

FÁBULA Y CUENTO

PRESENTACIÓN DE LA UNIDAD

“Está el hombre junto a su lengua, como en el margen de un agua en estanque que tiene en el fondo joyas y pedrerías, misterioso tesoro celado. La mirada no suele pasar del haz del agua, donde se reflejan las apariencias de la vida, con belleza suficiente. Pero el que hunda la mano más allá, más adentro, nunca la sacará sin premio”.

Pedro Salinas

En esta unidad dedicada al cuento y la fábula, te proponemos participar activamente en los mágicos mundos que crean los autores de textos literarios cuyo objeto es provocar emociones, crear significados, construir interpretaciones y poner su experiencia personal ante tus ojos para atraparte y sumergirte en su palabra; divertirse y sacudir tu visión del mundo. La unidad de estudio contempla textos narrativos que provienen desde tiempos muy antiguos pero sus enseñanzas resuenan hasta nuestros días. Incluye historias extraordinarias de autores notables como Gabriel García Márquez y Edgar Allan Poe; el primero es un escritor que logró poner la narrativa hispanoamericana en lo más alto de la literatura del mundo y ganar el premio Nobel en la década de los ochentas; el otro es uno de los más notables escritores de cuentos de terror. Encontrarás, también, en esta unidad un texto sobre el origen de las fábulas y otro sobre la estructura de los cuentos, su lectura te permitirá aprender a distinguirlos; además vas a conocer sobre el uso del lenguaje literario para enriquecer tu lectura, pero también para que cuentes tus propias historias.

PROPÓSITO GENERAL

El propósito del estudio de la unidad es desarrollar la competencia literaria que se define como una capacidad lingüística particular y se manifiesta en la comprensión y producción de discursos escritos con finalidades estéticas y que guardan especificidades de estructura y lenguaje. En este sentido, el fin es entender el orden y la armonía del mundo que recrean los autores y ser parte de ellos para encontrar inesperados sentidos, reconocer los usos y las formas del lenguaje, para después, edificar textos literarios propios con imaginación, belleza y verosimilitud.

PROPÓSITOS ESPECÍFICOS

- Durante el estudio de esta unidad conocerás diversas fábulas y cuentos, a partir de su lectura identificarás en ellos las emociones que provocan y los mensajes que nos transmiten para favorecer el aprecio y el goce de la literatura.
- Al profundizar en los temas que plantea la unidad, reconocerás la estructura y el lenguaje literario que se emplea en las fábulas y cuentos para comunicar ideas, emociones y enseñanzas lo que te permitirá enriquecer tu



formación cultural.

- En el transcurso del análisis reflexionarás en el lenguaje literario empleado en fábulas y cuentos para comprender algunas de sus características, su estructura, los recursos literarios y los ambientes físicos y psicológicos que se emplean.
- Al finalizar el estudio, crearás textos literarios semejantes o distintos a los leídos, para construir una voz literaria propia con la que puedas expresar tu mundo interno.

FÁBULAS

PARA INICIAR

Con el fin de movilizar tus conocimientos previos sobre las fábulas responde a las siguientes preguntas en tu cuaderno:

- ¿Cómo es una fábula?
- ¿Qué fábulas conoces?

ACEPTA EL DESAFÍO Y CONSTRUYE COMPRESIONES: LA ZORRA Y EL LEÑADOR

La zorra y el leñador

Una zorra estaba siendo perseguida por unos cazadores cuando llegó al sitio de un leñador y le suplicó que la escondiera. El hombre le aconsejó que ingresara a su cabaña.

Casi de inmediato llegaron los cazadores, y le preguntaron al leñador si había visto a la zorra.

El leñador, con la voz les dijo que no, pero con su mano disimuladamente señalaba la cabaña donde se había escondido.

Los cazadores no comprendieron la señas de la mano y se confiaron únicamente en lo dicho con la palabra.

La zorra al verlos marcharse, salió sin decir nada.

Le reprochó el leñador por qué a pesar de haberla salvado, no le daba las gracias, a lo que la zorra respondió:

-Te hubiera dado las gracias si tus manos y tu boca hubieran dicho lo mismo.

A continuación te sugerimos algunas preguntas de reflexión para dialogar con tu tutor:

¿De qué trata la fábula? ¿Quiénes son los personajes y cuáles son sus características? Con base en lo que leíste ¿Qué cualidades dirías que tiene la zorra? ¿Que rasgo caracteriza al leñador? En la parte: El leñador, con la voz les dijo que no, pero con su mano disimuladamente señalaba la cabaña donde se había escondido ¿Cuál era la intención del leñador? ¿Por qué la zorra no le dio las gracias al leñador? ¿Qué se puede aprender de esta historia? ¿Crees que se haya escrito con una intención en particular? ¿Sabes cómo se nombra la enseñanza que esconde una fábula?

ORGANIZA Y REGISTRA LO QUE APRENDISTE

Después de trabajar cada desafío, es importante que reflexiones y discutas con tu tutor los principales aprendizajes obtenidos. En todo momento, pero sobre todo en este, será muy importante que registres lo que has aprendido y lo que se te ha dificultado.





ACEPTA EL DESAFÍO Y CONSTRUYE COMPRESIONES:

THE OLD MAN AND DEATH

An Old Man, bent double with age and toil, was gathering sticks in a forest. At last he grew so tired and hopeless that he threw down the bundle of sticks, and cried out: "I cannot bear this life any longer. Death come and take me!" As he spoke, Death appeared and said to him: "What do you want Old Man? I heard you call me." "Please, sir," replied the Old Man, "would you kindly help me lift this load of sticks on to my shoulder?"

Moral: Be careful what you wish for.

A continuación te sugerimos algunas preguntas de reflexión para dialogar con tu tutor:

¿Quiénes son los personajes del texto? ¿Qué características tiene cada uno? ¿Dónde suceden los hechos? ¿Qué hacía el anciano? ¿Por qué llama el anciano a la muerte? ¿Era auténtico el deseo del anciano? ¿Estás de acuerdo con la moraleja que se enuncia al final de la fábula? ¿Cuál otra enseñanza puede desprenderse de esta fábula?

ORGANIZA Y REGISTRA LO QUE APRENDISTE

Después de trabajar cada desafío, es importante que reflexiones y discutas con tu tutor los principales aprendizajes obtenidos. En todo momento, pero sobre todo en este, será muy importante que registres lo que has aprendido y lo que se te ha dificultado.



TEXTOS DE PROFUNDIZACIÓN

Desde tiempo antiguos las fábulas se han utilizado para la enseñanza moral, en ellas se utilizan personajes que caracterizan rasgos humanos particulares. ¿Te gustaría saber más de ellas? Para profundizar en tu conocimiento de la fábula te invitamos a leer el texto: Teoría de la Fábula de Juan Carlos Dido.

TEORÍA DE LA FÁBULA, JUAN CARLOS DIDO

Resumen: El presente artículo realiza una descripción de los fundamentos teóricos de la “fábula” como género literario.

Si es cierto que cada época prefiere determinado género literario, por razones sociales y culturales no bien establecidas, la fábula hace siglos que no cuenta con el favor del público. Al parecer, nuestra época prefiere la novela, del mismo modo que hubo períodos en que los lectores distinguieron a la poesía, la comedia o el ensayo. Es evidente que la fábula no ocupa un lugar de privilegio en la literatura actual, no sólo entre los lectores, tampoco entre los autores, aunque hay más escritores de los que se supone que siguen escribiendo fábulas.

En una época muy lejana la fábula disfrutó del favor del público. Pero ese período esté en un tiempo muy remoto en que la realidad se confunde con la leyenda. Si vamos a creer todo lo que se cuenta de Esopo y sus fábulas, deberemos admitir que llevó el género a un notable nivel de esplendor y asombró a personajes llanos y encumbrados con el ingenio y la sabiduría de sus composiciones y las ajenas que repetía y difundía. Y algo parecido sucede con Lokman en la geografía árabe,

de quien se narran peripecias similares a las del griego, con influencia en otro ámbito. Si bien estos fabulistas son representativos y prestigiosos, la época de oro de la fábula se localiza en la India, casi en los comienzos de la historia. Si alguna condición resulta innegable en la fábula es su antigüedad. Desde su nacimiento, acompañó a la humanidad en sus avatares dando voces de alerta, ejerciendo la crítica o afinando el elogio. La fábula es un poco la vida de la humanidad.

Género o especie

¿Es la fábula un género literario o se trata de una especie, según las clasificaciones de la preceptiva? La cuestión, en realidad, no constituye un problema de fondo. La moderna crítica literaria no distingue en forma terminante géneros y especies. A nadie se le ocurre hoy sostener que la novela es una especie del género épico. Se la nombra como género novelesco o simplemente novela. Entre los estudiosos de la fábula, los criterios no son unánimes, aunque predomina la denominación de género, con una acepción elástica que no tiene el mismo significado que la palabra “género” aplicada tradicionalmente a la lírica, la épica y la dramática.

El vocablo “fábula” designa dos fenómenos emparentados pero diversos. Aristóteles llamó fábula o mitos a la manera particular de disponer las acciones en un texto literario. En este sentido, el término designa la trama o argumentos de una obra. El significado todavía es más amplio si apelamos a la etimología. Deriva de fari, el idioma en sentido genérico. De *fabulare* proviene el término hablar. Si extraemos de estos orígenes las consecuencias inevitables, debemos convenir que siempre que hablamos, tabulamos, y que nuestro lenguaje no es más (pero tampoco menos) que un constante fabular.

El otro significado, más restringido, aplica el nombre fábula

a un tipo de composición literaria que se admite estuvo estrechamente vinculada, en sus orígenes,

con las supersticiones, tradiciones, creencias, ritos e idiosincrasia de los pueblos en que aparecía. Las fábulas iniciales de toda cultura seguramente fueron mitos integrados a la vida cotidiana del pueblo, que expresaba actitudes fundamentales de la vida social mediante personajes, metáforas e imágenes.

Acerca de esta cuestión, Carlos Ayala expresa: “Las fábulas han nacido con el lenguaje y por ello es inútil fijarles una única cuna: como el lenguaje, han aparecido por doquier y como él manifiestan una unidad estructural que no es otra cosa que el reflejo de la unidad estructural de la mente humana.” [1]

Por su parte, María Alicia Domínguez explica: “La tradición ha objetivado la experiencia humana; así nació la fábula, hija del mito y de la poesía.(...) La fábula es el balbuceo literario de la humanidad niña. Tiene profundas raíces en lo popular, en esa tendencia a explicar las cosas y la naturaleza, tan común al hombre de todos los tiempo y países.” [2]

Sobre el mismo tema, Bernardo Canal Feijóo hizo agudas observaciones. “La fábula es género del pueblo y constituye el instrumento típico de expresión de un sentimiento filosófico, quizá épico, de la vida. Por razones de remoto atavismo religioso y mágico -que acaso reviven infusamente para el hombre culto ante los dibujos animados- el pueblo sigue sintiendo la necesidad de delegar a los animales la enunciación de sus esquemas me tales de juicio. Un rastreo del oscuro linaje de este género, hace forzoso ligarlo, en última línea, a la razón de los cultos zoolátricos y al primitivo relato totémico. Pero quede aquí postulado sólo ese hecho de ser del pueblo, de su patrimonio espiritual auténtico; la forma ingenua y necesaria de proyectar un pensamiento filosófico empírico.” [3]

Desde aquellos orígenes lejanos ligados a la génesis de las comunidades humanas, la fábula se desarrolló en una doble vertiente. Por un lado, la fábula popular, creación anónima arraigada en los núcleos sociales, conservadas, transformadas y multiplicadas por la tradición oral; por otro, la fábula literaria, escrita por un autor con una intención artística íntimamente unida a otra de índole preceptiva, sociológica, ética o filosófica que, con ciertas reservas, caracteriza al género.

Esta vinculación entre la fábula popular y la literaria fue perdiendo fuerza y, con el tiempo, cada tipo identificó a una forma de creación diferente. El correspondiente a la tradición oral se manifestó en abundante creación de cuentos populares, y el tipo literario encontró en todas las épocas y países cultores que reformulaban los ejemplos tomados de autores anteriores y agregaban sus aportes originales. Por otra parte, la fábula fue afianzando su estructura propia, consolidando su identidad frente a otras piezas que tenían con ella algún punto de contacto, pero se

diferenciaban en aspectos específicos.

