

Banco de ejercicios de escritura creativa

Guía para el desarrollo de talleres de escritura creativa Lineamientos metodológicos de los talleres RENATA, 2009

Investigación de María Villa Largacha

Ministerio de Cultura de Colombia
Dirección de Artes - Área de Literatura

Presentación

La Red Nacional de Talleres de Escritura Creativa, RENATA, tiene como uno de sus fines esenciales el fomento del apoyo mutuo y la circulación de información entre los talleres a nivel nacional. Avanzar hacia una interacción cada vez mayor entre los talleres es la base para el fortalecimiento de los procesos locales, el reconocimiento a sus logros e iniciativas, y el aprovechamiento general de las buenas prácticas pedagógicas desarrolladas en ellos.

Con el objetivo de crear una primera plataforma que ponga en circulación metodologías y ejercicios de escritura creativa y que se pueda ir enriqueciendo en el tiempo, gracias al apoyo y generosidad de los directores de los talleres asociados a la Red, se ha construido el presente banco de ejercicios. Él busca servir en adelante como soporte a los talleres más nuevos y como parte del marco metodológico que respalde y fomente permanentemente la calidad de todos los talleres en el futuro.

El banco contiene una variedad de ejercicios, suministrados por los directores, que han sido seleccionados, organizados y editados para su socialización. Se trata de ejercicios que se han implementado en los talleres y que los directores consideran especialmente representativos de su trabajo, tanto por servir para estimular la creatividad como para promover el desarrollo de las habilidades y la apropiación de las herramientas del oficio de escritor.

Organización del material

Para efectos de un mejor aprovechamiento del material hemos dividido el banco en tres secciones: una dirigida puntualmente a los *detonadores de escritura*, otra dedicada a los ejercicios básicos o de *nivel inicial* (centrada en el aprendizaje de las herramientas del oficio del escritor); y una tercera para ejercicios de *nivel medio*, que tienen mayor complejidad o requieren una familiarización general de los miembros del taller con la escritura creativa y sus herramientas.

No se ha incluido en sus descripciones básicas instrucciones con respecto a los tiempos exactos de cada ejercicio o los ciclos de trabajo dentro y fuera del taller que cada uno implica (a menos que el director que los suministre así los sugiera), pues en muchos casos los ejercicios se pueden realizar tanto dentro como fuera del taller, y en lapsos o procesos más o menos largos dependiendo del enfoque y profundidad que se les quiera dar y de qué tan lejos se los quiera llevar.

RENATA recomienda siempre, en cualquier caso, el desarrollo permanente de ejercicios *in situ*, ya que concibe el taller como un laboratorio práctico de escritura, no únicamente como un espacio para compartir la producción realizada por fuera de él. La dinámica de trabajo colectivo puede enriquecer mucho el desarrollo de estos ejercicios, pero sobre todo permite confrontar a los participantes, estimular su recursividad, su velocidad de respuesta creativa y llevarlos a tomar riesgos; así, el taller alienta la creatividad a la vez que desmitifica el oficio.

Varios de los ejercicios presentados a continuación son bien conocidos y de uso común en talleres de escritura creativa a nivel nacional e internacional, y quizá muchos de ellos no fueron originalmente ideados por los directores sino tomados o recreados de diversas fuentes. Sin embargo, deseamos dar crédito al director que aporta cada ejercicio al banco, entre otras razones, porque varios de ellos han suministrado ejercicios muy originales y creativos, fruto de su práctica cotidiana de taller o de su larga trayectoria en el oficio. Así pues, el crédito de cada ejercicio reconoce el valioso trabajo de los directores y sirve para retribuir simbólicamente su generosidad para con todos los actores y beneficiarios de la Red que en adelante los tendrán a su disposición (ver al final del documento la tabla de abreviaturas para los créditos).

Ya que se han presentado ejercicios que se repiten de un taller a otro con algunas variaciones, hemos conservado las versiones abreviadas de ellos, pues éstas no sólo enriquecen cada ejercicio, sino que muestran cómo puede ser libremente apropiado por cualquier director y que debe adaptarse siempre a las circunstancias y el grupo con el que se realiza.

Esta primera versión del *Banco de ejercicios* fue construida gracias al aporte de los siguientes miembros de RENATA en el 2009:

Barrancabermeja UN: Uriel Navarro
Barranquilla AJS: Antonio José Silvera
Bogotá CC: Carlos Castillo Quintero
Bucaramanga FM: Fabián Martínez
Cali AR: Alberto Rodríguez
Cereté AC: Antonio Cardona
Corozal MAG: Maria Alejandra García
Escritores Asociados. AG: Antonio García
Florencia HJ: Hermínsul Jiménez
Magdalena AV: Agustín Valle
Medellín LFM: Luis Fernando Macías
Nariño AGL: Allan Gerardo Luna
Neiva BB: Betuel Bonilla
Providencia JT: John Taylor
Quindío CFG: Carlos Fernando Gutiérrez
Risaralda EG: Enrique Gómez
Tolima MF: Martha Fajardo
Villavicencio HB: Henry Benjumea.

Contenido

Detonadores de escritura

- a. Recuerdos personales
- b. Frases
- c. Lectura de imágenes
- d. Estimulación sonora
- e. Fuentes orales
- f. Noticias generadoras
- g. Objetos

Ejercicios de nivel inicial

1. La palabra y los sentidos
2. Contextos urbanos
3. Dibujando con palabras
4. Las descripciones: mostrar, no decir
5. La imagen literaria
6. Lectura y modulación
7. Control de ruido sintáctico y narrativo
8. Construcción de inicios
9. Las personas de la narración
10. La focalización
11. De la historia al relato
12. Bitácora narrativa
13. Revisión de coherencia global
14. Dar vida a un personaje
15. Escritura de diálogos
16. Cartas cruzadas
17. Cambios narrativos: la metaficción
18. Juego de situaciones

Ejercicios de nivel medio

1. El ejercicio Piglia
2. El diálogo y la atribución
3. De la descripción al diálogo vertical
4. Árbol genealógico
5. Personajes históricos
6. Experimentos narrativos: los sueños
7. Construcción de secuencias narrativas
8. Encuentro con el objeto misterioso

