impunemente de la buena fe, y se burlen de los majistrados. Desde que se han extendido los conocimientos en química y en el arte de grabar, ya no hay arbitrio que baste, para impedir la falsificación de moneda, en metal o en papel: difúndanse, un poco más, las habilidades en que fundan las naciones cultas sus preferencias, y los salteadores llevarán los libros de sus negocios, en partida doble.

Solo con la esperanza de conseguir que se piense en la EDUCACIÓN DEL PUEBLO, se puede abogar por la INSTRUCCIÓN JENERAL ... y se debe abogar por ella; porque ha llegado el tiempo de enseñar las jentes a vivir, para que hagan *bien* lo que han de hacer *mal*, sin que se pueda remediar. Antes, se dejaban gobernar, porque creían que su única misión, en este mundo, era obedecer: ahora no lo creen, y no se les puede impedir que pretendan, ni (... lo que es peor ...) que ayuden a pretender.

EL ÓRDEN PÚBLICO
es el ASUNTO DEL DÍA
en América hay muchas castas

Si fuera posible mantener ... no a los más de los hombres, sino a TODOS en un estado de ignorancia, que supliese por el de inocencia — si fuera posible despojarlos de los medios de resistencia que han adquirido ... sencillos e inermes, el más advertido, o el menos débil que se levantase entre ellos, los gobernaría sin trabajo; pero no es permitido apelar a deseos.

Por la INOCENCIA perdida debe suplir la RAZÓN

(esta no se forma en la ignorancia)

La DEBILIDAD debe ocurrir al ARTE

(sométanse todos los intereses, a un solo

interés bien entendido ... el de la buena armonía)

Los pueblos no pueden dejar de haber aprendido, ni dejar de sentir que son fuertes: poco falta para que se vulgarice, entre ellos, el principio motor de todas las acciones, que es el siguiente:

la *fuerza material* está en la MASA

y la *fuerza moral* está en el MOVIMIENTO

Hasta para arrancar un cabello, es necesario este raciocinio: todos se deciden a la acción por él, aunque no lo conozcan; pero ... la necesidad determina la especie de acción, y las circunstancias declaran la necesidad.

Hasta aquí las dos fuerzas han estado divididas...

la moral en la clase distinguida, y la material en el pueblo = a imitación de las plantas que llevan, en dos pies distintos, los órganos de su generación ... en uno el polvo fecundante y en otro el germen de la semilla (los naturalistas llaman este modo de existencia *dioecia* = *dos casas o doble habitación*): ahora, es menester que vivan de otro modo = a imitación de otras plantas que en un mismo pie, tiene los dos poderes (los naturalistas llaman este modo, *monoecia* = *una sola casa o habitación*).

En todo estado de adelantamiento, hay unas jentes más adelantadas que otras: hoy no son *pudientes* los que TIENEN, sino los que SABEN más: estos deben ocuparse en enseñar, o en proteger la enseñanza, para poder disponer de masas animadas, no de autómatas como antes.

Fábulas

José Rosas Moreno (México, 1838-1883).

La tela de araña

Sobre una frágil rosa
fabricaba una araña cierto día
su tela portentosa,
y cuentan que decía,
con su trabajo ufana:
“Ya decidida estoy, desde mañana
me he de poner aquí de centinela,
y como tengo industria, y maña, y brío,
no pasará jamás junto a mi tela
ni un solo moscardón que no haga mío.”
Dando entonces rugidos llegó el viento,
arrebato violento,
hojas, tela, proyectos y esperanzas.

Así también su dicha de repente
desvanecerse ve con honda pena
aquel que sobre arena
va a fabricar palacios imprudente.

La verdad

Un tiempo en Grecia la verdad hermosa
se disfrazó de diosa:
y tan bella los griegos la miraron
que en un sublime altar la colocaron.
Resentidos los dioses de tal hecho,

ultrajado creyeron su derecho,
“infamia, horror, profanación”, decían,
y entraban y salían,
y tanto fue su afán y su delirio
que armaron un motín en el Empirio.
Por complacer Júpiter desciende;
a la verdad sorprende;
inflexible castiga el sacrilegio
y le quita indignado el manto regio;
le desciñe la veste, ardiendo en ira
y arroja veste y manto a la mentira,
diciendo con voz ruda:
“Desde hoy por siempre vivirás desnuda.”

Desde entonces, lector, no te asombres,
la verdad ofendida y ruborosa
se oculta temerosa
y rarísima vez la ven los hombres.