La fábula y la ética

Es común asociar la fábula con la moral. En la defensa de la función ética de la fábula se argumenta el papel que en ese sentido cumplieron las composiciones más antiguas en la India y Arabia, dentro de la tradición oriental, y en el mundo occidental alcanzado por la tradición grecolatina. También se menciona a prestigiosos fabulista modernos, La Fontaine, Samaniego, Iriarte, adjudicándoles una intención moralizante presuntamente definitoria del carácter de sus obras.

Precisamente, la identificación del propósito fabulístico con el fin ético, sustentó la convicción de que la fábula configuraba un tipo de literatura pedagógica adecuada para la formación moral de los niños. Sin embargo, la función ética de la fábula no es ni evidente ni obligatoria. El carácter preceptivo de la moraleja no es razón suficiente para considerar a la finalidad moral como el objetivo principal. Es verdad que se podría conformar una amplia colección de ejemplos en los que la enseñanza ética es la intención dominante. Pero también es posible integrar otra colección igualmente significativa en la que el contenido moral no tiene peso decisivo e, inclusive, poseen carácter francamente antiético. Contenido apológico no significa principio ético; enseñanza, en el sentido de precepto, no significa educación; moraleja no significa moral.

La moraleja es elemento constitutivo de la fábula, Pero no siempre tiene expresión proverbial ni es necesario que figure explícita. Ciertas connotaciones adquiridas por el vocablo contribuyen a confundir. Por un lado, moraleja alude a principio moral. Por otro, apunta a una observación poco sólida, próxima a la moralina más que a la ética. Principio, sentencia, conclusión, tesis, traducen mejor el espíritu que alienta en la fábula y que el vocablo moraleja apenas roza.

Ese espíritu de las fábulas no siempre estimula una conducta edificante. Si se quiere poner de relieve el contenido ético de la fábula, previamente se deberán escoger aquellas que pueden considerarse fábulas morales. El fabulista no da normas de conducta para que adopten los lectores. Su actitud consiste en mostrar los principios, intereses, valores, relaciones que observa en los comportamientos humanos. El fabulista no dice: hagan esto. Sólo plantea: esto sucede entre las personas: reflexionen.

La fábula y la infancia

La fábula ha sido interpretada como parte de la literatura infantil. Lo prueba la abundancia de ediciones del género dedicadas a la infancia. De hecho, la publicación de fábulas en nuestra época se realiza principalmente en volúmenes dirigidos a los niños. Se adapta el lenguaje de los textos si los originales tienen léxico difícil y se agrega generosa ilustración en atractivos colores. Todo esto está muy bien.

Pero ¿es la fábula un género literario infantil o se le adosó el público pequeño por motivos extraliterarios?

Muy pocos autores han escrito sus fábulas específicamente para los niños. Samaniego declara que las suyas estaban destinadas a los alumnos del seminario vascongado. Pero no eran aquellos estudiantes lo que son ahora nuestros infantes. Si hubiera escrito pensando exclusivamente en adultos, no las habría redactado diferentes. Únicamente pertenecen a la literatura infantil las fábulas infantiles. Ocurre que algunas resultan útiles por sus intenciones o por su simplicidad para ponerlas al alcance de los niños. Pero hay pocas con tales requisitos. Por eso es tan reducido el número de fábulas que se publican para ellos. Son las mismas, no más de cincuenta, que varían la presentación en formato e ilustraciones. Esta minúscula proporción es indicio claro de que la fábula no es un género infantil.

Cuestión diferente es preguntarse si las fábulas agradan a los chicos. Hoy, la literatura infantil, como especialización de la creación literaria, ha alcanzado un desarrollo interesante. Responde al funcionamiento de la fantasía propia del niño y atiende sus expectativas y requerimientos con el auxilio de la psicología infantil. La estructura y los contenidos fundamentales de la fábula no responde a las exigencias de su imaginación. Historias fantásticas, cuentos maravillosos, relatos de ciencia

ficción, aventuras extraordinarias se ajustan mejor a sus expectativas. La fábula, en general, es un género severo, ascético. Necesita de una imaginación fértil, pero controlada, que estreche la libertad de maniobra de los personajes y los mantenga en línea directa con el contenido demostrativo.

Vossler asegura, refiriéndose a las fábulas de La Fontaine, que no son para niños. Su juicio es terminante. Dice que La Fontaine no era educador y tal vez no haya ningún poeta auténtico que lo sea en verdad. Al recordar conceptos de Saint Beuve, afirma: “Este La Fontaine que se da a leer a los niños es como un vino rojo viejo, que cuando mejor sabe es cuando se ha pasado ya de los cuarenta.” [4]

Tal vez no resulte indispensable tener esa edad para disfrutar de las fábulas. Pero es seguro que los niños no gustarán de ellas ni descubrirán valores literarios, a menos que se trate de fábulas infantiles. Y entonces el mérito reside en el respeto al género infantil, no al fabulístico. La fábula es género que se dirige al adulto, por su estructura y por actitudes que los autores transfieren al texto como ingredientes inseparables: sutileza, ironía, amargura, decepción, recelo, crítica.

Los elementos de la fábula

La fábula se construye sobre una estructura básica definida. El esquema no es tan preciso como el que los especialistas han elaborado para el cuento maravilloso a partir de Vladimir Propp. El fabulista se mueve con mayor libertad en recursos y contenido. Sin embargo, aunque numerosos

ejemplos queden fuera de la estructura elemental, la configuración es válida y comprende los principios técnico-literarios del género.

Intervienen en la fábula:

- a) Personajes.
- b) Acciones (actos o sucesos).
- c) Objetos demostrativos.
- d) Moraleja (principio, precepto, axioma, tesis...).

Personajes

Los animales son los personajes más abundantes, pero no los únicos. Tal vez razones históricas expliquen la preferencia. Al emplearse la fábula como herramienta para la crítica política y social, velar los juicios tras la fantasía de animales que razonan constituyó un hecho en cierto modo razonable, aunque no dio el resultado esperado como mecanismo de protección. El trágico final de Esopo y de Lokman lo atestiguan. Hay otro motivo a favor de la preferencia zoológica. A los animales se les puede adjudicar cierta caracterología, como a los seres humanos, en relación con sus hábitos, genio, condiciones anatómicas, ambiente. Esto los hace sumamente aptos para asignarles papeles en los que, a través de sus particularidades, se manifiesta el funcionamiento práctico de un principio cuya demostración se procura.

Por lo demás, en la fábula tienen cabida todo tipo de personajes: personas, plantas, fenómenos, la más amplia variedad de objetos imaginables. Entre estos personajes, empleados en menor cantidad, y los animales, no existe diferencia funcional alguna. Desempeñan en la fábula idéntico papel: ejecutar los actos ejemplares. Generalmente, la fábula enfrenta a dos personajes principales. Uno de ellos plantea una situación; el otro presenta una resistencia y, de esa tensión, surge el desenlace. Actúan como protagonista y antagonista. El primero realiza una acción, a la que el segundo opone una reacción.

Considerados como ejecutores de acciones particulares, los personajes de las fábulas tienen valor individual. Sin embargo, la dimensión puede extenderse y adquirir sentido arquetípico. Determinados personajes, por ejemplo el zorro, el asno o el león en las fábulas antiguas alcanzan ese valor representativo. La zorra siempre representa la astucia. Puede ganar o perder en las peripecias, pero sus actos van siempre guiados por la astucia. Del mismo modo, el asno se identifica con la tontería o la torpeza y el león con la fuerza y el poder. Obran, en consecuencia, como arquetipos de contenido alegórico.

Por otro lado, el carácter generalizador del precepto opera en la misma dirección. Si leemos una fábula sin tener en cuenta su moraleja, los episodios se presentarán como sucesos ejecutados por personajes individuales. El incluir la sentencia, los personajes extienden su dimensión hasta donde los impulsa el alcance genérico del axioma. Cuando

la serpiente muerde y mata a su bienhechor, actúa como un animal cruel, pero su reacción es acto individual, en todo caso conforme a su naturaleza. Pero cuando la moraleja dice que “así obran los malvados con aquellos que los ayudan”, la serpiente se convierte en el sujeto de ese predicado simbólico y ya no es sólo una serpiente, sino que representa a todas las personas malvadas. Se ha convertido en arquetipo.

Acciones

En una fábula ocurren muy pocas acciones. La escasez no se debe a la brevedad de la composición sino al revés: la brevedad resulta del reducido número de acciones. Precisamente, el exponer mínimas acciones es parte de la identificación del género. Una sola o dos son suficiente. Y puede admitir unas pocas más. Los actos pueden ser ejecutados por un solo personaje o por varios. Cuando son realizados por más de uno, generalmente se manifiesta un enfrentamiento entre ellos. Hemos convenido en llamar acciones a los actos del protagonista y reacciones a los del antagonista. Ambos son los personajes principales. En la fábula de la zorra y el cuervo, todo lo que hace la zorra son acciones; lo que hace el cuervo son reacciones. Entre los dos se plantea un conflicto que deriva en un desenlace.

En la fábula del perro que lleva un hueso en la boca, ve reflejada su imagen en el agua y deja el hueso para intentar obtener el que ve en el reflejo, sólo actúa el protagonista y, por lo tanto, cumple acciones. Pero en ellas es evidente la diferenciación de dos partes: lo que sucede antes de soltar el hueso y lo que ocurre a partir de allí. En este caso, acción y reacción están a cargo del protagonista, que es también su antagonista.

Si bien hay excepciones, la estructura binaria de la fábula parece una característica definidora del género. El juego de acción y reacción, simple o múltiple, conforma el desarrollo del texto fabulístico. El conflicto entre una y otra es el núcleo de la fábula.

Objetos demostrativos

El conflicto gira en torno a un eje que recibirá el efecto del desenlace. Ese centro puede estar constituido por otros personajes o por objetos que obran como soportes de aquello que la fábula intenta probar. Por eso la denominación de demostrativos. El trozo de queso es objeto demostrativo en la fábula de la zorra y el cuervo. El hueso lo es en la otra que mencionamos como ilustración. En la fábula del león, el oso y la zorra, los dos primeros disputan una presa, la zorra aprovecha la pelea y se queda con ella. La presa es el elemento demostrativo.

La moraleja

Ya indicamos que el término no resulta el más adecuado para designar al componente preceptivo de la fábula. De modo que vamos a precisar su significado, aunque no a cambiar la designación, ya muy arraigada. La primera advertencia se refiere a poner distancia con la ética, según ya lo expresamos. Porque moraleja se vincula con moral, y no siempre las fábulas ni sus moralejas son morales (las hay francamente inmorales). La moraleja es la tesis de la fábula, expresada en un juicio, precepto, observación, proverbio, conclusión, axioma, instrucción, sentencia y otros términos próximos.

El desarrollo de la fábula es la demostración de la tesis. La moraleja puede ser explícita o tácita. Cuando no está expresada, el lector dispone de una mayor libertad de interpretación, porque del relato pueden surgir más de un sentido. La moraleja explícita puede presentarse el final, como remate, y la así la utilizó Esopo, o al principio, como lo hizo Fedro. Puede exponerse como una reflexión del autor o manifestarla uno de los personajes. Iriarte suele incluir una doble moraleja: la primera de sentido personal; la segunda, de inmediato, más genérica. Además de revelar la intención del autor, la moraleja opera también como orientación en los casos en que la fábula permitiría obtener diversas conclusiones.

Para la fábula tiene validez el lema nada humano le es ajeno, porque toda actividad, preocupación, interés, esperanzas, dudas, certezas, vicios y virtudes de las personas han entrado y siguen entrando en su ámbito. En cuestiones literarias, las definiciones suelen dejar afuera muchos de los fenómenos que intentan definir. Pero si se quiere arriesgar una definición, aceptando el peligro, puede concluirse que:

La fábula es un texto literario breve, de estructura generalmente binaria, que expone una tesis en desarrollo dinámico y demostrativo.