9. Ensalada de textos
10. El cuento que más aguante
11. Puesta en escena
12. Lo intransferible
13. El último texto
14. Yo lo cuento mejor que tú

Detonadores de escritura

En la práctica de taller es recomendable trabajar con ejercicios breves que sirvan de excusa o pretexto para dar inicio a la escritura; sin importar el nivel de los participantes, estos ejercicios pueden resultar buenos semilleros de ideas. Se trata de ejercicios que toman recursos diversos del entorno, el recuerdo, la observación, etc, para poner en marcha la construcción de borradores y estimular así la creatividad en el nivel más inmediato. Ellos se consideran especialmente valiosos porque permiten “soltar la mano”, franquear el miedo o el bloqueo frente a la hoja en blanco y arriesgarse intuitivamente con la palabra. Entre los muchos detonadores posibles, los siguientes son de uso común:

a. Recuerdos personales

Como parte de la iniciación en la escritura para personas que no han tenido un contacto previo con el oficio de escribir cuando llegan al taller, o bien cuando se busca una mayor fluidez, a menudo conviene echar mano de los recuerdos personales. La intención es dar como punto de partida de la escritura un tema concreto, asociado a los recuerdos o a experiencias significativas que liberen cierta energía interior; lo cual puede ir desde el recuerdo más lejano o la descripción de la fotografía preferida de la infancia, hasta la primera experiencia con la muerte o el sonido más desagradable que se haya escuchado. Para sensibilizar a los participantes conviene también estudiar textos característicos de autores reconocidos: “El momento más inolvidable”, de Manuel Bandeira; “Escribir es llorar o una sombra en el espejo”, de Vicente Aleixandre, referido al poeta Antonio Machado; y “De cómo no he conocido a García Márquez”, de Ramón Illán Bacca (Medellín LFM - Barranquilla AJS).

b. Frases

Iniciar la escritura partiendo de las siguientes frases: “..siempre se sentía mejor envuelto en música”, “...sus ojos chisporrotearon como si unas brasas ardientes alimentaran algo más que su combustión interna”, “Empezó a reflexionar en voz alta como si de pronto mirara hacia su interior” (tomadas del libro *Nunca seremos estrellas de Rock*, Jordi Sierra i Fabra). Los participantes deben pensar bien y asimilar los sentimientos que trasmite cada frase, y poner a andar la imaginación con la frase que a cada quién le agrade o le trasmite más sensaciones, para escribir una historia en la que ninguna de las palabras de la frase elegida aparezca (Cereté AC).

c. Lectura de imágenes

Se escoge una pintura clásica que en lo posible represente a varios personajes, y a partir de ella los participantes escriben un relato que desarrolle lo que ella sugiere (véase por ejemplo “El elogio de la madrastra” de Mario Vargas Llosa). El director puede proyectar en diapositiva esta pintura en el aula para que cada quien deje volar su imaginación con ella. Los participantes deben escribir una historia trabajando la descripción de uno o varios personajes, sus cuerpos, rostros, estados de ánimo y su entorno, teniendo en cuenta algunas preguntas orientadoras: ¿qué situación vive cada personaje? ¿qué siente, piensa, teme?, etc. Este primer borrador de los cuentos se lee en seguida en el taller, y puede dar lugar después a relatos que se reescriban y corrijan individualmente con el director (Bogotá CC - Barranca UN).

Variación: tomando como base la idea cortazariana de que una fotografía funciona como un cuento y un *film* como una novela, se proyectan en el taller varias fotografías (Robert Doisneau, Cartier Bresson, Annie Leibovitz, Helmut Newton, entre otros grandes fotógrafos) para explicar la brevedad y precisión del cuento como género literario. Luego se lleva a cabo un ejercicio de composición a partir de las fotografías expuestas (Bucaramanga FM).

Variación: Cromos de Chocolatina Jet. En una fusión de los dos ejercicios anteriores, trabajando con texto y con imagen al mismo tiempo, se pueden emplear los cromos del *Álbum de historia natural* (ya célebres en el país por su antigüedad y uso popular en diversos juegos) como detonadores. Se reúne un buen número de cromos y se pide a cada participante que elija uno al azar para servirse de las palabras, descripciones e imágenes del mismo y construir luego una historia. Empleando la asociación libre como prefiera, puede usarlos como metáforas de descripción de un personaje, un lugar o una secuencia de escenas (Escritor Asociado AG).

d. Estimulación sonora

Se pone en marcha la escritura a partir de una pista musical (de unos veinte minutos de duración) mezclada y preparada por el director del taller teniendo en cuenta el ciclo temático del mismo, en este caso, el cuento de horror. Los integrantes escriben un texto alusivo al tema bajo el influjo de sonidos y música escogida (bandas sonoras de películas de horror, sonidos ambientales, cortes de *Cradle of Filth*, fragmentos de Paganini y Beethoven, etc.). Dada la temática, el ejercicio, tanto la escucha como la escritura, se puede realizar a la luz de las velas (Bucaramanga FM).

e. Fuentes orales

Se propone que los miembros del taller recojan las historias, anécdotas y testimonios orales de personas mayores o de quienes vivan en diversos contextos locales, barriales, etc., que sean de su interés, para llevarlas al papel y convertirlas en narraciones creativas (Magdalena AV).

f. Noticias generadoras

Para evitar que los escritores incipientes divaguen demasiado antes de decidirse por una idea e iniciar a escribir, hay que llamarles la atención sobre cómo la vida cotidiana está llena de cuentos, y exhortarlos a ser concretos. Como sensibilización inicial se pueden leer algunos textos de *El decamerón*, donde Boccaccio, sin necesidad de inventar nada extraordinario e inspirándose en los asuntos cotidianos de Florencia, consigue asombrar al lector. Se le pide a los participantes buscar en la prensa una historia cotidiana, de esas que ocurren todos los días en el contexto local, nacional o internacional. Por ejemplo, una participante trajo la historia de una mujer que había asesinado a su esposo y se las había ingeniado para seguir cobrando la pensión, cortándole el dedo índice de la mano derecha; a partir de este argumento se le dio al grupo la libertad para contar la historia (Barranquilla AJS).

g. Objetos

Se propone al grupo pensar en un objeto inanimado (o cada participante elije uno) y una vez definido se les pide que cuenten su historia, que comiencen a darle vida a través de una narración. El objetivo es construir ese objeto como personaje, y entrar a contar una historia teniendo en cuenta en lo posible los conceptos teóricos (elementos del cuento, estructura, voces narrativas, tiempo,

espacio, etc) que se hayan trabajado en el taller. Al final, luego de una revisión del director, se leen los escritos. En este ejercicio conviene tomar como referente, antes o después de realizado, la novela *Me llamo rojo* de Oharm Pamuk (Barranca UN).

