

Guía para el desarrollo de talleres de escritura creativa

Lineamientos metodológicos de los talleres RENATA

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

Investigación de María Villa Largacha

Con el apoyo del Comité Asesor RENATA 2009: Carlos Castillo Quintero, Antonio García y Nahum Montt.

Directora de Artes: Clarisa Ruiz Correal

Asesora de Literatura: Melba Escobar de Nogales

Bogotá, octubre de 2009

Guía para el desarrollo de talleres de escritura creativa

Lineamientos metodológicos de los talleres RENATA

Índice de contenidos

Presentación de RENATA

I. Planeación de un taller de escritura creativa

- 1.1. El diseño base de los talleres
 - La escritura creativa
 - El trabajo de taller
 - Alcances y proyección
 - Elementos del proyecto
 - Perfiles de los participantes y el director
 - Los géneros literarios trabajados
- 1.2 Metodología general de los talleres
 - Rasgos y virtudes de un taller
 - Enseñanza de la escritura creativa
 - Los momentos del taller
- 1.3 Registro y validación de experiencias significativas

II. Herramientas de trabajo

- 2.1 Algunas herramientas del oficio de escritor
 - a. Detonadores de la idea e intención de la escritura
 - b. Descubrir el género, el registro apropiado
 - c. Historia y relato
 - d. Narrador y focalizador
 - e. Cronotopo y ancla
 - f. Verosimilitud
 - g. Economía narrativa
 - h. Amarres y cierre del relato
 - i. Construcción de personajes
 - j. Polifonía: voces y diálogos
- 2.2 La corrección del texto: aspectos claves
 - Ortografía
 - Sintaxis
 - Manual de estilo
- 2.3 Bibliografía sugerida

Presentación de RENATA¹

La Red Nacional de Talleres de Escritura Creativa - RENATA, es un programa de fomento a la producción literaria nacional. Enmarcado en el Área de Literatura de la Dirección de Artes del Ministerio de Cultura, e inscrito en el Plan Nacional para las artes 2006-2010, este programa parte de la base de reconocer la trayectoria y el valor del trabajo realizado a lo largo y ancho del territorio por gran número de talleres de escritura creativa. Su objetivo central está en suministrar una serie de contextos y vías de intercambio y encuentro para fortalecer su trabajo local y regional, brindarles apoyo metodológico, y facilitar la creación de nuevos talleres.

RENATA es una de las estrategias de fomento con las que el Ministerio de Cultura ha buscado incentivar procesos de inclusión y reconocimiento en el sector de la creación artística y cultural nacional. El *Plan Decenal de Cultura 2001-2010*, establece como una de sus prioridades el diseño de respuestas institucionales contundentes frente a la marginalidad y desigualdad que tradicionalmente han afectado a las manifestaciones culturales y artísticas regionales, y apunta a un proyecto de sociedad plural para la convivencia que promueva y proteja la expresión de la diversidad cultural (*PDC* p.13). El *Plan para las Artes 2006-2010* derivado de él, pone así especial énfasis en adelantar políticas de descentralización e inclusión que fortalezcan la producción permanente regional. Atendiendo a estos lineamientos de política cultural, la Dirección de Artes desea fomentar la asociación de los actores del sector para el fomento de redes de artistas y formadores en artes que fortalezca, haga competitivo el campo artístico y promueva la calidad desde los procesos mismos de formación, en la acreditación de saberes y en la ampliación de las opciones laborales para los artistas en las diversas regiones del territorio (*PNA*, p. 42 y 54).

Bajo este marco, RENATA busca estimular la cualificación de la producción literaria colombiana, impulsando además la interacción, circulación y divulgación de nuevos autores a nivel nacional. El resultado es un amplio abanico de cuentos, crónicas, ensayos y relatos que componen historias invisibles de un país de gran diversidad étnica, cultural y geográfica.