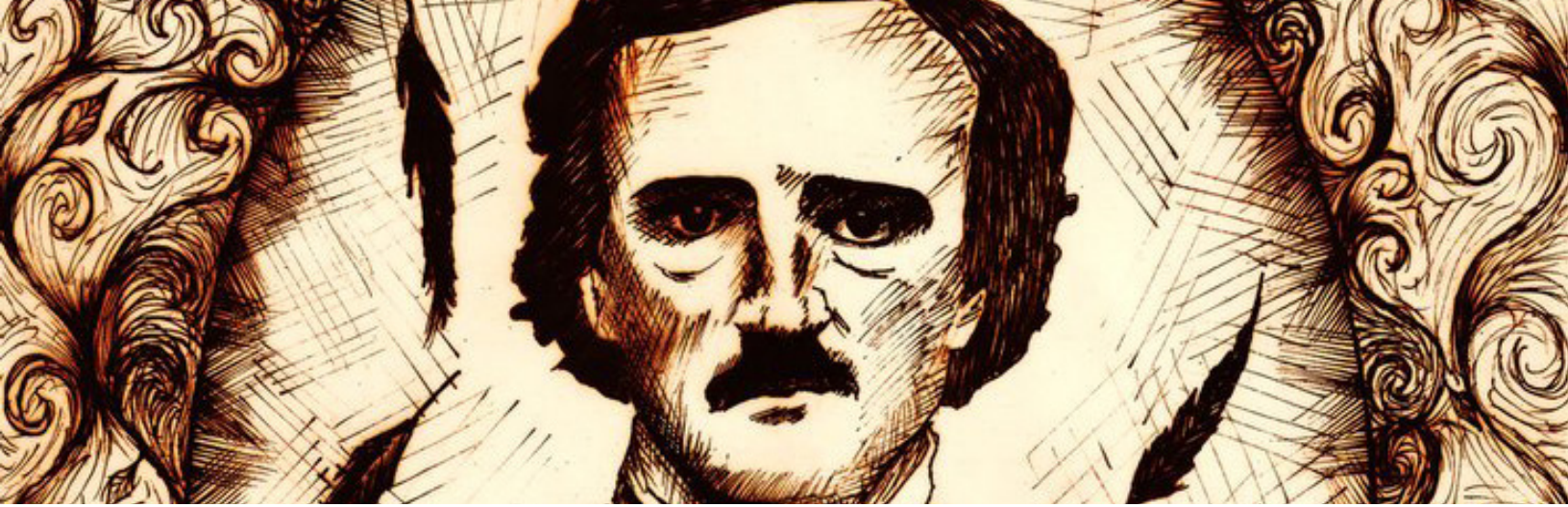
Notas

AYALA, Carlos (1982): Prólogo a Antología de fábulas, Círculo de lectores, Barcelona.

[1] DOMÍNGUEZ, María Alicia (1969): Qué es la fábula, Columba, Buenos Aires.

[2] CANAL FEIJÓO, Bernardo (1960): Burla, credo, culpa en la creación anónima Nova, Buenos Aires.

[3] VOSSLER, Karl (1947): La Fontaine y sus fábulas, Espasa Calpe, Buenos Aires.



A continuación te sugerimos algunas preguntas de reflexión para dialogar con tu tutor:

¿Es la fábula un género literario? ¿Cuáles son los orígenes de la fábula? ¿Cómo se relaciona la fábula con la ética?
¿Por qué se han destinado las fábulas principalmente a un público infantil? ¿Qué elementos componen las fábulas?
¿Qué características definen a los personajes? ¿Cómo son las acciones?

ORGANIZA Y REGISTRA LO QUE APRENDISTE

Después de trabajar cada desafío, es importante que reflexiones y discutas con tu tutor los principales aprendizajes obtenidos. En todo momento, pero sobre todo en este, será muy importante que registres lo que has aprendido y lo que se te ha dificultado.

CUENTOS

PARA INICIAR

Con el fin de movilizar tus conocimientos previos sobre los cuentos responde a las siguientes preguntas en tu cuaderno:

¿Qué cuentos has leído? ¿Cuáles son los que más te han gustado y por qué? ¿Has escrito alguna vez una narración donde cuentes tus vivencias o historias creadas por tu imaginación? narra alguna a tu tutor, ¿Qué son los objetos demostrativos en las fábulas? ¿Qué es una moraleja? ¿Cómo podemos identificar o deducir la moraleja?

ACEPTA EL DESAFÍO Y CONSTRUYE COMPRESIONES:

El cuento que leerás a continuación fue escrito por Edgar Allan Poe, un escritor estadounidense que dedicó su vida entera a la literatura. Sus cuentos se caracterizan por estar llenos de misterio y terror. El reto será descifrar el misterio y descubrir la verdad sobre el retrato, pero también analizar el uso del lenguaje que hace Allan Poe para contar la historia.

EL RETRATO OVAL

El castillo al cual mi criado se había atrevido a entrar por la fuerza antes de permitir que, gravemente herido como estaba, pasara yo la noche al aire libre, era una de esas construcciones en las que se mezclan la lobrete y la grandeza, y que durante largo tiempo se han alzado cejjuntas en los Apeninos, tan ciertas en la realidad como en la imaginación de Mrs. Radcliffe. Según toda apariencia, el castillo había sido recién abandonado, aunque temporariamente. Nos instalamos en uno de los aposentos más pequeños y menos suntuosos. Hallábase en una apartada torre del edificio; sus decoraciones eran ricas, pero ajadas y viejas. Colgaban tapices de las paredes, que engalanaban cantidad y variedad de trofeos heráldicos, así como un número insólitamente grande de vivaces pinturas modernas en marcos con arabescos de oro. Aquellas pinturas, no solamente emplazadas a lo largo de las paredes sino en diversos nichos que la extraña arquitectura del castillo exigía, despertaron profundamente mi interés, quizá a causa de mi incipiente delirio; ordené, por tanto, a Pedro que cerrara las pesadas persianas del aposento —pues era ya de noche—, que encendiera las bujías de un alto candelabro situado a la cabecera de mi lecho y recorriera de par en par las orladas cortinas de terciopelo negro que envolvían la cama. Al hacerlo así deseaba entregarme, si no al sueño, por lo menos a la alternada contemplación de las pinturas y al examen de un pequeño volumen que habíamos encontrado sobre la almohada y que contenía la descripción y la crítica de aquéllas.

Mucho, mucho leí... e intensa, intensamente miré. Rápidas y brillantes volaron las horas, hasta llegar la profunda medianoche. La posición del candelabro me molestaba, pero, para no incomodar a mi amodorrado sirviente, alargué con dificultad la mano y lo coloqué de manera que su luz cayera directamente sobre el libro.

El cambio, empero, produjo un efecto por completo inesperado. Los rayos de las numerosas bujías (pues eran muchas) cayeron en un nicho del aposento que una de las columnas del lecho había mantenido hasta ese momento en la más profunda sombra. Pude ver así, vívidamente, una pintura que me había pasado inadvertida. Era el retrato de una joven que empezaba ya a ser mujer. Miré presurosamente su retrato, y cerré los ojos. Al principio

no alcancé a comprender por qué lo había hecho. Pero mientras mis párpados continuaban cerrados, cruzó por mi mente la razón de mi conducta. Era un movimiento impulsivo a fin de ganar tiempo para pensar, para asegurarme de que mi visión no me había engañado, para calmar y someter mi fantasía antes de otra contemplación más serena y más segura. Instantes después volví a mirar fijamente la pintura.

Ya no podía ni quería dudar de que estaba viendo bien, puesto que el primer destello de las bujías sobre aquella tela había disipado la soñolienta modorra que pesaba sobre mis sentidos, devolviéndome al punto a la vigilia.

Como ya he dicho, el retrato representaba a una mujer joven. Sólo abarcaba la cabeza y los hombros, pintados de la manera que técnicamente se denomina vignette, y que se parece mucho al estilo de las cabezas favoritas de Sully. Los brazos, el seno y hasta los extremos del radiante cabello se mezclaban imperceptiblemente en la vaga pero profunda sombra que formaba el fondo del retrato. El marco era oval, ricamente dorado y afiligranado en estilo morisco. Como objeto de arte, nada podía ser más admirable que aquella pintura. Pero lo que me había emocionado de manera tan súbita y vehemente no era la ejecución de la obra, ni la inmortal belleza del retrato. Menos aún cabía pensar que mi fantasía, arrancada de su semisueño, hubiera confundido aquella cabeza con la de una persona viviente. Inmediatamente vi que las peculiaridades del diseño, de la vignette y del marco tenían que haber repelido semejante idea, impidiendo incluso que persistiera un solo instante. Pensando intensamente en todo eso, quedé tal vez una hora, a medias sentado, a medias reclinado, con los ojos fijos en el retrato. Por fin, satisfecho del verdadero secreto de su efecto, me dejé caer hacia atrás en el lecho. Había descubierto que el hechizo del cuadro residía en una absoluta posibilidad de vida en su expresión que, sobresaltándome al comienzo, terminó por confundirme, someterme y aterrarme. Con profundo y reverendo respeto, volví a colocar el candelabro en su posición anterior. Alejada así de mi vista la causa de mi honda agitación, busqué vivamente el volumen que se ocupaba de las pinturas y su historia. Abriéndolo en el número que designaba al retrato oval, leí en él las vagas y extrañas palabras que siguen:

«Era una virgen de singular hermosura, y tan encantadora como alegre. Aciaga la hora en que vio y amó y desposó al pintor. Él, apasionado, estudioso, austero, tenía ya una prometida en el Arte; ella, una virgen de sin igual hermosura y tan encantadora como alegre, toda luz y sonrisas, y traviesa como un cervatillo; amándolo y mimándolo, y odiando tan sólo al Arte, que era su rival; temiendo tan sólo la paleta, los pinceles y los restantes enojosos instrumentos que la privaban de la contemplación de su amante. Así, para la dama, cosa terrible fue oír hablar al pintor de su deseo de retratarla. Pero era humilde y obediente, y durante muchas semanas posó dócilmente en el oscuro y elevado aposento de la torre, donde sólo desde lo alto caía la luz sobre la pálida tela. Mas él, el pintor, gloriábase de su trabajo, que avanzaba hora a hora y día a día. Y era un hombre

apasionado, violento y taciturno, que se perdía en sus ensueños; tanto, que no quería ver cómo esa luz que entraba lívida, en la torre solitaria, marchitaba la salud y la vivacidad de su esposa, que se consumía a la vista de todos, salvo de la suya. Mas ella seguía sonriendo, sin exhalar queja alguna, pues veía que el pintor, cuya nombradía era alta, trabajaba con un placer fervoroso y ardiente, bregando noche y día para pintar a aquella que tanto le amaba y que, sin embargo, seguía cada vez más desanimada y débil. Y, en verdad, algunos que contemplaban el retrato hablaban en voz baja de su parecido como de una asombrosa maravilla, y una prueba tanto de la excelencia del artista como de su profundo amor por aquella a quien representaba de manera tan insuperable. Pero, a la larga, a medida que el trabajo se acercaba a su conclusión, nadie fue admitido ya en la torre, pues el pintor habíase exaltado en el ardor de su trabajo y apenas si apartaba los ojos de la tela, incluso para mirar el rostro de su esposa. Y no quería ver que los tintes que esparcía en la tela eran extraídos de las mejillas de aquella mujer sentada a su lado. Y cuando pasaron muchas semanas y poco quedaba por hacer, salvo una pincelada en la boca y un matiz en los ojos, el espíritu de la dama osciló, vacilante como la llama en el tubo de la lámpara. Y entonces la pincelada fue puesta y aplicado el matiz, y durante un momento el pintor quedó en trance frente a la obra cumplida. Pero, cuando estaba mirándola, púsose pálido y tembló mientras gritaba: “¡Ciertamente, ésta es la Vidamisma!”, y volvióse de improviso para mirar a su amada... ¡Estaba muerta!».