Variación: los procesos naturales. A partir de la observación de láminas o fotografías de los cuatro estados que atraviesan las hojas de los árboles en las estaciones, una por cada ciclo, se les solicita a los participantes que identifiquen sus transformaciones y luego se les pide que escojan una de las cuatro hojas (una estación) para realizar un texto. El relato en sí no debe hablar de los árboles ni de su hojas, pues ellos son sólo el detonador o el recurso para sensibilizarse y construir un relato donde el tema de fondo sean los ciclos y procesos naturales o vitales (Corozal MAG).

Variación: Manual de instrucciones. Se leen en voz alta “Instrucciones para llorar”, “Instrucciones para subir una escalera”, “Preámbulo a las instrucciones para dar cuerda al reloj” o “Instrucciones para dar cuerda al reloj”, de Julio Cortázar. Se comentan con el grupo los textos para intercambiar impresiones sobre el tratamiento de las imágenes y del lenguaje, y luego del diálogo se les propone que ellos mismos escriban sus instrucciones para cualquier cosa, lo que se les antoje, guardando la lógica propuesta por Cortázar en sus instrucciones; es decir, procurando abordar la acción como si fuese algo por entero ajeno a su experiencia cotidiana (Bucaramanga FM - Barrancabermeja UN).

Ejercicios de nivel inicial

A continuación se incluyen una serie de ejercicios dirigidos a la comprensión y manejo de diversas herramientas básicas del oficio de escritor. Paralelamente al trabajo con los detonadores de escritura, estos ejercicios permiten a los participantes de nivel inicial familiarizarse con dichas herramientas, y promueven al mismo tiempo la observación y la sensibilidad hacia los matices y posibilidades creativas y narrativas disponibles.

1. La palabra y los sentidos

“Nada hay en la mente que no haya estado antes en los sentidos”, dice Aristóteles. No existe gran literatura sin el recuerdo y reconstrucción de lo visto, lo oído, lo tocado, lo escuchado y degustado; sin la percepción, el cuestionamiento y transcripción de la experiencia única e interna que se extrae del entorno. Enfrentarse a la experiencia de “contar” ha requerido que el escritor desarrolle diferentes maneras de sentir: trazando lenguajes, espacios, tiempos;

percepciones místicas, reflexivas, simbólicas, reales; y construyendo un mundo excepcional, sensorial e instintivo, frente al del pensamiento.

Un ejercicio para poner en funcionamiento esta sensibilidad es el siguiente; el grupo debe: 1. ponerse de pie; 2. gritar; 3. guardar silencio (durante el resto del ejercicio); 4. observar el entorno, los compañeros; 5. mirar a alguien con quien nunca se ha hablado, acercarse a la persona y olerla; 6. sentarse frente a frente con esa persona; 7. detallar sus ojos, nariz, boca; 8. tocar su mano, sentirla, percibirla; 9. escribir respecto de dicha mano; 10. al reverso de la hoja anotar qué cree que piensa la otra persona sobre su mano. Luego se hace lectura en voz alta de algunos ejercicios y se da la opción de seleccionar el escrito hecho por el compañero o el propio, para que cada quien realice un cuento (Bogotá CC).

Variación: Filias y fobias

Se les sugiere al los participantes identificar o definir por escrito cada uno de los cinco sentidos. Luego se le lleva a que identifique qué le gusta y qué no le gusta ver; enseguida se pregunta qué comidas le gustan y cuáles no, y así con todos los demás sentidos. Al final resulta un menú de sensaciones escritas que al hacer una puesta en común les ayudan descubrir grupalmente olores, sabores, sonidos, superficies y colores de cuya existencia quizá no se habían percatado antes. A continuación deben elaborar cada uno un escrito donde los sentidos sean el *leitmotiv* o tengan un papel preponderante (Barranca UN).

2. *Contextos urbanos*

En este ejercicio se divide en tres el grupo del taller, y cada grupo hace un recorrido de una zona específica de las calles y espacios públicos de la ciudad para observar el fluir de la vida urbana, su devenir; por ejemplo, una concurrida calle del comercio, el terminal de transportes, los alrededores del mercado público o el corazón del mercado, donde proliferan verduras, frutas y venta de carne y pescado. El objetivo es observar atentamente y hacer un registro escrito de personas, sucesos llamativos, y si fuere necesario, abordarlos prudentemente para conversar o indagar sobre la vida del lugar. Los grupos deben tener muy en cuenta los olores, ruidos, diálogos, gritos, hablas, gesticulaciones, texturas, colores, vestimentas, atuendos, oficios, o cualquier otra actividad o carisma de personas que les llamen la atención. Al final del recorrido retornan al espacio del taller para hacer una puesta en común y compartir sus aproximaciones y experiencias. Con esos elementos, cada quien debe producir luego un texto *no descriptivo* de los hechos observados, sino imaginado, *ficcional*, teniendo como base el abigarrado mundo real observado (Cereté AC).

3. *Dibujando con palabras*

En este ejercicio los participantes deben elegir una persona, objeto o lugar de singular valor o que sea único para de ellos, y luego describir por escrito las características que lo hacen tal. Posteriormente se lee grupalmente la descripción y se debate, para luego, en un trabajo de reescritura, enriquecer el borrador inicial utilizando elementos literarios (Magdalena AV).