Como parte de un proyecto de desarrollo de lineamientos del programa RENATA en 2009, la presente guía tiene por objeto servir de hoja de ruta para la

¹ La presente guía se ha construido a partir la investigación base realizada por María Villa Largacha, con los valiosos aportes y reflexiones del Comité Asesor RENATA 2009, conformado por Carlos Castillo Quintero y Antonio García. Desde la dirección de RENATA, el documento recibió igualmente la asesoría de Nahum Montt y Melba Escobar, y la asesoría del editor de la *Antología Renata 2009*, el escritor Julio Paredes.

dirección de talleres de escritura creativa (dentro y fuera de la Red) y el trabajo con los escritores en formación. La experiencia de los primeros cuatro años de funcionamiento de la Red ha permitido identificar varios aspectos de los talleres con los cuales es posible trazar algunos lineamientos de trabajo y estándares de calidad, considerándolos espacios de enseñanza no formal. Teniendo en cuenta las directrices trazadas en 2008 y 2009 por los respectivos Comités Asesores del programa, los informes de los editores de las antologías de RENATA y los términos de las convocatorias de vinculación a la Red, esta guía incluye los parámetros para el diseño y planeación de los talleres, y varias pautas metodológicas indispensables (o que resultan de utilidad) para un trabajo cualificado de taller. De este modo, el documento incluye temas que van desde el enfoque dado a la escritura creativa, las dinámicas que el trabajo colectivo posibilita o requiere, hasta consideraciones más formales y herramientas técnicas de la escritura que son claves para la producción y edición de textos literarios de calidad.

I. Planeación de un taller de escritura creativa

1.1 El diseño base de los talleres

La escritura creativa

La escritura creativa se plantea como la voluntad de expresar una realidad, una emoción, un mundo propio a partir del lenguaje. El deseo y la voluntad aparecen como imprescindibles en esta búsqueda de expresión personal, de exploración de la realidad a través de una voz que expresa los intereses estéticos del autor, el estilo personal de su escritura y la sensibilidad que manifiesta en la elección de sus temas². La escritura creativa se nutre ampliamente de la realidad de quien escribe, pero va más allá de la necesidad de comunicar, pues ante todo propone la exploración del lenguaje desde y a través de la experiencia literaria; y esa exploración tiene en cuenta no sólo el sentido de las palabras sino sus resonancias estéticas, sociales y culturales.

El trabajo del taller

El objetivo de un taller escritura creativa es constituir un laboratorio colectivo para la investigación/creación de textos literarios; es decir, trabajar con los participantes de manera práctica y analítica en el desarrollo y consolidación de

² Comité Asesor, *Guía 2008*, p.4 (*Renata y la escritura creativa*, Mincultura, 2009, p, 15).

su potencial como escritores de cuento, crónica, ensayo, guión, literatura infantil y juvenil, poesía o novela.

El trabajo de lectura, de crítica y reseña de la bibliografía debe darse entonces en función de los procesos y desarrollo de los proyectos de escritura del grupo. A menudo esto significará que la lectura durante el taller se enfoque ante todo en los textos producidos por sus miembros, y emplee la lectura de autores (literarios o teóricos) para arrojar luz sobre las alternativas y dificultades que revelen los procesos de los participantes. Este tipo de taller debe reservar espacios permanentes al trabajo de escritura *in situ*, guiados por el director mediante ejercicios puntuales y, al mismo tiempo, asegurar el desarrollo consistente de trabajos por fuera del taller para ser luego leídos, analizados o corregidos en él de manera colectiva³ pero también, y a mayor profundidad, de modo individual.

Es a través de todas estas actividades que el taller apunta a la formación de hábitos de escritura y de una disciplina autocrítica, pues de este modo se fomenta el desarrollo de textos empleando diversas herramientas y familiarizando a los participantes con el oficio artesanal, de corrección, reescritura y exploración, que todo texto depurado demanda.