A continuación te sugerimos algunas preguntas de reflexión para dialogar con tu tutor:

¿De qué se trata el cuento? ¿Qué particularidad encuentras en comparación a otros cuentos que hayas leído? ¿En qué tiempo se cuenta la historia? ¿Quién cuenta la historia? ¿Cómo llegaron los personajes al castillo? ¿En dónde se encuentra el castillo? Cuando el texto refiere al castillo como una mezcla de lobreguez y grandeza ¿Cómo imaginas que es? ¿Quién vivía en el castillo? ¿Dónde se instalan los personajes? ¿Cómo son los aposentos? ¿Qué hay en las paredes? ¿A qué refiere la expresión Heráldicos trofeos? ¿Cuál era la intención del hombre al pedir que recorrieran las cortinas de la cama? ¿Qué había sobre la cama? ¿Qué es lo que llama la atención del hombre en el retrato que descubre? ¿Por qué le resulta perturbador contemplarlo? ¿Cómo es la mujer del retrato? ¿Cómo es una emoción súbita y vehemente? ¿Qué descubre al leer la descripción en el libro? ¿Quién era la mujer? ¿Por qué el retrato resultaba tan realista? ¿Cómo murió la mujer?

¿Cómo describirías el uso de las palabras que hace el autor? ¿Qué emociones te generó la lectura?

ORGANIZA Y REGISTRA LO QUE APRENDISTE

Después de trabajar cada desafío, es importante que

reflexiones y discutas con tu tutor los principales aprendizajes obtenidos. En todo momento, pero sobre todo en este, será muy importante que registres lo que has aprendido y lo que se te ha dificultado.

ACEPTA EL DESAFÍO Y CONSTRUYE COMPRESIONES: UN SEÑOR MUY VIEJO CON ALAS ENORMES

Gabriel García Márquez fue un escritor Colombiano, se hizo famoso por escribir historias en las que las costumbres y realidades de su país, sobre todo de pueblos pequeños del mar Caribe, se mezclan con sucesos imaginarios y mágicos. “Un señor muy viejo con unas alas enormes” es uno de esos cuentos y el reto educativo es leerlo para entenderlo bien y divertirse; pero también para estudiar de cerca el artificio con el que García Márquez arma historias interesantes, porque así nos preparamos no sólo para leer con provecho otras obras, sino también para imitarlo y puedas a construir tu propio estilo literario –aunque no será igual al de García Márquez.

UN SEÑOR MUY VIEJO CON UNAS ALAS ENORMES

Al tercer día de lluvia habían matado tantos cangrejos dentro de la casa, que Pelayo tuvo que atravesar su patio anegado para tirarlos al mar, pues el niño recién nacido había pasado la noche con calenturas y se pensaba que era causa de la pestilencia. El mundo estaba triste desde el martes. El cielo y el mar eran una misma cosa de ceniza, y las arenas de la playa, que en marzo fulguraban como polvo de lumbre, se habían convertido en un caldo de lodo y mariscos podridos. La luz era tan mansa al mediodía, que cuando Pelayo regresaba a la casa después de haber tirado los cangrejos, le costó trabajo ver qué era lo que se movía y se quejaba en el fondo del patio. Tuvo que acercarse mucho para descubrir que era un hombre viejo, que estaba tumbado boca abajo en el lodazal, y a pesar de sus grandes esfuerzos no podía levantarse, porque se lo impedían sus enormes alas.

Asustado por aquella pesadilla, Pelayo corrió en busca de Elisenda, su mujer, que estaba poniéndole compresas al niño enfermo, y la llevó hasta el fondo del patio. Ambos observaron el cuerpo caído con un callado estupor. Estaba vestido como un traperero. Le quedaban apenas unas hilachas descoloridas en el cráneo pelado y muy pocos dientes en la boca, y su lastimosa condición de bisabuelo ensopado lo había desprovisto de toda grandeza. Sus alas de gallinazo grande, sucias y medio desplumadas, estaban encalladas para siempre en el lodazal. Tanto lo observaron, y con tanta atención, que Pelayo y Elisenda se sobrepusieron muy pronto del asombro y acabaron por encontrarlo familiar. Entonces se atrevieron a hablarle, y él les contestó en un dialecto incomprensible pero con una buena voz de navegante. Fue así como pasaron por alto el inconveniente de las alas, y concluyeron con muy buen juicio que era un náufrago solitario de alguna nave

extranjera abatida por el temporal. Sin embargo, llamaron para que lo viera a una vecina que sabía todas las cosas de la vida y la muerte, y a ella le bastó con una mirada para sacarlos del error.

— Es un ángel –les dijo—. Seguro que venía por el niño, pero el pobre está tan viejo que lo ha tumbado la lluvia.

Al día siguiente todo el mundo sabía que en casa de Pelayo tenían cautivo un ángel de carne y hueso. Contra el criterio de la vecina sabia, para quien los ángeles de estos tiempos eran sobrevivientes fugitivos de una conspiración celestial, no habían tenido corazón para matarlo a palos. Pelayo estuvo vigilándolo toda la tarde desde la cocina, armado con un garrote de alguacil, y antes de acostarse lo sacó a rastras del lodazal y lo encerró con las gallinas en el gallinero alumbrado. A media noche, cuando terminó la lluvia, Pelayo y Elisenda seguían matando cangrejos. Poco después el niño despertó sin fiebre y con deseos de comer. Entonces se sintieron magnánimos y decidieron poner al ángel en una balsa con agua dulce y provisiones para tres días, y abandonarlo a su suerte en altamar. Pero cuando salieron al patio con las primeras luces, encontraron a todo el vecindario frente al gallinero, retozando con el ángel sin la menor devoción y echándole cosas de comer por los huecos de las alambradas, como si no fuera una criatura sobrenatural sino un animal de circo.

El padre Gonzaga llegó antes de las siete alarmado por la desproporción de la noticia. A esa hora ya habían acudido curiosos menos frívolos que los del amanecer, y habían hecho toda clase de conjeturas sobre el porvenir del cautivo. Los más simples pensaban que sería nombrado alcalde del mundo. Otros, de espíritu más áspero, suponían que sería ascendido a general de cinco estrellas para que ganara todas las guerras. Algunos visionarios esperaban que fuera conservado como semental para implantar en la tierra una estirpe de hombres alados y sabios que se hicieran cargo del Universo. Pero el padre Gonzaga, antes de ser cura, había sido leñador macizo. Asomado a las alambradas repasó un instante su catecismo, y todavía pidió que le abrieran la puerta para examinar de cerca de aquel varón de lástima que más parecía una enorme gallina decrepita entre las gallinas absortas. Estaba echado en un rincón, secándose al sol las alas extendidas, entre las cáscaras de fruta y las sobras de desayunos que le habían tirado los madrugadores. Ajeno a las impertinencias del mundo, apenas si levantó sus ojos de anticuario y murmuró algo en su dialecto cuando el padre Gonzaga entró en el gallinero y le dio los buenos días en latín. El párroco tuvo la primera sospecha de impostura al comprobar que no entendía la lengua de Dios ni sabía saludar a sus ministros. Luego observó que visto de cerca resultaba demasiado humano: tenía un insoportable olor de intemperie, el revés de las alas sembrado de algas parasitarias y las plumas mayores maltratadas por vientos terrestres, y nada de su naturaleza miserable estaba de acuerdo con la egregia dignidad de los ángeles. Entonces abandonó el gallinero, y con un breve sermón previno a los curiosos contra los riesgos de la ingenuidad. Les recordó que el demonio tenía la mala costumbre de recurrir a artificios de carnaval para confundir a los incautos. Argumentó que si las alas no eran el elemento esencial para determinar las diferencias entre

un gavián y un aeroplano, mucho menos podían serlo para reconocer a los ángeles. Sin embargo, prometió escribir una carta a su obispo, para que éste escribiera otra al Sumo Pontífice, de modo que el veredicto final viniera de los tribunales más altos.

Su prudencia cayó en corazones estériles. La noticia del ángel cautivo se divulgó con tanta rapidez, que al cabo de pocas horas había en el patio un alboroto de mercado, y tuvieron que llevar la tropa con bayonetas para espantar el tumulto que ya estaba a punto de tumbar la casa. Elisenda, con el espinazo torcido de tanto barrer basura de feria, tuvo entonces la buena idea de tapiar el patio y cobrar cinco centavos por la entrada para ver al ángel.

Vinieron curiosos hasta de la Martinica. Vino una feria ambulante con un acróbata volador, que pasó zumbando varias veces por encima de la muchedumbre, pero nadie le hizo caso porque sus alas no eran de ángel sino de murciélago sideral. Vinieron en busca de salud los enfermos más desdichados del Caribe: una pobre mujer que desde niña estaba contando los latidos de su corazón y ya no le alcanzaban los números, un jamaicano que no podía dormir porque lo atormentaba el ruido de las estrellas, un sonámbulo que se levantaba de noche a deshacer dormido las cosas que había hecho despierto, y muchos otros de menor gravedad. En medio de aquel desorden de naufragio que hacía temblar la tierra, Pelayo y Elisenda estaban felices de cansancio, porque en menos de una semana atiborraron de plata los dormitorios, y todavía la fila de peregrinos que esperaban su turno para entrar llegaba hasta el otro lado del horizonte.

El ángel era el único que no participaba de su propio acontecimiento. El tiempo se le iba buscando acomodo en su nido prestado, aturdido por el calor de infierno de las lámparas de aceite y las velas de sacrificio que le arrimaban a las alambradas. Al principio trataron de que comiera cristales de alcanfor, que, de acuerdo con la sabiduría de la vecina sabia, era el alimento específico de los ángeles. Pero él los despreciaba, como despreció sin probarlos los almuerzos papales que le llevaban los penitentes, y nunca se supo si fue por ángel o por viejo que terminó comiendo nada más que papillas de berenjena. Su única virtud sobrenatural parecía ser la paciencia. Sobre todo en los primeros tiempos, cuando le picoteaban las gallinas en busca de los parásitos estelares que proliferaban en sus alas, y los baldados le arrancaban plumas para tocarse con ellas sus defectos, y hasta los más piosos le tiraban piedras tratando de que se levantara para verlo de cuerpo entero. La única vez que consiguieron alterarlo fue cuando le abrasaron el costado con un hierro de marcar novillos, porque llevaba tantas horas de estar inmóvil que lo creyeron muerto. Despertó sobresaltado, despotricando en lengua hermética y con los ojos en lágrimas, y dio un par de aletazos que provocaron un remolino de estiércol de gallinero y polvo lunar, y un ventarrón de pánico que no parecía de este mundo. Aunque muchos creyeron que su reacción no había sido de rabia sino de dolor, desde entonces se cuidaron de no molestarlo, porque la mayoría entendió que su pasividad no era la de un héroe en uso de buen retiro sino la de un cataclismo en reposo.

El padre Gonzaga se enfrentó a la frivolidad de la

muchedumbre con fórmulas de inspiración doméstica, mientras le llegaba un juicio terminante sobre la naturaleza del cautivo. Pero el correo de Roma había perdido la noción de la urgencia. El tiempo se les iba en averiguar si el convicto tenía ombligo, si su dialecto tenía algo que ver con el arameo, si podía caber muchas veces en la punta de un alfiler, o si no sería simplemente un noruego con alas. Aquellas cartas de parsimonia habrían ido y venido hasta el fin de los siglos, si un acontecimiento providencial no hubiera puesto término a las tribulaciones del párroco.

Sucedió que por esos días, entre muchas otras atracciones de las ferias errantes del Caribe, llevaron al pueblo el espectáculo triste de la mujer que se había convertido en araña por desobedecer a sus padres. La entrada para verla no sólo costaba menos que la entrada para ver al ángel, sino que permitían hacerle toda clase de preguntas sobre su absurda condición, y examinarla al derecho y al revés, de modo que nadie pusiera en duda la verdad del horror. Era una tarántula espantosa del tamaño de un carnero y con la cabeza de una doncella triste. Pero lo más desgarrador no era su figura de disparate, sino la sincera aflicción con que contaba los pormenores de su desgracia: siendo casi una niña se había escapado de la casa de sus padres para ir a un baile, y cuando regresaba por el bosque después de haber bailado toda la noche sin permiso, un trueno pavoroso abrió el cielo en dos mitades, y por aquella grieta salió el relámpago de azufre que la convirtió en araña. Su único alimento eran las bolitas de carne molida que las almas caritativas quisieran echarle en la boca. Semejante espectáculo, cargado de tanta verdad humana y de tan temible escarmiento, tenía que derrotar sin proponérselo al de un ángel despectivo que apenas si se dignaba mirar a los mortales. Además los escasos milagros que se le atribuían al ángel revelaban un cierto desorden mental, como el del ciego que no recobró la visión pero le salieron tres dientes nuevos, y el del paralítico que no pudo andar pero estuvo a punto de ganarse la lotería, y el del leproso a quien le nacieron girasoles en las heridas. Aquellos milagros de consolación que más bien parecían entretenimientos de burla, habían quebrantado ya la reputación del ángel cuando la mujer convertida en araña terminó de aniquilarla. Fue así como el padre Gonzaga se curó para siempre del insomnio, y el patio de Pelayo volvió a quedar tan solitario como en los tiempos en que llovió tres días y los cangrejos caminaban por los dormitorios.