4. *Las descripciones: mostrar, no decir.*

En el cuento, dada la naturaleza breve e intensa del género, las descripciones constituyen por sí mismas formas precisas y eficaces de dar plasticidad y fuerza al relato. Algunas descripciones muy bien logradas pueden convertirse en verdades apabullantes, o pueden permitirnos, como elipsis, sortear asuntos que de otra manera nos obligarían a muchos párrafos más. Para familiarizar a los participantes con el buen uso de este recurso, se les pide que amplíen en uno o dos párrafos las siguientes imágenes, y se les recuerda que eviten el uso de los llamados *clisés* o lugares comunes (reiteraciones de imágenes que de tan frecuentadas han llegado a volverse fijas y han terminado por perder su valor en el lenguaje literario) (Neiva BB):

- Era la casa más abandonada y antiestética de la zona oeste de la ciudad... (mostrar ese abandono)
- Le pareció que ese pueblo que ahora contemplaba era por completo distinto al suyo... (comparar uno y otro)
- El mellizo era un tipo que metía miedo... (háganos sentir ese miedo)
- Él la amaba por sobre todas las cosas... (cuáles son esos actos que demuestran su amor)
- La presencia del gato en el cuarto, lo que éste hacía, se le tornó insoportable... (descripción de lo que hace el gato)

5. *La imagen literaria*

La imagen literaria es el ideal máximo de condensación de la carga descriptiva y significativa del relato. En este ejercicio se parte de un elemento dado y se busca resaltar sus características apelando a las características de otro u otros; es decir, se busca construir metáforas en su acepción más amplia (metonimia, sinécdoque, metáfora, símil, perífrasis), un efecto de trasposición que requiere ejercicios recurrentes de observación. Quienes recién empiezan a escribir deben afinar la agudeza visual, explotar al máximo las virtudes o defectos del personaje o el objeto al que se refiere en su narración (físicas y psicológicas), y acentuar

los rasgos con miras a reforzar su intención comunicativa; pero al mismo tiempo deben evitar la arbitrariedad de la comparación y la tendencia a caer en lugares comunes.

Dejando en claro lo anterior, se solicita a los participantes que mediante imágenes asociativas, bien a través de símiles, de metáforas o de hipérbolos, comparen los siguientes elementos de la cotidianidad con otros en los que surjan conexiones esenciales: un hombre calvo, un perro callejero, una fila en un banco, un niño recién nacido, o una persona desaseada (Neiva BB).

6. Lectura y modulación

Un texto puede ver afectada su calidad según como se lea en voz alta. Para que los participantes tomen conciencia de las posibilidades y matices involucrados, se hace un breve ejercicio que consiste en aplicar las reglas básicas de una buena lectura pública en la lectura de la producción del taller: entonación, respiración, pausado, velocidad y modulación. El director hace rondas de lectura en voz alta atendiendo a todas estas características para que los participantes aprendan distinguir cada una de ellas y a reconocer vivencialmente el tono y carácter de su propia voz (Cali AR).

Variación con lectura de poesía: el ritmo de la voz

Para la lectura voz alta de los poemas escritos por los miembros del taller, se escucha cada poema primero en la voz de un compañero de grupo y luego en la del autor. El objetivo es discutir en primer lugar las diferencias en la comprensión del texto mismo, comparando la forma en que lo leen diversos lectores. Además, se identifica el carácter y el ritmo que cada lectura le imprime al poema, permitiendo al autor ver su creación a través de la voz de otro, y se subraya la importancia de ser escuchado y escucharse a uno mismo leyendo ante otros. Simultáneamente se realiza una reflexión grupal sobre el potencial del texto (los elementos que pueden desarrollar mejor sus posibilidades creativas) (Risaralda EG).

7. Control de ruido sintáctico y narrativo

A partir del análisis grupal de una serie de textos sobrecargados, ruidosos (tanto externos como internos al taller), se desarrolla un ejercicio de economía creativa. Se busca que los participantes detecten las fallas, editen los textos, y aprendan así trabajar hábilmente con la sintaxis y la narración para lograr textos impactantes con la máxima economía de lenguaje. Este ejercicio es muy útil para

que tomen mayor consciencia de cómo el ruido afecta el ritmo y la fluidez de los relatos (Cali AR).

8. Construcción de inicios

El punto de partida de este ejercicio es la lectura de una variedad de párrafos de inicio en novelas, cuentos, crónicas, etc, para lograr determinar lo que tiene un buen párrafo de inicio: contundencia, elemento gancho, sorpresa, economía, poesía, elemento entrañable, claridad y fuerza expresiva, entre otros. Luego de identificar estos rasgos se procede a hacer un párrafo que reúna en lo posible todos ellos (Cali AR).

Variación: inicios dados

En un tiempo de quince minutos, cada participante elige una de las siguientes frases de inicio y escribe una historia que se desprenda de ella: *i.* A este hombre lo abandonó su sombra; *ii.* Desde ese día la he visto pasar desnuda bajo las aguas del tranquilo río; *iii.* Y el hombre continuó cantando en el fondo del patio, mientras la ciudad se llenaba de ruidos; *iv.* La atrajo hacia su cuerpo desnudo y percibió una sombra de odio; *v.* Esa canción de nuevo, y ella tan ajena a este amor (Quindío CFG).

9. Las personas de la narración

Con el fin de que el escritor en formación logre destreza con la voz narrativa, se le pide que escriba tres versiones de un mismo texto: en primera, segunda y tercera persona, para ver lo que sucede con él. La lectura de las tres versiones se hace en voz alta para que los participantes, al tiempo que van encontrando la mejor voz para plasmar su idea original en el papel, vayan desarrollando su sensibilidad auditiva a ese cambio de registro (Medellín LFM).

Variación a. Reescritura de un clásico

Tomar un cuento clásico, que originariamente esté escrito en español y que en su desarrollo maneje una única persona gramatical (un único narrador). Leerlo cuidadosamente y después reescribirlo cambiando la persona por otra (primera segunda o tercera) y luego analizar el contraste entre los dos textos (Bogotá CC).

Variación b. Descripciones de personaje

Los participantes escogen un personaje, lo describen primero física y psicológicamente y luego redactan tres textos descriptivos, cada uno empleando una persona gramatical distinta. Primera: ¿Cómo se ve el personaje a sí mismo?

Segunda: ¿cómo lo ve otro personaje que le es cercano? Y tercera: ¿cómo lo ve un tercero desde fuera? (Bucaramanga FM).

Variación c. Narración en segunda persona

El ejercicio se plantea a partir de la lectura de un cuento que explore esta posibilidad narrativa de la segunda persona narrativa, por ejemplo, “Usted se tendió a su lado”, de Julio Cortázar. Luego de su lectura, se les solicita a los participantes que construyan un cuento utilizando la narración en segunda persona (Florencia HJ).