Las desvergüenzas del loro

En una taberna un loro
charlaba de noche y día,
y ¡qué escándalo! ofendía
la decencia y el decoro
cuanto en su charla decía.
Pasó una niña inocente,
y el loro al punto ¡qué horror!
desvergonzado, insolente,
fue diciendo de repente
mil injurias al pudor.

Pasó un clérigo después,
y luego pasaron dos,
y el pájaro descortés
blasfemando contra Dios
al punto ahuyentó a los tres.
Al fin acertó a pasar
un hombre de la justicia,
y al oírle blasfemar,
“Es preciso castigar,
exclamó, tanta malicia,
basta ya de obscenidad
muere como muere el malo,
y escarmienten las edades.”
Y puso fin con un palo
a tan horribles maldades.
“¡Oh! la injusticia es eterna,
cierto curioso exclamó,
más castigo mereció
el dueño de la taberna
que el loro que le imitó.”

Más que el niño desgraciado
que repite una maldad,
merece ser castigado
el que infame y depravado
le enseña la iniquidad.

El moscón viejo y el joven

“Si quieres evitar lances extraños,
huye, le dijo, de la luz ardiente”,

un astuto moscón entrado en años
a un mosconcillo joven e inocente.
Pero el mozo imprudente,
“tienen, dijo, los viejos la manía
de estarnos predicando a troche y moche”,
y se rio del anciano, y en la noche
en la luz se quemó de una bujía.

Esto sucede siempre al joven vano
que con audacia necia,
va siguiendo los vicios y desprecia
los prudentes consejos del anciano.

El vestido de la inocencia

En una concurrencia,
la cándida inocencia
manchó una vez su blanca vestidura,
y llena de amargura
a casa del amor se fue a lavarla,
pero le fue imposible desmancharla.
Llamó a la fe bendita,
pero se hallaba ausente;
citó después a la ilusión ardiente
y no acudió a la cita;
llamó luego al cobarde escepticismo
y la dejó lo mismo;
vio a la avaricia odiosa,
y esta, usando de grande economía,
se estuvo todo el día
y la dejó más sucia y asquerosa.

Fue a ver por fin a la implacable duda,
y como tiene entrañas de bandido,
huyó con el vestido,
y la dejó desnuda.
Rompió a llorar la desdichada entonces,
y tan triste y copioso fue su llanto,
que ablandara los mármoles y bronces,
y al escuchar su lúgubre lamento,
y al mirar su vergüenza y su quebranto,
el arrepentimiento
la cubrió cariñoso con su manto.

Los heraldos negros

César Vallejo (Perú, 1892-1938).

Hay golpes en la vida, tan fuertes... Yo no sé.
Golpes como del odio de Dios; como si ante ellos,
la resaca de todo lo sufrido
se empozara en el alma... Yo no sé!

Son pocos; pero son... Abren zanjas oscuras
en el rostro más fiero y en el lomo más fuerte.
Serán talvez los potros de bárbaros atilas;
o los heraldos negros que nos manda la Muerte.

Son las caídas hondas de los Cristos del alma,
de alguna fe adorable que el Destino blasfema.
Esos golpes sangrientos son las crepitaciones
de algún pan que en la puerta del horno se nos quema.

Y el pobre hombre... Pobre... pobre! Vuelve los ojos, como
cuando por sobre el hombro nos llama una palmada;
vuelve los ojos locos, y todo lo vivido
se empoza, como charco de culpa, en la mirada.

Hay golpes en la vida, tan fuertes... Yo no sé!

De: *Los heraldos negros* (1918).

BIBLIOGRAFÍA

- Armas Alfonso, Alfredo: *Osarios, desiertos y otros ángeles*. Monte Ávila Editores, Biblioteca Básica de Autores Venezolanos, #34. Caracas, 2005.
- Bernardo Núñez, Enrique: “La historia es pasión de actualidad”, en *Cubagua, un filme de Michael New*. Ediciones del Departamento de Cine de la Universidad de Los Andes. Mérida-Venezuela, 1987.
- : *La ciudad de los techos rojos*. Monte Ávila Editores, Biblioteca Básica de Autores Venezolanos, #16. Caracas, 2004.
- Garmendia, Julio: *La tienda de muñecos*. Monte Ávila Editores, Biblioteca Básica de Autores Venezolanos, #1. Caracas, 2004.
- Martí, José: *Con los pobres de la tierra*. Biblioteca Ayacucho, Colección Claves de América, #4. Caracas, 1991.