Los dueños de la casa no tuvieron nada que lamentar. Con el dinero recaudado construyeron una mansión de dos plantas, con balcones y jardines, y con sardineles muy altos para que no se metieran los cangrejos del invierno, y con barras de hierro en las ventanas para que no se metieran los ángeles. Pelayo estableció además un criadero de conejos muy cerca del pueblo y renunció para siempre a su mal empleo de alguacil, y Elisenda se compró unas zapatillas satinadas de tacones altos y muchos vestidos de seda tornasol, de los que usaban las señoras más codiciadas en los domingos de aquellos tiempos. El gallinero fue lo único que no mereció atención. Si alguna vez lo lavaron con creolina y quemaron las lágrimas de mirra en su interior, no fue por hacerle honor

al ángel, sino por conjurar la pestilencia de muladar que ya andaba como un fantasma por todas partes y estaba volviendo vieja la casa nueva. Al principio, cuando el niño aprendió a caminar, se cuidaron de que no estuviera cerca del gallinero. Pero luego se fueron olvidando del temor y acostumbrándose a la peste, y antes de que el niño mudara los dientes se había metido a jugar dentro del gallinero, cuyas alambradas podridas se caían a pedazos. El ángel no fue menos displicente con él que con el resto de los mortales, pero soportaba las infamias más ingeniosas con una mansedumbre de perro sin ilusiones. Ambos contrajeron la varicela al mismo tiempo. El médico que atendió al niño no resistió la tentación de auscultar al ángel, y encontró tantos soplos en el corazón y tantos ruidos en los riñones, que no le pareció posible que estuviera vivo. Lo que más le asombró, sin embargo, fue la lógica de sus alas. Resultaban tan naturales en aquel organismo completamente humano, que no podía entender por qué no las tenían también los otros hombres.

Cuando el niño fue a la escuela, hacía mucho tiempo que el sol y la lluvia habían desbaratado el gallinero. El ángel andaba arrastrándose por acá y por allá como un moribundo sin dueño. Lo sacaban a escobazos de un dormitorio y un momento después lo encontraban en la cocina. Parecía estar en tantos lugares al mismo tiempo, que llegaron a pensar que se desdoblaba, que se repetía a sí mismo por toda la casa, y la exasperada Elisenda gritaba fuera de quicio que era una desgracia vivir en aquel infierno lleno de ángeles. Apenas si podía comer, sus ojos de anticuario se le habían vuelto tan turbios que andaba tropezando con los horcones, y ya no le quedaban sino las cánulas peladas de las últimas plumas. Pelayo le echó encima una manta y le hizo la caridad de dejarlo dormir en el cobertizo, y sólo entonces advirtieron que pasaba la noche con calenturas delirantes en trabalenguas de noruego viejo. Fue esa una de las pocas veces en que se alarmaron, porque pensaban que se iba a morir, y ni siquiera la vecina sabia había podido decirles qué se hacía con los ángeles muertos.

Sin embargo, no sólo sobrevivió a su peor invierno, sino que pareció mejor con los primeros soles. Se quedó inmóvil muchos días en el rincón más apartado del patio, donde nadie lo viera, y a principios de diciembre empezaron a nacerle en las alas unas plumas grandes y duras, plumas de pajarraco viejo, que más bien parecían un nuevo percance de la decrepitud. Pero él debía conocer la razón de estos cambios, porque se cuidaba muy bien de que nadie los notara, y de que nadie oyera las canciones de navegantes que a veces cantaba bajo las estrellas. Una mañana, Elisenda estaba cortando rebanadas de cebolla para el almuerzo, cuando un viento que parecía de alta mar se metió en la cocina. Entonces se asomó por la ventana, y sorprendió al ángel en las primeras tentativas del vuelo. Eran tan torpes, que abrió con las uñas un surco de arado en las hortalizas y estuvo a punto de desbaratar el cobertizo con aquellos aletazos indignos que resbalaban en la luz y no encontraban asidero en el aire. Pero logró ganar altura. Elisenda exhaló un suspiro de descanso, por ella y por él, cuando lo vio pasar por encima de las últimas casas, sustentándose de cualquier modo con un azaroso aleteo de

buitre senil. Siguió viéndolo hasta cuando acabó de cortar la cebolla, y siguió viéndolo hasta cuando ya no era posible que lo pudiera ver, porque entonces ya no era un estorbo en su vida, sino un punto imaginario en el horizonte del mar.

A continuación te sugerimos algunas preguntas y actividades de reflexión para dialogar con tu tutor:

- ¿Cómo demostramos con base en el escrito lo que pensamos nos dice el autor? Nuestros juicios deberán basarse en “hechos” del escrito, aunque sea un escrito imaginativo.
- Un artificio es un medio ingenioso para conseguir algo, en el caso de la literatura, los autores utilizan diversos recursos para comunicar de forma ingenioso y atractiva sus ideas ¿Qué artificios emplea García Márquez para lograr lo que percibimos –entendemos, sentimos, imaginamos, gozamos, etc., -- en el cuento?
- El cuento empieza con la llegada del ángel y se acaba cuando emprende el vuelo y se va del pueblo. ¿Cómo preparó García Márquez el esquema de la historia, para primero provocar un gran alboroto, aprovechar de varias formas la venida del ángel y finalmente hacer que la gente se olvidara y hasta se aburriera de él?
- La secuencia del escrito se va enlazando en párrafos y ayuda que al final de un episodio se anticipe el siguiente, como “Aquellas cartas de parsimonia habrían ido y venido hasta el fin de los siglos, si un acontecimiento providencial no hubiera puesto término a las tribulaciones del párroco”. ¿Qué otros enlaces semejantes encuentras?
- Para hacerte una idea de la manera como el autor se refiere al ángel, junta todas las descripciones que hace de él (por ejemplo “el pobre estaba tan viejo...”) y piensa qué es lo que quiso decirnos.
- ¿Qué efecto logra García Márquez al empezar el escrito con un párrafo largo en el que nos distrae describiendo los detalles de un día triste y lo termina con la palabra “alas”?
- ¿Qué tan común te parece el sentimiento que describe esta frase: “Tanto lo observaron, y con tanta atención, que Pelayo y Elisenda se sobrepusieron muy pronto del asombro y acabaron por encontrarlo familiar”? ¿Qué otras descripciones semejantes encuentras en el texto que hablan de sentimientos que apreciamos por haberlos experimentado de alguna manera?
- ¿Por sus reacciones, cómo describirías al padre Gonzaga?
- Considerando la condición de la mujer araña el autor dice “espectáculo cargado de tanta verdad humana y de tan terrible escarmiento”. En el entendido que se refiere a un espectáculo de feria, ¿cómo juzgarías esta frase?

De las siguientes frases del cuento, identifica qué las hace imaginativas.

- “el mundo estaba triste desde el martes”
- “el cielo y el mar eran una misma cosa de ceniza”
- “con voz de navegante”
- “vecina que sabía todas las cosas de la vida y de la muerte”
- “insoportable olor de intemperie”
- “su prudencia cayó en corazones estériles”
- “estaban felices de cansancio”
- “la fila llegaba hasta el otro lado del horizonte”
- “aletazos indignos que no encontraban asidero en el aire”
- “pasaron por alto el inconveniente de las alas”
- “retozando con el ángel sin la menor devoción”
- “gallinas absortas”
- “masedumbre de perro sin ilusiones”
- “infierno lleno de ángeles”
- “un ángel de carne y hueso”
- “el ángel era el único que no participaba de su propio acontecimiento”
- “ventarrón de pánico”
- “cataclismo en reposo”

Práctica describiendo situaciones y sentimientos con frases creativas, no de manera acostumbrada.

Intenta diseñar un cuento para decir algo que valga la pena comunicar. Anímate a escribir imitando el estilo de Gabriel García Márquez. . No obstante la irrealidad, hay que hacer la historia creíble, es decir verosímil.

ORGANIZA Y REGISTRA LO QUE APRENDISTE

Después de trabajar cada desafío, es importante que reflexiones y discutas con tu tutor los principales aprendizajes obtenidos. En todo momento, pero sobre todo en este, será muy importante que registres lo que has aprendido y lo que se te ha dificultado.



TEXTOS DE PROFUNDIZACIÓN

Ya leíste dos cuentos muy distintos, pero con algunos puntos en común, como la brevedad en su extensión, la narración de sucesos imaginarios y la utilización de pocos personajes, ¿Quieres saber más acerca de los cuentos? El siguiente texto te propone distintas definiciones que construyeron cuentistas reconocidos en el mundo de la literatura. Al final, lograrás comprender con mayor detalle elementos interesantes que podemos encontrar en los cuentos.

ESTRUCTURA Y MORFOLOGÍA DEL CUENTO (MEMPO GIARDINELLI)

Las que siguen son reflexiones, ideas sueltas, apuntes, surgidos a lo largo de muchos años de trabajar este género, de pensarlo y de hacer docencia en talleres.

SOBRE LAS DEFINICIONES

Carlos Mastrángelo: «1) un cuento es una serie breve de incidentes; 2) de ciclo acabado y perfecto como un círculo [en este punto anota que un buen cuento, por corto o largo que sea, es siempre un todo armónico y concluido]; 3) siendo muy esencial el argumento, el asunto o los incidentes en sí [porque, señala, “en el cuento nos interesa solamente lo que está sucediendo y cómo terminará...” El cuento es el menos realista, sincero y exacto de los géneros narrativos. Mucho menos copiante y fiel, como expresión objetiva de la realidad, que el relato y la novela]; 4) trabados éstos en una única e ininterrumpida ilación; 5) sin grandes intervalos de tiempo ni de espacio; 6) rematados por un fin final imprevisto, adecuado y natural».

Alfredo Veiravé dice que «en sus características esenciales el cuento puede ser definido como una narración de corta duración que trata de un solo asunto y que, con un número limitado de personajes, es capaz de crear una situación condensada y cerrada».

Pedro Laín Entralgo: «Relato de ficción que por su brevedad puede ser leído de una sentada. Un relato, por tanto, que en el decurso de no muchos minutos –quince, treinta, sesenta- nos hace conocer el planteamiento, el desarrollo y el desenlace de una acción humana imaginativamente inventada. El cuento, en suma, es la promesa de una evasión –y en consecuencia, de una autorrealización imaginativa- con cuyo término podemos contar cuando iniciamos su lectura».

SOBRE LA BREVEDAD

Para Edmundo Valadés «el cuento escapa a prefiguraciones teóricas: si acaso, se sabe que su única inmutable característica es la brevedad». Y precisamente respecto del cuento breve (también llamado cuento corto, minificción,

microcuento o microficción) el teórico chileno Juan Armando Epple distingue cuatro condiciones básicas: brevedad, singularidad, temática, tensión e intensidad.

Marco Denevi sostiene que la única y verdadera forma eficaz de distinguir cuento de novela, y cuento largo de cuento breve, no es otra cosa que la cantidad de páginas que tiene cada texto.

Respecto de este punto es muy interesante esta otra idea de Epple: «El criterio fundamental para reconocerlos como relatos no es su brevedad, sino su estatuto ficticio». O sea, es la invención literaria –construida con sentido estético o fundamentada (o no) en la realidad –lo que permite reconocer a un cuento.

Según Epple la caracterización del cuento breve se sigue buscando “a partir de una comparación explícita o implícita con la novela, y los rasgos distintivos que se postulan (la brevedad, la singularidad temática, la tensión o la intensidad) siguen resultando insuficientes como categorías distintivas”. Ello, porque las novelas cortas y los cuentos extensos cuestionan “el criterio tradicional de la extensión como límite entre ambos géneros. Y con el cuento brevísimo el problema se dificulta aún más, por su relación con un amplio registro de formas breves de sustrato oral o libresco”.