10. La focalización

Los ejercicios de focalización resultan muy importantes, además de interesantes, porque permiten revelar múltiples puntos de vista sobre un mismo hecho. Así, se pide que una historia en la que intervienen, digamos, un sacerdote, un niño y una vendedora de frutas, sea contada por cada uno de ellos y que además sea contada por un narrador omnisciente. El ejercicio lo hacen todos los participantes, tras exponer en breve la historia que se va a relatar y eligiendo cada uno un personaje como foco. El contraste entre los resultados, leídos en voz alta y discutidos, enriquece el trabajo de taller y ayuda a entender que de la focalización depende el grado de intimidad o de distancia con la que un futuro lector encontrará los hechos de la narración (Medellín LFM).

11. De la historia al relato

Algunos miembros de taller manifiestan dificultades para entender las diferencias entre el ordenamiento de los hechos en el plano del relato (cómo se cuentan en el texto) y de la historia (los hechos conectados causalmente, en su orden lógico y cronológico). En este ejercicio se elige una acción humana concreta y se la desmonta por escrito en múltiples capas o momentos. Luego, en una segunda versión, se relata la acción desde un momento dado, entrecruzando los dos planos fundamentales: el de la narración y el de las acciones. El ejercicio se propone ilustrar en concreto las múltiples opciones que el autor tiene para asumir la perspectiva de un narrador determinado y narrar, entonces, una acción completa o un fragmento de ella (Florencia HJ).

Variación a. Dos miradas al hecho de narrar

Relatar en breve un hecho determinado, abordado desde los grados de la narratividad: la historia *que* cuento y la historia *como* la cuento. En la primera importan los acontecimientos, los espacios externos, las acciones, hechos, personajes y el transcurrir de los hechos. En la segunda importan ante todo los

espacios internos, las reflexiones, lo indefinido, la conciencia y el conflicto interno. Entramos pues a jugar con dos aspectos: el relato como escritura, donde lo importante es la técnica, su estructura formal, y el relato como “cristal” que nos deja vivir o leer lo que ocurre más allá de lo evidente (Quindío CFG).

Variación b. De la anécdota a la narración

El ejercicio con el que iniciamos el taller parte de la lectura del primer capítulo de *Estambul* de Orhan Pamuk. Luego cada uno revisa su álbum familiar y busca allí una fotografía que encierre una narración, que le evoque una historia. Después de reconstruir oralmente la historia se escribe una primera versión que es leída al grupo para identificar los puntos narrativos. Se comenta y se elabora una segunda versión en la que el relato se desprende de la anécdota, de este modo se marca la diferencia entre historia y narración o relato. El proceso de reescritura puede continuar hasta lograr un cuento propiamente dicho (algunas anécdotas de los participantes han servido para que otros las tomen como punto inicial de escritura). Es importante que el novel escritor comprenda que el material de su obra escrita puede tener nexos con su vida cotidiana pero que para ser literatura debe pasar por un proceso de elaboración o composición escrita (Tolima MF).

Variación c. De la oralidad a la escritura

Primero se divide el grupo por parejas, y en ellas cada uno cuenta oralmente a otro una anécdota personal que lo haya marcado o sea muy importante en su vida. El que escucha debe escribir la anécdota en forma de cuento. Luego, quien suministró la anécdota la cuenta de nuevo en voz alta para todos, y a continuación se lee el respectivo cuento de su pareja en voz alta. Para terminar, se hacen los comentarios y comparaciones entre ambas versiones (oral y escrita). En adelante, estos cuentos se siguen trabajando como cualquier otro cuento creado en el taller; vale señalar que al realizar este ejercicio se han dado casos en que, siendo la anécdota muy íntima, el cuento la disfraza muy bien, pero la cuenta (Providencia JT).

12. Bitácora narrativa

Se solicita a los participantes que escriban una anécdota personal. A continuación, se les pide que resuelvan en concreto los diversos puntos de una bitácora narrativa que les permitirá iniciar la escritura de un cuento a partir de ella: tema, argumento, conflicto (centro de interés/situación de desequilibrio), personajes, tipo de narrador, recurso narrativo, lector, cronotopo (espacio-tiempo), y propósito de escribir la historia. (Quindío CFG).

13. Revisión de coherencia global

Como medio para definir si un cuento tiene coherencia como un todo, se analizan o verifican en él los siguientes aspectos: a. ¿están claramente presentados el lugar, la época, los personajes?, b. ¿el argumento está desarrollado?, c. ¿la historia tiene un centro de interés o un conflicto que se resuelve?, d. ¿las ideas desarrolladas apuntan al tema central del cuento?, e. ¿el título corresponde al contenido del cuento?, f. ¿la historia tiene novedad en su escritura y en su tema? (Quindío CFG).

14. Dar vida a un personaje

Como pequeños dioses terrenales vamos a darle vida a seres de papel. Podemos hacer un retrato, una historia de vida, un perfil, una indagación psicológica, o hacerlo crecer a partir de sus acciones. Además de darle vida, debemos enfrentar al personaje a un conflicto o una preocupación. Se propone que cada uno elija uno de los siguientes personajes: un hombre o mujer en la colonización de la región; un protagonista de la época de la violencia en una región de Colombia; un universitario de los años setenta; una mujer de los años cincuenta a sesenta; un artista de los años veinte a treinta; o un escolar en los años cincuenta (Quindío CFG).

15. Escritura de diálogos

Se propone la escritura de diálogos entre dos o tres personajes en una situación ficticia. Luego se establecen ciertas oportunidades y restricciones para plasmar estos diálogos: entre las oportunidades está la posibilidad de observar en contexto real a uno de los interlocutores para detallar los rasgos específicos de sus formas de habla. Las restricciones planteadas tienen que ver con el manejo de la información implícita, la postergación de respuestas claras, entre otras (Florencia HJ).

16. Cartas cruzadas

Luego de la lectura grupal de un relato determinado, se propone que cada participante escriba una carta eligiendo una voz o un foco particular; por ejemplo, una carta del lector a un personaje, del lector al autor, de un personaje a otro. Las cartas se leen en voz alta y se examina cómo recogen el carácter de cada personaje o interpretan las ideas del autor, las impresiones del lector, etc. (Villavicencio HB).