Por otra parte, el contacto del participante con sus colegas, con escritores de trayectoria y con un flujo de información sobre el campo literario nacional es uno de los insumos claves del desarrollo de las actividades del taller (el papel de RENATA como red nacional de talleres es en buena medida facilitar este intercambio por diversos medios). Sin embargo, para que puedan aprovecharse cabalmente las visitas de escritores, el director debe planearlas de tal manera que sean pertinentes y sirvan efectivamente para hacer avanzar el trabajo con los grupos en cada caso; esto es, que ellos puedan aprovechar para sus propios procesos creativos el contacto con el escritor o los encuentros que tengan lugar. Esto supone, por ejemplo, tener conocimiento y haber hecho alguna reflexión colectiva sobre la obra del escritor visitante, y planear una agenda que engrane con la etapa en que se encuentra el taller o con los temas que se están trabajando.

Teniendo en cuenta que los espacios de trabajo colectivo con la literatura abarcan una variedad de tipologías, según sus metodologías y objetivos, es

³ Esto explica por qué en todo taller que se ajuste a esta tipología los cupos son limitados: ya que su metodología requiere de un diálogo directo y permanente entre los miembros del taller, un grupo que supere las 25 personas conduce fácilmente a un esquema magistral o en el que hay poco espacio para la participación cabal de todos los miembros.

importante precisar cuáles son y diferenciarlos claramente de un taller de escritura creativa:

1. Los talleres de lecto escritura: orientados al desarrollo de habilidades de lectura y escritura, no a la creación literaria.
2. La cátedra literaria: es una clase en la cual se transmiten conocimientos sobre la historia de la literatura, sus autores, obras, tendencias, crítica, etc.
3. Los talleres de literatura y/o clubes de lectura: espacios para compartir lecturas grupalmente y que tienen un programa, un cronograma de trabajo y un enfoque determinado (temas, épocas, géneros, tendencias, etc).
4. Las tertulias: charlas informales y espacios de encuentro social en torno a la literatura y otros temas.

El taller de escritura creativa se diferencia claramente del primer tipo, dado que su objetivo es desarrollar propuestas creativas, no sólo dominar el uso de la lengua y lograr una comprensión cabal de lectura. Se diferencia también de los tipos 2 y 3, pues en ellos se privilegia la lectura y análisis de obras ajenas (de escritores consagrados o canónicos), y no se trabaja con la producción textual de los participantes. Aunque ellos pueden fortalecer el gusto por la escritura y ampliar el horizonte de lecturas (al igual que pasa con las tertulias, tipo 4) el trabajo de los participantes frente al texto es prácticamente pasivo, y la reflexión sobre el oficio mismo de creación y los recursos técnicos disponibles pasa a un segundo plano o desaparece⁴.

Alcances y proyección

Para el escritor en formación el taller es una comunidad creativa y de entrenamiento en el oficio de escritura, donde aprende a escuchar y a valorar el trabajo de otros, se somete por igual a sus críticas y escucha sus aportes; es un espacio donde explora e investiga las posibilidades de escritura que ofrece la tradición literaria, pero también conoce, aprecia y aprende de los procesos de sus colegas.

Como en cualquier otro campo, es importante que cada ciclo de taller tenga unos objetivos claros, que una vez cumplidos permitan al integrante dar cierre a un proceso e iniciar otros, de modo tal que se mantenga motivado, que sean

⁴ No está de más subrayar que los talleres de escritura creativa se distinguen de todo espacio literario de encuentro social o integración grupal. El trabajo emocional, social o personal que los talleres puedan suscitar se considera un efecto paralelo y secundario del intercambio sobre los procesos de escritura creativa (enriquecedor para él, incluso), pero nunca un objetivo propiamente dicho.

más exigentes y en general cada vez más autónomos, o ingresar a espacios de formación o desarrollo profesional de la escritura.