El criterio de Epple (que él llama “provisional”) para calificar a un cuento breve no se basa, pues, en la extensión (“el corpus va desde el relato de una sola línea al de una página”) sino en el estrato del mundo narrado. “En la existencia de una situación narrativa única formulada en un espacio imaginario y un decurso temporal, aunque algunos elementos de esta tríada (acción, espacio, tiempo) estén simplemente sugeridos”.

SOBRE ENFOQUES O INFLUENCIAS

[...]El mexicano Julio Torri decía que hay dos tipos de escritores: los de imaginación y los de sentimiento. Los primeros suelen ser buenos artesanos; los segundos, “cuando no tienen genio, son absolutamente intolerables”. Por supuesto, la felicidad literaria se produce cuando en los cuentos confluyen la imaginación y el sentimiento.[...]

En los autores se notan las influencias de algunos grandes maestros, pero todos tienen sus sellos personales. Lo cual lleva a esta reflexión: nada tienen de malo las influencias, y antes al contrario, todos provenimos de ellas. Todo escritor es, en esencia, libresco, en el sentido de que siempre andamos buscando ideas y asociaciones en los autores que amamos. Y para hacerla hay que leer, presenciar, experimentar: la literatura, pues, como conocimiento, como toma y daca.

Sobre la imaginación

Dice Juan Rulfo que “todo escritor que crea, es un mentiroso: la literatura es mentira, pero de esa mentira sale una recreación de la realidad; recrear la realidad es, pues, uno de los principios fundamentales de la creación. Considero que hay tres pasos: así como en la sintaxis hay tres puntos de apoyo: sujeto, verbo y complemento; así también en la imaginación hay tres pasos: el primero de ellos es crear el personaje, el segundo crear el ambiente donde ese personaje se va a mover y el tercero es cómo va a hablar ese personaje, cómo se va a expresar, es decir, darle forma. Estos tres puntos de apoyo son todo lo que se requiere para contar una historia”.

Rulfo en esto se equivocaba, claro, porque el asunto no es tan sencillo y él lo sabía muy bien. Pero es evocable su enseñanza porque pocos autores de la literatura universal fueron tan conscientes de su imaginario como él, y poquísimos lo manejaron con tanta intuición y sabiduría.

“Para mí lo primordial es la imaginación –escribió Rulfo-. Dentro de esos tres puntos de apoyo, está la imaginación circulando: la imaginación es infinita, no tiene límites, y hay que romper donde se cierra el círculo; hay una puerta, puede haber una puerta de escape, y por esa puerta hay que desembocar, hay que irse. Así aparece otra cosa que se llama intuición: la intuición lo lleva a uno a adivinar algo que no ha sucedido, pero que está sucediendo en la escritura. Concretando: cuando esto se consigue, entonces se logra la historia que uno quiere dar a conocer. Creo que eso es, en principio, la base de todo cuento, de toda historia que se quiere contar”.
Y es que, como ha dicho más sintéticamente María Esther de Miguel: “La imaginación permite ver cómo es la realidad del otro lado”.

Sobre la sutileza y la alusión

La sutileza es otro de los méritos de todo buen cuento. Y me parece importante que la sutileza se trabaje, se eduque, sobre todo en la literatura de un país como el nuestro, que está tan inficionado de obviedades, lugares comunes, santificaciones baratas e irracionalidad. Esto hace que resulte más valioso el empeño de algunos autores por no explicarlo todo, sin que por ello se extravíen en el mar del crípticismo y lo abstruso. Para esto hay que tener un innato sentido de la elusión, que es a la vez la mejor manera -literaria- de darle brillo a la alusión. Y manera creadora -dicho sea para completar el juego de palabras- de ilusión. La verdadera eficacia de la elusión literaria es la que se desvincula del propósito del autor. La literatura más realista (en el sentido de aludir a-lo-que-pasa) es la que no se propuso serlo. Toda literatura que se obliga a imponer discursos, los mata. Toda literatura que no tiene discursos, como la que no tiene hechos, se esfuma. La buena literatura es la que no depende de la voluntad de los escritores, sino la que proviene simplemente de sus pasiones. Y es que a la realidad sólo se le sueña, imagina o

alude, como aconseja Roa Bastos.

Sobre los temas

Otro aspecto importantísimo es la variedad temática y estilística.

Es por eso que en la revista Puro Cuento siempre procuré incluir cuentos que mostraran los diferentes paisajes latinoamericanos (el urbano y el rural), y también nos ocupamos de cuentos que mostraban las múltiples facetas del amor; el erotismo y la ternura; el encuentro y el desencuentro de los seres humanos; la fantasía y el rigor; las diferentes lenguas que se hablan en Latinoamérica y el Caribe; lo breve y lo más extenso; lo clásico y lo moderno; lo previsible y lo inesperado; lo experimental y lo conocido, e infinitos etcéteras.

Carlos Mastrángelo enseña que “el cuento necesita un asunto o tema unívoco, no siempre apto para la novela o el relato... En líneas generales, a una forma determinada corresponde un tema determinado también. Tema único, circunscrito, concreto”. Y es que, según el maestro Mastrángelo, debido a su pequeñez espacio-temporal, “el cuento no sólo admite sino que exige precisión, armonía y exactitud. Lo principal en él es el suceso y adónde nos conduce”.

Un cuento es alusión porque es una mentira encarnada en la realidad, y es al mismo tiempo una mirada poética sobre el mundo que vivimos.

Si la literatura -y específicamente el género cuento- son como creo un camino hacia el conocimiento, una indagación sobre el alma humana y, sobre todo una propuesta formal siempre renovada y renovadora.

Pienso que uno tiene que procurar ser la clase de escritor que -más allá de sus temas- no se repite, no curte siempre la misma onda y no se reitera en la utilización de unos pocos recursos más o menos brillantes. La clase de escritor que siempre busca andar por caminos difíciles, nomás porque le apasiona buscar y porque tiene adentro, parafraseando a Miguel Hernández, un rayo que no cesa.

Sobre la sensibilidad

Todo buen cuento debe tocar alguna fibra íntima en el lector. Necesariamente. Por eso un buen cuento no es el que surge de las puras ganas del autor, ni es el que deviene de un intento catártico. Un buen cuento es el que nace sencillamente de la inevitabilidad de que ese cuento exista. Es decir: se escribe porque no se puede dejar de escribirlo. Es como si el cuento viniera empujando desde adentro del autor, abriéndose paso a pesar de todas las resistencias que uno tenga, y de alguna manera explota en las páginas que lo contienen.

El destino de un cuento, como si fuera una flecha, es producir un impacto en el lector. Cuanto más cerca del corazón del lector se clave, mejor será el cuento. Para lograr ese efecto, el texto debe ser sensible: debe tener la capacidad de mostrar un mundo, de ser un espejo en el que el lector vea y se vea. Esto es lo que se llama identificación (el lector piensa que le pasó o le podría pasar lo mismo) y eso le creará una empatía, una solidaridad con lo contado, que hará que el cuento se le tome inolvidable. Esta identificación sólo se logra por medio de la sensibilidad del lector, tocada por el texto. Es lo que podríamos llamar el alma del cuento, que es un alma viva, que emite sonidos, titila, respira. Esa respiración, en los grandes cuentos, será eterna, y ese cuento será clásico sólo en la medida que las diferentes generaciones y culturas lo acepten, reinventen y repitan.

El autor debe crear su cuento teniendo en cuenta al lector. Debe saber que alguien, en algún lugar, va a leer su cuento. Debe querer que así sea. Preocuparse ante la posibilidad de que eso no suceda. Es como tirar una botella al mar con un mensaje adentro: hay que hacerla con fe en que alguien lo recibirá. Y ese tener presente al otro es lo que impedirá que el cuento sea una clave autorreferencial, onanista, de un intimismo abstruso, de un cripticismo inexpugnable. Esto hace, claro, a la cordialidad de todo cuento: es un diálogo, una conversación amable en la que uno monologa y el otro escucha y responde con su atención ineludible, con su entrega a la seducción del narrador.

Como fuere, esto debe ser profundamente reflexionado por todo cuentista que se precie de tal: ¿En qué papel estoy yo, autor de esta invención? ¿Y en cual coloco, o quisiera que esté, el destinatario natural de este telegrama cifrado que estoy creando y que se llama cuento? ¿De qué manera nos vamos a encontrar, mi lector y yo, en este hecho externo a él y a mí, en esta entidad autónoma, que es el cuento?

Sobre la estructura

La estructura de un relato no es otra cosa que su esqueleto, o si se quiere el tramado arquitectónico de columnas y vigas sobre el cual se sostendrán la ficción narrada (la historia, el contenido) y la narración misma (la forma, el estilo).

Por su parte, la cuentista Edelweis Serra sostiene que la estructura del cuento “resulta de la integración de tres estratos fundamentales correlacionados entre sí, sin prioridad valorativa del uno sobre el otro, antes bien en íntima interdependencia y mutua sustentación”. Esos tres estratos son: el de las objetividades representadas; el de los significados; y el de la palabra. El primero es el “mundo narrado, sencillamente el hecho que se narra, el suceso, el acontecimiento con sus episodios e incidentes. Desde este estrato se desprende el tema o contenido temático del cuento y por ende, su significado, y así entramos en el área del segundo estrato donde se configura una imagen y una interpretación de la realidad, del mundo narrado. Pero el ser del cuento y su manifestación fenomenológica no quedaría fraguado sin la concurrencia indispensable

del estrato de la palabra, troquelación verbal del objeto narrado en solidaria unidad estructural. Esta estructura temaria, como se ve, no es divisible; los estratos se dan simultáneamente, íntimamente determinados entre sí, uno implica al otro y los tres, a una, constituyen la naturaleza óptica y fenoménico-estética del cuento”.

Sobre la intensidad y la tensión

Hay otros dos aspectos que casi siempre aparecen poco explicados, y que suelen desesperar a los cuentistas noveles: la intensidad y la tensión.

“Lo que llamo intensidad en un cuento consiste en la eliminación de todas las ideas o situaciones intermedias, de todos los rellenos o fases de transición que la novela permite o exige”, escribió Julio Cortázar en su multicitado texto Algunos aspectos del cuento (en revista Casa de las Américas NQ 15-16, La Habana, Cuba, Febrero de 1963).

Por su parte, dice el escritor de ciencia-ficción J.G. Ballanj (citado por Cristina Peri-Rossi) que “el cuento está más cerca de la pintura. En general, no representa más que una escena. De este modo se puede obtener la intensidad y la convergencia, fuerte y brillante, que se encuentra en los cuadros superrealistas. Es mucho más difícil conseguir eso en una novela, porque eso comporta elementos narrativas. En la novela hay que construir el tiempo. En un relato, en cambio, se le puede eliminar y provocar esa extraña sensación, esa clase de atmósfera”.

Y la misma Peri-Rossi aporta lo suyo: “El escritor de cuentos contemporáneo no narra sólo por el placer de encadenar hechos de Una manera más o menos casual, sino para revelar lo que hay detrás de ellos; lo significativo no es lo que sucede (ya veces ocurre muy poco, Como en los relatos del magnífico escritor italiano Giorgio Manganelli) sino la manera de sentir, pensar, vivir esos hechos, es decir, su interpretación”. En comparación con la novela, dice que está “en general procede por acumulación (de puntos de vista, hechos, tiempos, espacios), mientras que el relato moderno actúa por selección: elige un momento en el tiempo y lo paraliza para interiorizar en él, para penetrarlo; elige un ángulo de mira y, por encima de todo, selecciona rigurosamente lo narrado para provocar un solo efecto...”

Mientras la novela transcurre en el tiempo (aunque sea un tiempo corto, como en el Ulises de Joyce), el cuento profundiza en él, o lo inmoviliza, lo suspende para penetrarlo”.

Todo lo cual está contenido en aquella reiteradísima, vieja idea de Hemingway: “En el cuento el escritor gana por knock-out; en la novela, por puntos”.

En lo que respecta a las comparaciones con la novela, casi todos los autores que han reflexionado el género cuento coinciden -palabra más, palabra menos- en que la función del cuento es agotar, por intensidad, una situación, mientras que la de la novela es desarrollar varias situaciones, a veces simultáneamente, y las cuales al juxtaponerse provocan la ilusión del tiempo sucesivo.