17. Cambios narrativos: la metaficción

Tomando un determinado cuento clásico, se reescribe ubicándolo en otra época o en otro lugar, y se cambia así su clave temporal o espacial: ¿qué habría pasado si Caperucita se hubiera perdido en el llano en vez de en el bosque?, ¿qué pasa si la Bella Durmiente se despierta en el año 3000 en el planeta Marte? Aquí estaríamos cambiando ambas claves: espacio y tiempo (cronotopo). También se pueden cambiar otras, como la de los personajes principales: ¿con quién se podría haber encontrado Caperucita en el llano en vez de con el lobo? De este modo es posible recrear un cuento tradicional respetando sus núcleos narrativos fundamentales. Esto les resulta muy divertido a los jóvenes pues exploran nuevas posibilidades (Villavicencio HB - Bogotá CC).

Variación. Para desarrollar este ejercicio se explica el concepto de *metaficción* a los participantes, es decir, se explica cómo una obra puede nacer con base en otra ya existente. Para ello, se propone observar detalladamente pinturas de autores conocidos o relevantes, así como cuentos reconocidos, canciones y demás obras que permitan escribir una nueva historia a partir de ellas (Magdalena AV).

18. Juego de situaciones

Se pide a todos los participantes que durante la semana estén atentos a una situación o imagen que sirva como punto de partida para un cuento. Se seleccionan dos o tres propuestas a las cuales todos, incluido director, deben ajustarse para escribir sus textos (empleando al menos una de ellas). Por ejemplo: una propuesta fue la aparición o el encuentro con gente cuya estatura no supera los diez centímetros. Se dejaron abiertas tres opciones de situaciones a incorporar en el relato: 1. esta gente aparecen en una antigua casa republicana, con balcones, huerto, anchos aleros, del centro de la ciudad; 2. un naturalista disecciona una paloma urbana y encuentra en sus entrañas unos pequeños huesos y sorprendido comprende que se trata de “restos humanos”; 3. Estamos en una cafetería y un mesero pone en la mesa vecina un plato con una empanada; es el almuerzo de unas veinte personas diminutas que hormigean alrededor del plato (Nariño AGL).

Ejercicios de nivel medio

En este apartado se incluyen los ejercicios más avanzados, que suponen algún entrenamiento con la escritura y permiten comprender temas más hondos o complejos del oficio. A menudo son ejercicios que van más allá del trabajo cotidiano de taller y que incluyen trabajo investigativo. Además, aquí se consignan ejercicios que presentan aportes metodológicos muy creativos, originales o novedosos de los directores de taller.

1. *El ejercicio Piglia*

Escribir una historia en la que sea evidente el principio de Piglia: toda historia son dos historias, y que él ilustra con la siguiente anécdota: “Un hombre, en Montecarlo, va al casino, gana un millón, vuelve a casa, se suicida” (Chejov). Piglia explica: “El cuento clásico (Poe, Quiroga) narra en primer plano la historia 1 (el relato del juego) y construye en secreto la historia 2 (el relato del suicidio). El arte del cuentista consiste en saber cifrar la historia 2 en los intersticios de la historia 1. Un relato visible esconde un relato secreto, narrado de un modo elíptico y fragmentario. (...) El efecto de sorpresa se produce cuando el final de la historia secreta aparece en la superficie. (...) Cada una de las dos historias se cuenta de un modo distinto. Trabajar con dos historias quiere decir trabajar con dos sistemas diferentes de causalidad” (Cali AR).

2. *El diálogo y la atribución*

Este ejercicio tiene por objeto mostrar a los participantes las posibilidades básicas del manejo de los diálogos en la literatura contemporánea. Se parte de un diálogo base que use guiones y que elige libremente cada participante (puede ser tomado de un texto de autor o de la producción del taller), y se procede a ensamblarlo en línea (horizontal o en continuidad), de modo tal que se comprenda el factor de atribución a partir del manejo de la puntuación. Para una explicación de la diferencia entre ambos, véase lo expuesto en las herramientas de escritura, más arriba (Cali AR).

3. *De la descripción al diálogo vertical*

En el diálogo el narrador no desaparece, sólo se oculta transitoria e intencionalmente para que sean los personajes los que enteren al lector de algunas situaciones del relato. En ocasiones, si el diálogo no supera la plasticidad y fuerza de la voz del narrador, se hace innecesario. Muy buenos ejemplos de

cómo suplantar la voz narrativa con diálogos se pueden hallar en los cuentos de Ernest Hemingway, Edmundo Valadés o Gabriel García Márquez.

En este ejercicio se parte de una situación contada por un narrador en tercera persona. Ella puede ser sustituida por un diálogo mediado por la voz narradora, pero se procurará trabajar de modo que el narrador se oculte del todo en las interlocuciones y tan sólo cree el contexto previo adecuado. El texto tiene ciertos énfasis que no se pueden perder; por el contrario, el diálogo debe procurar afianzarlos mediante gestos, giros del cuerpo, pausas, preguntas o exclamaciones, silencios y elipsis (Neiva BB):

“Fue en aquella ocasión, apremiado por las constantes apariciones de Isabel en su oficina —apariciones que demás está señalar lo desesperantes que eran y lo mucho que lo hacían salirse de sus ocupaciones—, que Óscar tomó la decisión de cantarle algunas verdades, por supuesto, con las debidas interrupciones y defensas de ella. Le dijo, por ejemplo, que de no ser por él, ella andaría todavía en aquel barrio miserable, con el mismo novio oportunista que le sobaba las piernas con el único propósito de usufructuar su virginidad, y aunque ella respondió algo sobre el placer en un repentino susurro, él contraatacó enumerando todas las posibilidades y ventajas de las que ahora gozaban su madre y sus hermanos (porque su papá era un viejo borracho que los había abandonado), y entró a enumerarle, una a una, las ocasiones en que ponía a disposición de su familia no sólo su dinero, sino sus influencias y sus contactos. No en vano ahora sus hermanos andaban en lujosos carros y desparramaban a manos llenas un dinero que sin su ayuda jamás hubieran logrado conseguir. Como Isabel agachaba la cabeza y de vez en cuando repostaba con cierta risilla provocadora, o algún monosílabo lo suficientemente alto como para que él percibiera la enorme carga de desprecio que había en éstos, él doblegaba la intensidad de su furia y le escupía más y más favores, siempre dejando deslizar algún adjetivo de éstos en los que se percibe el más notorio desprecio por el otro, por el que está al frente. De todas maneras, cualquiera que presenciara este tipo de escenas, muy frecuentes en cada mañana, presagiaría, merced a la manera en que cada uno asumía la retirada, que siempre la triunfadora era Isabel, así, vista en primera instancia, fuera la que menos hablara”.