- Nietzsche, Friedrich: *La ciencia jovial*. Monte Ávila Editores, Colección Pensamiento Filosófico. Caracas, 1985.
- Rodríguez, Simón: *Inventamos o erramos*. Monte Ávila Editores, Biblioteca Básica de Autores Venezolanos, #3. Caracas, 2004.
- : *Sociedades Americanas*. Biblioteca Ayacucho, Colección Clásica, #150. Caracas, 1990.
- Rosas Moreno, José: *Fábulas*. Editorial Porrúa, Colección “Sepan cuántos”, #16. México, 2000.
- Vallejo, César: *Poemas escogidos*. Biblioteca Ayacucho, Colección Claves de América, #3. Caracas, 1991.

ÍNDICE

Prólogo a la segunda edición	7
MÓDULO PARA TALLERES DE EXPRESIVIDAD LITERARIA Y POÉTICA	II
Introducción a la primera edición	13
1. La poesía suena	15
2. Figuras retóricas	17
3. La poesía entre los géneros	24
5. Verso y ritmo	35
6. El texto maestro	48
7. Consistencia de la sección de expresividad	52
8. Ejercicios de expresividad literaria y poética	56

Antología de textos maestros	75
Bibliografía orgánica	97
MÓDULO PARA TALLERES DE PROMOCIÓN DE LA LECTURA	101
Introducción	105
1. La lectura sensible (la emoción y el sentido)	111
2. La lectura y las ideas (hacia una lectura crítica)	119
3. La seducción del libro (investigación e inducción oral)	134
4. Recursos e instrumental	147
5. Programas de ejercicios, planes de lectura	163
Antología de textos maestros	173
Bibliografía	214

Crear con la palabra
(Módulos para talleres de escritura y lectura)

Digital

Fundación editorial El perro y la rana
septiembre de 2022

Caracas – República Bolivariana de Venezuela





Más allá de las normas del lenguaje, la experiencia de crear con la palabra puede ser llevada al conocimiento y a la práctica mediante un sistema ordenado de ejercicios y procedimientos propios de la creación verbal. Para nuestro Maestro Simón Rodríguez, la escritura se motoriza con la lectura y, de manera simultánea, la lectura solo puede ser apreciada cuando pasa por la praxis de la escritura. Ese el principio que rigió y anima este manual titulado *Crear con la palabra (módulos para talleres de escritura y lectura)*, en esta nueva edición que ponemos en manos del público. Además de constituir una herramienta de utilidad en diferentes terrenos dirigida a promotores y facilitadores de la formación cultural, los dos manuales integrados en este libro se complementan para apoyar tanto la promoción de talleres de creación verbal como de lectura, pudiendo ser aplicados a escuelas o universidades, grupos literarios o comunitarios, e incluso a proyectos de alcance nacional.

JUAN ANTONIO CALZADILLA ARREAZA (CARACAS, 1959).

Narrador, ensayista, poeta. Realizó estudios de Filosofía en la UCV y en la Universidad de París -Nanterre (1984). Miembro del grupo literario y editor de la revista *La Gaveta Ilustrada* (1980). Colaborador en la prensa literaria nacional. Ha sido también coautor de los libros para público infantil publicados por Siembraviva Ediciones. Coordinó y condujo el “Programa de Escritura Creativa” de la Fundación Kuai-Mare del libro venezolano (2000 y 2001). Fundador/editor de los talleres de expresión testimonial basados en historias de vida, para la Red de Apoyo por la Justicia y la Paz (2000-2006). Dirigió los talleres maestros del proyecto de promoción de lectura “Leer es Entender” (2003-2005), de cuya labor surgieron estos módulos para talleres de expresividad literaria y poética, y de promoción de la lectura (Premio Cenal, 2007, en la categoría de Lectura). Durante años ha ofrecido conferencias sobre la vida y obra de Simón Rodríguez, siendo pionero en la estructuración e implementación colectiva del método robinsoniano. Fundador/editor de la revista *Memorias de Venezuela*, de cuyo Número Bicentenario de 2010 (Premio Nacional de Periodismo) fue coordinador. Entre sus libros: *Réquiem a traición* (1979); *Parálisis andante* (1988); *Álbum del insomnio* (1990); *El juego de los aparatos* (1994); *La hendija* (Premio de Narrativa, Fundarte, 1995); *El libro de Robinson* (Premio Cenal 2006, en la categoría de Ciencias Políticas); *Simón Rodríguez: pequeña antología pedagógica* (2010), que complementa su propuesta de inducción a la lectura y comprensión de dicho autor; *Crónicas y tópicos de la Edad de la Muerte* (2010); y *Poemas sociómanos* (2012).