Uno de los teóricos que más reflexionó acerca de la intensidad y la tensión del cuento, fue el maestro Mastrángelo: “El cuento empieza moviéndose. Nace caminando y no se detiene hasta el final. Es todo vitalidad, emoción y movimiento... El cuento, que nació oralmente, sigue conservando hoy, al cabo de varios milenios, sus dos características esenciales: su unilinealidad, es decir su espina dorsal, única e indivisible; y su unidad de asunto. Son las dos primeras leyes estructurales que lo apartan y lo alejan de la novela”.

La unilinealidad del cuento y su unidad de asunto son dos aspectos que según Mastrángelo a menudo se olvidan. Y sin embargo, son el camino necesario para arribar a “otra ley de esta especie del género narrativo, más olvidada aún por los ensayistas: su unidad funcional, su armonía vital, o como quiera llamársele. Tal unidad funcional tiene dos fines primordiales: 1º) canalizar el interés o la emoción, entubando la mente del lector (ya que el cuento es un túnel, un sendero libre de malezas y otros obstáculos); y 2º) concentrar ese interés o emoción al final del suceso narrado, haciéndolo estallar o desvanecer tan radical y oportunamente (verdadero orgasmo psíquico) que el cuento lo ultime el mismo lector, sin previa advertencia ni presencia del cuentista”.

De modo que la intensidad y la tensión se constituyen en base a la unidireccionalidad inquebrantable de todo cuento. A la eliminación de lo que Cortázar llamó “ideas o situaciones intermedias, rellenos o fases de transición”. Y esa unidireccionalidad no es otra cosa que el famoso knock-out hemingwayiano.

Sobre la concepción del mundo

La uruguaya Cristina Peri-Rossi ha señalado que: “La capacidad de simbolización me parece un nivel más complejo de nuestra actividad intelectual. No narro para entretener, para ordenar una trama, sino para descubrir, para conocer, para elaborar una hipótesis del mundo, de modo que lo narrado se supedita a la intención, a la visión del mundo. Es que, parodiando a Rimbaud, el escritor es un visionario, o no es”.

De hecho, todo cuento contiene una concepción del mundo, una idea del universo. Y esto es así sencillamente porque todo cuentista la tiene, lo quiera o no, lo acepte o no. El escritor tiene siempre una posición ante la vida, y su obra expresa su manera de pensar. Esa concepción inevitablemente estará contenida en todo lo que escriba. De ahí que, cuanto mejor y más cultivada sea esa concepción, cuanto más rica, sensible, culta, generosa, amplia y abierta, más ricos serán los contenidos de sus cuentos. De ahí la importancia de la lectura. Por eso en mis talleres la lectura de cuentos clásicos y contemporáneos, semana a semana, es obligatoria. Porque pienso que no se puede ser buen escritor si no se es, primero, un gran lector.

Sobre la ironía

Puesto que éste es un aspecto sobre el cual uno podría extenderse casi interminablemente, citaré sólo una idea de Cristina Peri-Rossi que me parece una adecuada síntesis: “Hay recursos que empleo a menudo: la ruptura del plano del discurso narrativo con la incorporación de otro nivel, generalmente irónico. La ironía es un gran instrumento: crea distancia, y sólo en la distancia somos lúcidos, perversos, ambivalentes e inteligentes. Y uso la palabra ‘perversos’ en el sentido de que la paradoja pone en tela de juicio la normalidad, la naturaleza, la espontaneidad”.

A continuación te sugerimos algunas preguntas de reflexión para dialogar con tu tutor:

Conforme a la lectura, construye una definición personal de cuento. ¿Cómo es la extensión de los cuentos? ¿Cómo son los escritores de imaginación y cómo los de sentimiento? ¿De qué manera se encuentran imaginación y sentimiento en la escritura de cuentos? ¿Es importante ser lector asiduo para poder ser escritor? ¿Cuáles son los tres puntos de apoyo que sugiere Rulfo para contar una historia? ¿Qué hace a un cuento sutil? ¿A qué refiere la intensidad y la tensión en los cuentos?

Lee uno de los cuentos analízalo y compéndelo para contestar estas preguntas:

¿Cuál es el tema en el cuento? ¿Consideras que hay sutileza en el cuento que leíste? ¿Cuál es la concepción del mundo que se refleja en el cuento? ¿Qué características de las mencionadas en el texto encuentras en el cuento?

ORGANIZA Y REGISTRA LO QUE APRENDISTE

Después de trabajar cada desafío, es importante que reflexiones y discutas con tu tutor los principales aprendizajes obtenidos. En todo momento, pero sobre todo en este, será muy importante que registres lo que has aprendido y lo que se te ha dificultado.



TEXTO DE PROFUNDIZACIÓN SOBRE EL LENGUAJE POÉTICO

Pareciera que cuando hablamos de lenguaje poético, nos referimos únicamente al que se emplea en la elaboración de poemas, pero no es así, todo el lenguaje literario puede ser alcanzado por el lenguaje poético y los cuentos no son la excepción. ¿Te gustaría poder identificar este lenguaje en los textos que leíste y en muchos otros? Te invitamos a leer el siguiente texto para ahondar en ello.

LENGUAJE POÉTICO

Lenguaje es el medio de comunicación entre los seres humanos a través de signos orales y escritos que poseen un significado. En un sentido más amplio, es cualquier procedimiento que sirve para comunicarse. Algunas escuelas lingüísticas entienden el lenguaje como la capacidad humana que conforma al pensamiento o la cognición.

Al conjunto de contenidos sensoriales, afectivos y conceptuales de una obra poética que funcionan como captadores de la dimensión del mismo se le conoce como lenguaje poético.

Imaginación, creatividad, ensueño, fantasía, juego... más una libertad expresiva y significativa de la palabra, componen el espíritu de una de las formas de escritura que involucra la emoción-razón del escritor: la literatura.

La literatura como creación estética y de pensamiento, donde la palabra cobra especial significación (connotativa) en una relación de fondo y forma, para dar como resultado una obra (cuento, poesía, novela, teatro) que trasciende sentidos humanos y produce una emoción propia de lo que es lúdico y estético. En el libro teoría literaria (René Wellek y Austin Warren), destaca como rasgo fundamental de lo literario el uso del lenguaje, como un modo para distinguir la literatura frente a otras experiencias de la palabra (el lenguaje cotidiano, el discurso científico y utilitario).

Las palabras señalan nuestra relación con el mundo y lo que pensamos de él. Es un sistema de signos que se nutre en la recreación cotidiana de toda la comunicación y que transmitimos (heredamos) en múltiples formas de expresión, desde lo oral a lo escrito. Formas en el que el lenguaje de las palabras adquiere razones de ser distintas. La literatura es una de esas formas del lenguaje que constituye la materia prima del escritor y que se ensancha con su entorno cultural y una personal expresividad e imaginación creadora.

Para construir figuras literarias cuyo propósito es embellecer el lenguaje, el poeta o escritor usa un lenguaje connotativo: irreal, figurado, lleno de ilusionismo, de fantasía, subjetivo.

Pero también puede usar un lenguaje denotativo, el cual es real, nombra las cosas como son, igualmente recurre a un conjunto de elementos en que de una u otra manera, mezcla estos dos lenguajes y así, construye las figuras literarias.

Al conjunto de contenidos sensoriales, afectivos y conceptuales de una obra literaria que funcionan como captadores de la dimensión del mismo se le conoce como



lenguaje poético.

Los contenidos del lenguaje poético, pueden ser:

- Afectivo: Palabra derivada de afecto. Lo afectivo se relaciona con los sentimientos, emociones.
- Sensorial: Palabra derivada de sentir y esta de sentiré que en latín significa percibir por los sentidos.
- Conceptual: Palabra derivada de concepto. Lo conceptual se relaciona con las ideas, opiniones, conceptos expresados a través de la obra.

A través de los sentidos (vista, oído, olfato, gusto y tacto) la persona conoce, aprende el mundo que lo rodea. Esa captación de los objetos, le permite ir formándose imágenes que se van acumulando en el cerebro y que luego, se evocan, se recuerdan, se traen al presente mediante la memoria.

Cuando el ser humano desea comunicar, transmitir esas imágenes que, por medio de la lectura, podemos evocar, constituyen los contenidos sensoriales de una obra.

Esas imágenes según el sentido al que impresionan, tienen diferentes nombres:

- Auditivas o Acústicas: indican sonidos
- Olfativas: sugieren olores
- Táctiles: impresionan al tacto
- Gustativas: se refieren al gusto
- Cinéticas: indican movimiento
- Cromáticas: indican color
- Visuales: de formas, de tamaño

En cuanto a los contenidos afectivos, están sujetos a estos dos tipos de funciones del lenguaje:

- Función connotativa: Si por el contrario, la palabra empleada sugiere otros significados.
- Función denotativa: Designa directamente al referirse, es decir, si tiene un solo significado.

Sinestesia

Estas imágenes son el resultado de la mezcla de imágenes sensoriales que se entrecruzan o cuando lo afectivo se asocia con lo sensorial, se produce una imagen de tipo afectivo llamada sinestesia.

Ejemplo de sinestesia: Los niños dicen mentiras blancas, los malvados las dicen negras.

Cuando el lenguaje se utiliza con valor connotativo, es decir, con lo que tradicionalmente se ha llamado sentido figurado, se produce lo más variados tipos de figuras literarias (Símil, Metáforas, Humanizaciones, Sinestesia...).

A través de los contenidos sensoriales se llega a los contenidos afectivos que se manifiestan no solo por las figuras literarias, sino también por el uso de diminutivos o de aumentativos y por la utilización adecuada de los adjetivos.

Formas Descriptivas

Esta forma es utilizada en el lenguaje poético para sugerir, connotar al lector una serie de imágenes sensoriales y afectivas, es por ello que los adjetivos o partículas que derrotan cualidades que pueden presentarse de 2 formas:

•Adjetivos Pertinentes: cuando denota una cualidad apropiada al sustantivo modificado

•Adjetivo No Pertinente: cuando denota una cualidad que no es propia del sustantivo.

La Comparación como recurso poético

Cuando se comparan dos o más cosas es porque hay un nexo de semejanza que las vincula. Sintácticamente ese verso se manifiesta en expresiones como “se parecía”, “asemejaba”, “era como”, “cual”, y otras.

Figuras literarias y poéticas

Luego de establecer qué es el lenguaje poético y de qué recursos se ayuda para lograr constituirse como tal, resulta interesante explicar el origen de su uso y la función que desempeñan las figuras en la poesía y el poema como su vehículo.

En el lenguaje literario las palabras son un fin en sí mismas, el autor selecciona el lenguaje para enriquecer la capacidad léxica de una lengua.

Se entiende por “figura” en su acepción más amplia, cualquier tipo de recurso o manipulación del lenguaje con fines retóricos, antiguamente se aplicaba a la oratoria, pero al entrar ésta en decadencia pasó a la literatura y actualmente se aprecia con mayor énfasis en la publicidad. Entonces, las figuras literarias (llamadas también figuras de retórica o recursos literarios) son recursos del lenguaje literario utilizados por el poeta para dar más belleza y una mejor expresión a sus palabras; es decir, el poeta usa estos recursos para dar mayor expresividad a sus sentimientos y emociones íntimas, a su mundo interior; aunque no hay que olvidar que también podemos encontrar dichas figuras en el lenguaje coloquial: metáforas como “Estudia como un león”, hipérboles como “Es más pesado que una vaca en brazos”, expresiones irónicas como ¡Pero qué simpático es este niño!, etcétera.

De modo general, podemos decir que la retórica tradicional llama figuras literarias a «cierta forma de hablar con la cual la oración se hace más agradable y persuasiva, sin respeto alguno por las reglas de la gramática». La figura es un adorno del estilo, un resultado de una voluntad de forma por parte del escritor.

El adorno puede afectar a las palabras con que se reviste el pensamiento, y se constituyen así las figuras de palabras (o tropos) y las figuras de construcción (asíndeton, polisíndeton, pleonasma, anáfora, epanalepsis, etc.); o bien al pensamiento mismo, dando lugar a las figuras de pensamiento (deprecación, apóstrofe, interrogación retórica, etc.). Se habla también de figuras de dicción o fonológicas o metaplasmos: aliteración, onomatopeya, similitud, paranomasia, etc.