4. *Árbol genealógico*

Se solicita a los participantes hacer un árbol genealógico en donde, partiendo del escritor, se señalen hacia arriba los nombres y los lugares de procedencia de por lo menos dos generaciones (hermanos, padres y abuelos). Así mismo, hacia abajo se deben consignar los datos de por lo menos una generación (si no tienen hijos

se relacionarán los sobrinos). Luego se llama la atención sobre los cambios en los nombres, los movimientos geográficos de la familia y sus causas, así como la problemática social y política que seguramente dejará traslucir aquella estructura familiar. A partir de estos elementos cada participante escribe luego uno o varios cuentos (Bogotá CC).

5. Personajes históricos

Se pide a los participantes que escojan un personaje histórico que para ellos sea atractivo por algún motivo en particular, y que lean al menos una biografía del mismo (ojalá varias). Una vez la han leído, deberán hacer una lista de acontecimientos que les hayan llamado la atención en ella, escoger uno de los acontecimientos listados y proceder a narrarlo. De este ejercicio han resultado unas buenas narraciones o ucronías (Tolima, MF).

6. Experimentos narrativos: los sueños

La idea de estos experimentos es volcar la creatividad sobre asuntos que sin ser nuestros de manera consciente también nos ocupan; la idea es jugar, reinventar, reconstruir. Tomando como referente de lectura doce relatos de sueños que aparecen en el libro *El hombre y sus símbolos* de Carl Jung se desarrolla un taller de escritura enfocado en la narración onírica. A partir de sus propios sueños, los participantes construyen cada uno un cuento, un poema, un relato que recoja la atmósfera, la lógica interna, y las emociones del sueño en cada caso (Medellín, LFM).

7. Construcción de secuencias narrativas

Las situaciones narrativas siguen una lógica de secuencialidad espacial y temporal (cronotopo) que viene dada en la mayoría de los casos por la continuidad en los movimientos, por la manera en que los personajes irrumpen en la escena, por la distribución de las coordenadas temporales o el encadenamiento de los sucesos. Hay muchos modos de hacer estas bisagras secuenciales, una es usar conectores del discurso (luego, a continuación, acto seguido), pero a veces basta con el uso adecuado de los signos de puntuación.

En este ejercicio se entrega a los participantes una serie de oraciones que corresponden, cada una, a una acción dentro de una secuencia narrativa. Están en desorden y no incluyen los signos de puntuación que las hacen legibles dentro del texto. Se les recomienda de manera inicial puntuar adecuadamente al interior de cada oración, y luego ordenarlas de tal manera que se recupere la

lógica secuencial de las acciones. Este ejercicio se puede realizar con infinidad de textos descriptivos; a continuación se incluye uno como muestra (Neiva BB):

- a) Ana María cerró la puerta con doble llave por si las moscas
- b) Mariana muy asustada dio la orden de que todos salieran porque estaba temblando
- c) Efraín el ascensorista oprimió el botón y les abrió con prisa
- d) Julián el contador cerró los cajones del escritorio corrió de prisa hacia la puerta y la siguió
- e) Antes de que alguno se moviera el circuito cerrado de televisión avisó a todos los del quinto piso que por razones de seguridad era mejor usar el ascensor
- f) Ana María se había demorado buscando las llaves y por eso salió de última
- g) De pronto sonó el teléfono
- h) Carlota la secretaria no tuvo tiempo de apagar el computador y salió disparada hacia la puerta detrás de Julián
- i) Mariana contestó y abrió los ojos como sorprendida
- j) Teresa la tesorera la más cercana a Mariana fue la primera en salir despavorida
- k) Todos miraron a Mariana y sin que ella dijera algo leyeron en su mirada el horror
- l) Cuando se reunieron en el pasillo ya el ascensor iba llegando al quinto piso
- m) Mariana se había quedado esperándola
- n) Ya adentro sonriendo nerviosos se sintieron un poco más seguros
- o) Luego salieron Mariana y Ana María cogidas de la mano
- p) Los demás pisos debían usar las escaleras
- q) No se hicieron esperar

El texto completo dice así: **(g)**-De pronto sonó el teléfono. **(i)**-Mariana contestó y abrió los ojos, como sorprendida. **(k)**-Todos miraron a Mariana y, sin que ella dijera algo, leyeron en su mirada el horror. **(b)**-Mariana, muy asustada, dio la orden de que todos salieran porque estaba temblando. **(e)**-Antes de que alguno se moviera el circuito cerrado de televisión avisó a todos los del quinto piso que por razones de seguridad era mejor usar el ascensor. **(p)**-Los demás pisos debían usar las escaleras. **(q)**-No se hicieron esperar: **(j)**-Teresa, la tesorera, la más cercana a Mariana, fue la primera en salir despavorida; **(d)**-Julián, el contador, cerró los cajones del escritorio, corrió de prisa hacia la puerta y la siguió; **(h)**-Carlota, la secretaria, no tuvo tiempo de apagar el computador y salió disparada hacia la puerta, detrás de Julián; **(o)**-Luego salieron Mariana y Ana María, cogidas de la mano. **(f)**-Ana María se había demorado buscando las llaves y por eso salió de última. **(m)**-Mariana se había quedado esperándola. **(a)**-Ana María cerró la puerta con doble llave, por si las moscas. **(l)**-Cuando se reunieron en el pasillo ya el ascensor iba llegando al quinto piso. **(c)**-Efraín, el ascensorista, oprimió el botón y les abrió con prisa. **(n)**-Ya adentro, sonriendo nerviosos, se sintieron un poco más seguros.

8. *Encuentro con el objeto misterioso*

El objetivo de este ejercicio es suspender temporalmente el control sobre nuestros medios perceptivos y, a partir de ello, vincular el uso del lenguaje en

dos direcciones: en relación con un objeto percibido, y en relación al sujeto que percibe, dando cuenta narrativamente de su experiencia sensorial.

El director elige un objeto peculiar que no resulte fácilmente reconocible mediante el tacto. Lo deposita en una bolsa de tela (o en un recipiente flexible) y la rota por el grupo para que cada integrante palpe el objeto a través de la tela, o introduciendo su mano en la bolsa sin mirar dentro. Luego, cada uno escribe dos textos: la descripción del posible objeto (donde el director puede trazar restricciones, por ejemplo, describirlo sin nombrarlo); y, segundo, una narración de cómo surge y madura la sensación de la persona al palparlo. Ambos textos son objeto de exploración posterior como material de trabajo. El ejercicio se puede variar empleando más de una bolsa, cada una con un objeto diferente, y dando a los participantes la opción de elegir cuál de ellos describir (Florencia HJ).

9. *Ensalada de textos*

Con dos o más textos narrativos clásicos se prepara una ensalada de cuentos, tomando de cada uno por lo menos un personaje y una situación para que aparezcan en una nueva historia. Idealmente se deben respetar sus características originales, aunque siguiendo la lógica interna del nuevo relato (coherencia, verosimilitud) se pueden agregar nuevas características a los personajes. Si bien parece sencillo, lograr una construcción narrativa convincente por esta vía requiere de un dominio notable de las herramientas del oficio de escritor (Villavicencio HB).

10. *El cuento que más aguante*

Uno de los hallazgos del taller es ensayar la escritura de historias a partir de los llamados cuentos breves, que en buena parte no son más que una condensación del argumento. Ya que en ellos normalmente los personajes no están desarrollados (a veces ni siquiera tienen un nombre), tampoco el tiempo, ni el espacio ni las partes canónicas de una narración, e incluso tampoco la escritura, se les propone a los participantes que desarrollen una historia a partir de uno de ellos. Es importante que el texto elegido como base sea particularmente sugestivo. Miremos, por ejemplo, el microcuento titulado *Pequeños cuerpos* de Triunfo Arciniegas, que en tres frases propone respectivamente el inicio, el nudo y el desenlace: “Los niños entraron a la casa y destruyeron las jaulas. La mujer encontró los cuerpos muertos y enloqueció. Los pájaros no regresaron”. Toda una mina para desarrollar: ¿cómo se llamaban los niños?, ¿quiénes eran?, ¿de qué clase de pájaros se trataba?, ¿quién murió?, ¿por qué la mujer enloqueció?, ¿vivía ella sola?, ¿dónde ocurrió la historia?, ¿cuándo?, etc. (Barranquilla AJS).

11. Puesta en escena

El director busca un voluntario aficionado por el teatro, el drama o la actuación, y le pide que haga un monólogo o una improvisación ante el grupo del taller. Luego de observarla atentamente con libreta en mano, cada miembro del grupo trata de describir con pelos y señales lo que ha tenido lugar. Se describe todo: la vestimenta del personaje, atuendos u adornos, objetos que toca o posee, su físico, condición corporal, estados anímicos que trasmite, diálogos, o monólogos, sus estados de silencio. Los textos producidos se comparten, para analizar cuáles logran con mayor riqueza y destreza codificar y plasmar la realidad presente. Luego se puede hacer una lectura de autor (“Camino Alcarria”, de Camilo José Cela, por ejemplo), para analizar grupalmente su descripción de personajes, lugares, paisajes, etc. (Cereté AC).

12. Lo intransferible

Los participantes son invitados a escribir en el taller sobre lo que nunca le han contado o contarán a nadie, bajo la consigna de que no tendrán que entregar ni leer su texto. Para comprobar si el ejercicio fue realizado plenamente, el director ofrece una buena suma por la hoja que acaban de escribir. ¿Resultado? Nadie la vende. El objetivo del ejercicio es hacer claridad sobre su intención o motivación al escribir. Si la próxima vez que escriban un cuento, un poema o una carta, sienten lo que sintieron al hacer este ejercicio, podrán estar seguros de haber escrito algo verdaderamente propio, con sentido y sentimiento (Nariño AGL).

13. El último texto

El director plantea una situación dramática, un juego teatral que debe ser asumido a cabalidad por los participantes si se busca llegar a textos que contengan experiencias significativas. Se sitúa al grupo en el salón de tal forma que se tenga un completo control sobre ellos, impidiéndoles la salida o acercarse al director, quien dispone así de armas eficientes, contundentes. El director les explica entonces que van a morir con él; que su vida termina en este salón, que no volverán a sus casas, que no hay otra oportunidad, que la palabra “fin” ya está en el telón y que lo único que les va a permitir antes de morir ellos y él mismo, es escribir en un papel. ¿Escribir qué o a quién? Ese no es su problema. Como la favorita del sultán en las *Mil y una noches*, vivirán mientras estén escribiendo. Los irá matando a medida que dejen de escribir o que terminen de hacerlo.

Este ejercicio ha provocado respuestas que tocan las orillas de lo dramático. Muchos de ellos se bloquean al no poder aceptar la eventualidad de su muerte. En la mayoría se produce un examen, una priorización, un reconocimiento de las personas que realmente son importantes para cada uno. Por supuesto, nunca falta el que desperdicia sus últimos momentos en *este lado* para contarnos sus apreciaciones filosóficas sobre la muerte. (Nariño AGL).

14. Yo lo cuento mejor que tú

A partir de la lectura de los cuentos “Espuma y nada más”, de Hernando Téllez, y “Un día de estos”, de Gabriel García Márquez, se analiza cómo se pueden contar dos historias distintas utilizando el mismo argumento. Se destaca el modo en que García Márquez refuta punto por punto el cuento de Téllez. Los personajes son enemigos, pero cambian sustancialmente: un dentista (García Márquez) en vez de un peluquero (Téllez); un narrador objetivo y externo (García Márquez) en vez de otro subjetivo y protagonista (Téllez); un estilo barroco (Téllez) y un estilo austero (García Márquez); una venganza inocua (Téllez) y una venganza efectiva (García Márquez). Luego de ver el contraste, los participantes escriben un cuento donde dos enemigos se encuentren uno en manos del otro y ver cómo lo resuelven. (Barranquilla AJS).