Recursos literarios basados en el sonido

•Aliteración: repetición de sonidos, sobre todo consonánticos, a lo largo de un verso o de una estrofa. Con este recurso, el autor intenta recordar el significado de lo que está expresando por medio del sonido repetido: “con el ala aleve del leve abanico” (Rubén Darío).

- Onomatopeya: imitación de sonidos reales. Es un recurso muy utilizado en el lenguaje de los tebeos: ¡boom! ¡zas! ¡pío pío! ¡gau gau!
- Paronomasia: utilización de palabras de sonido parecido, aunque con distinto significado: “como tontos, como tantos, como todos” (Gabriel Celaya).
Recursos literarios de tipo gramatical
- Epíteto: suelen ser adjetivos que destacan una cualidad de un sustantivo que es suficientemente conocida y aceptada: la verde hierba, la blanca nieve
- Pleonasmo: insistencia innecesaria para dejar claro el sentido de una oración o verso. Suele ser muy corriente en el habla coloquial: Lo vi con mis propios ojos.
- Elipsis: supresión de algunos elementos en un verso ya que quedan sobreentendidos. Este recurso dota al poema de rapidez, brevedad y concisión: “Por una mirada, un mundo; por una sonrisa, un cielo; por un beso... ¡yo no sé qué te diera por un beso” (Bécquer)
- Hipérbaton: alteración del orden lógico de las palabras de un enunciado oracional: “Volverán las oscuras golondrinas de tu balcón sus nidos a colgar” (Bécquer)
- Polisíndeton: utilización de más conjunciones de las que son necesarias. Dota al verso de lentitud y solemnidad: “Alguien barre / y canta / y barre / -zuecos en la madrugada” (Rafael Alberti).
- Asíndeton: omisión de las conjunciones que son necesarias en un verso. Dota al verso de rapidez: “Para la libertad, sangro, lucho, pervivo” (Miguel Hernández).
- Anáfora: repetición de una o más palabras al principio de varios versos: ¿Por qué fue desterrada la azucena, por qué la alondra se quedó sin vuelo, por qué el aire de mayo se hizo pena bajo la dura soledad del cielo? (Rafael Morales)
- Paralelismo: repetición de una misma estructura gramatical en un verso o en varios: La paz de su hora sola me daba la claridad. La gloria de su amor solo colmaba mi soledad (Juan Ramón Jiménez)
- Anadiplosis: se da cuando las palabras del final de un verso son las mismas que al inicio del siguiente: “también yo tengo mis rejas, / mis rejas y mis rosales” (A. Machado).
- Juego de palabras: utilización de palabras que se escriben igual, aunque con significado distinto: “¡No! Pues bueno; / sea usted bueno y cállese” (M. Machado).
- Calambur: relacionado con el anterior, consiste en unir dos palabras o separar una en dos distintas, de manera que cambia radicalmente el significado inicial: “Entre el clavel / y la rosa, / su majestad / escoja” (= es coja) (Quevedo). Este recurso se usa profusamente en adivinanzas: “¿Qué fruta es la que oro parece y plata no es?” (plátano).
Recursos literarios basados en el significado
- Metáfora: consiste en nombrar una cosa con el nombre de otra a causa de su semejanza, real o ficticia. Aquello que estamos comparando se denomina “término real”, y aquello con lo que lo comparamos “término imaginario”: “Todas las casas son ojos / que resplandecen y acechan” (Miguel Hernández); “Las perlas de tu boca”; “El sol es un globo de fuego, / la luna es un disco morado” (A. Machado).
- Símil o comparación: consiste en comparar una cosa con otra por semejanza: “y me ofreció sus mejillas / como quien pierde un tesoro” (J. R. Jiménez); “tengo la cabeza como un bombo”; “Como se arranca el hierro de una herida / su

amor de las entrañas me arranqué” (Bécquer).

- Metonimia: se trata de nombrar un objeto con el nombre de otro, como los dos recursos anteriores, aunque en este caso no por razones de semejanza, sino por proximidad física o significativa (el cuello de la camisa; los pies de la cama; beberse una copa; comerse tres platos; el trompeta –en una banda de música-; el espada –en una corrida de toros-; el cámara –el operador de cámara-; un Velázquez – un cuadro de Velázquez).
- Antítesis o contraste: oposición de palabras o ideas contrapuestas: “Cuando estoy alegre, lloro, / cuando estoy triste, me río” (M. Machado).
- Paradoja: empleo de expresiones aparentemente opuestas, contradictorias o absurdas, que encierra significación poética: “La música callada, / la soledad sonora” (San Juan de la Cruz); “muero porque no muero” (Santa Teresa de Jesús).
- Hipérbolo: exageración, amplificación: “Tanto dolor se agrupa en mi costado, / que por doler me duele hasta el aliento” (Miguel Hernández).
- Personificación o prosopopeya: atribución de cualidades humanas a seres animados o inanimados: “Las cárceles se arrastran por la humedad del mundo, [...] / buscan a un hombre, buscan a un pueblo, lo persiguen” (Miguel Hernández); “La heroica ciudad dormía la siesta” (Clarín).
- Ironía: expresión de lo contrario de lo que en realidad se piensa. Habitualmente este recurso suele ir acompañado por un tono burlesco o desenfadado. Cuando la ironía se vuelve insultante y agresiva, se denomina sarcasmo. Es muy frecuente en el habla coloquial: “¡Uf, qué frío!” (a 40°).

A continuación te sugerimos algunas preguntas de reflexión para dialogar con tu tutor:

¿Qué es el lenguaje? ¿Qué es el lenguaje poético? ¿Para qué sirve? ¿Qué es una figura literaria? ¿Cómo es el lenguaje que utiliza el escritor? ¿Dónde se origina el contenido sensorial de una obra? ¿Cuáles son los adjetivos pertinentes? ¿Cuándo y cómo se utilizan? ¿Cuáles son los no pertinentes? En el cuento del espejo Oval ¿Qué tipo de lenguaje utiliza el autor denotativo o connotativo? ¿Identificas alguna imagen olfativa en el cuento de García Márquez? ¿Cuáles figuras literarias hay en los cuentos que leíste? ¿Cuál de los dos cuentos te parece que hace un uso mayor del lenguaje poético y por qué?

ORGANIZA Y REGISTRA LO QUE APRENDISTE

Después de trabajar cada desafío, es importante que reflexiones y discutas con tu tutor los principales aprendizajes obtenidos. En todo momento, pero sobre todo en este, será muy importante que registres lo que has aprendido y lo que se te ha dificultado.

REVISA TU AVANCE

MAPA DE RASGOS DE APRENDIZAJE

1. Reconoce las acciones y la forma de ser de los personajes de las narraciones con base en descripciones, diálogos, acciones, intenciones y relaciones con otros personajes.
2. Explica las relaciones de causa y efecto entre las partes de la narración.
3. Identifica los sucesos de las narraciones a partir de: estado inicial, aparición de un conflicto y resolución del conflicto.
4. Identifica los principales papeles de los personajes en las narraciones fantásticas: protagonistas, antagonistas, secundarios, narrador.
5. Comprende los recursos literarios empleados en los textos.
6. Analiza la manera en que se presentan los espacios, los personajes y las relaciones entre ellos para sugerir un ambiente en la narración.
7. Emplea elementos del contexto de la trama para explicar más acciones de los personajes.
8. Usa recursos literarios con intenciones definidas como: introducir detalles, descripciones, despertar expectativa, generar emociones, etc..
9. Desarrolla personajes y acciones con características psicológicas que los identifican y congruentes con la intención que se pretende.
10. Plantea una trama coherente, compuesta por acontecimientos articulados causalmente.
11. Desarrolla espacios y ambientes cohesionados y coherentes en función de la trama.

PARA SEGUIR APRENDIENDO

Aunque cada autor desarrolla su estilo personal, todos reconocen la influencia que autores tuvieron en sus propias trayectorias. No fue fortuito que Gabriel García Márquez hiciera del realismo mágico su estilo ni que, en la actualidad, sea considerado uno de los mayores exponentes. Las aficiones que desarrolló, los lugares donde vivió, las amistades que consagró, sumadas a su ingenio, fueron moldeando las historias que quiso contarnos. Conocer un poco de los aspectos más relevantes de su vida, sin duda te ayudarán a comprender y disfrutar aún más sus lecturas. García Márquez citó, por ejemplo, su admiración por el argentino Julio Cortázar, del mexicano Juan Rulfo y del estadounidense William Faulkner. Es así que incluimos cuentos de estos tres autores: “Casa tomada” de Cortázar, “Nos han dado la tierra” de Rulfo y “Esquileo I” de Faulkner. Además de exponerte a una muestra (así sea limitada) de las obras de estos reconocidos escritores, leer estos cuentos te permitirá reconocer cómo “Un señor muy viejo con alas enormes” cabe dentro de un universo literario más amplio.

Además de estas influencias literarias, García Márquez resaltó también que su formación como escritor estuvo íntimamente conectada con sus experiencias creciendo en el Caribe Colombiano. Mantiene que la historia nacional, local y personal se ven reflejadas en los mundos imaginarios de sus cuentos y novelas. Ello se puede apreciar en “Un señor muy viejo con alas enormes,” así como en los otros dos cuentos que presentamos, “El ahogado más hermoso del mundo” y “La siesta del martes.”

Los textos “De dónde Gabriel García Márquez” y “Gabriel García Márquez: Historia de un deicidio” localizan la obra (del) dentro de este contexto literario, cultural y personal. Nos permiten entender cómo estas influencias son aprovechadas por Gabo en el desarrollo de su propio estilo de escritura, al que críticos literarios han denominado “realismo mágico” y del cual proporcionamos una introducción con “El realismo mágico en la pintura y en la literatura en tres continentes: 1918-1978.”

Claro está, el material que seleccionamos representa una ínfima fracción de los posibles textos que contribuyen a profundizar el tema. Pretendemos tan sólo introducir algunas líneas de estudio, las cuáles a su vez podrían ser abordadas con mayor detalle dependiendo de lo que consideres más importante.

Así mismo, te sugerimos un par de cuentos más Edgar Allan Poe para ampliar tu conocimiento sobre él y sobre su obra; es importante mencionar que grandes autores como Kafka, Borges y Cortázar, se reconocieron como deudores de la obra de Poe, lo que indica que la influencia del mismo en el mundo literario es de una magnitud incalculable.

Finalmente, te invitamos a continuar con la lectura de las fábulas de Esopo, en espera de que con las herramientas que aprehendiste con el estudio de esta unidad se fortalezca tu comprensión y aumente el goce por ellas.

Cuentos

- “El ahogado más hermoso del mundo” por Gabriel García Márquez: se crea un gran revuelo causado cuando un ahogado aparece en la orilla de un pueblo caribeño.
- “La siesta del martes” por Gabriel García Márquez: madre e hija viajan para una visita que podría enfrentarlas con la hostilidad de un pueblo desconocido.
- “Casa tomada” por Julio Cortázar: dos hermanos intentar continuar su vida tranquila aun cuando partes de su casa van siendo “tomadas.”
- “Nos han dado la tierra” por Juan Rulfo: el calor sofocante va afectando a un grupo de amigos que caminan hacia la tierra
- “Esquileo I” por William Faulkner: al viejo Jackson se le ocurren una serie de innovaciones creativas para mantener su negocio a flote
- “El corazón delator” por Edgar Allan Poe: un hombre aterrizado por la culpa debe confesar su crimen
- “El gato negro” por Edgar Allan Poe: Un hombre asesina a su gato y a su esposa y los empareda

Textos de consulta

- “De dónde Gabriel García Márquez” por Yolanda Robledo: texto que trata de las partes más importantes de la vida y personalidad de García Márquez, incluyendo la influencia que tuvieron en él autores como Cortázar y Rulfo.
- “Gabriel García Márquez: historia de un deicidio” por Mario Vargas Llosa: fragmento del, que trata de la inspiración literaria de Faulkner y de la historia personal y cultural de García Márquez en su obra.
- “El realismo mágico en la pintura y en la literatura en tres continentes: 1918-1978”: presentación de las características e historia del realismo mágico en América Latina y el mundo.