La definición de niveles y de objetivos concretos para cada nivel de taller permite un constante relevo generacional y motiva a quienes han culminado un ciclo a buscar nuevos horizontes en los cuales fortalecer su oficio y empezar a producir una obra. El objetivo del taller no es ser un lugar del que dependa el escritor para mantener una producción activa, sino constituir un primer espacio de investigación y formación que fortalezca la confianza en sus propias capacidades y proyectos, afiance hábitos de escritura y ofrezca herramientas para un trabajo autónomo y personal. La misma evolución de los procesos de los participantes es la que les permite abandonar el taller y proyectarse con mayor firmeza sobre el campo literario⁵.

De este modo, el taller de escritura creativa sirve como espacio de formación, creación, circulación e investigación literaria, donde se fortalecen los hábitos de lectura y escritura, y se ofrecen herramientas para un trabajo autónomo y personal. El taller permite consolidar estos hábitos desde un estilo propio, auténtico, y, sobre todo, brinda confianza en las capacidades y proyectos creativos de sus participantes.

Elementos del proyecto

Para que un taller cumpla con las características enunciadas, su director debe especificar en un documento programático o proyecto (que dará a conocer a sus participantes al inicio del taller) los siguientes elementos:

a. Cronograma e intensidad horaria: el director define dentro del ciclo o cronograma anual unas etapas básicas de trabajo, teniendo en cuenta la intensidad horaria y la dedicación exigida a los participantes. De este modo es posible trazar metas razonables y proponer productos concretos para cada etapa dentro del cronograma previsto. Los talleres vinculados a RENATA tienen en general una intensidad de una sesión semanal de 3 horas y funcionan con ciclos anuales (y en contextos universitarios, semestrales).

⁵ Como se infiere de lo anterior, la permanencia indefinida y la dependencia del participante respecto del espacio del taller, el grupo o el director, es un signo claro de que el taller *falla en su objetivo central* que es apoyar e impulsar el desarrollo de los escritores.

b. Objetivo general del trabajo: evidentemente, este objetivo viene trazado por el tipo de taller del cual se trata, un taller de *escritura creativa*. Sin embargo, hay otros aspectos de sus propósitos que deben explicitarse. En general, se define de entrada el *género* que se buscará explorar y llegar a manejar. Además, es fundamental que los participantes asuman el taller como el espacio de desarrollo de un *proyecto* individual de creación literaria, pues es importante que tengan un objetivo de investigación creativa que motive su trabajo. La perspectiva de entregar el producto depurado al final del ciclo completo del taller no sólo es estimulante y da sentido al trabajo del taller, sino que permite darle un cierre al proceso.

c. Diseño de objetivos específicos: establecer metas parciales basadas en temáticas, herramientas del oficio o fases de trabajo permite darle un hilo conductor claro a los ejercicios y da continuidad al desarrollo de los proyectos de escritura.

Cuando se trata de grupos que se inician en el trabajo de taller, es común entre los directores destinar una primera etapa a la *familiarización* con el campo literario en los géneros pertinentes (etapa de abundantes lecturas de narrativa); luego otra de mayor *análisis* soportada en textos teóricos y en la reflexión sobre el uso de recursos técnicos en los textos ya leídos; y finalmente, una de desarrollo de la *escritura*, donde los participantes usan las herramientas identificadas de acuerdo a las posibilidades y necesidades de sus propios textos⁶. Cualquiera que sea el orden definido, estos tres elementos son por igual necesarios en la dinámica del taller. Por eso es importante establecer metas concretas que los incluyan y que puedan cumplirse en el cronograma, y verificarse mediante resultados o productos concretos.

El cronograma constará entonces de varias etapas o fases, organizadas dentro de una secuencia coherente, cada una de las cuales debe tener:

- *Objetivo*: asociado a una herramienta técnica, una temática, un género particular, etc.
- *Lecturas*: literarias y técnicas, orientadas estratégicamente al objetivo, para realizar en el taller y por fuera de él (complementarias).

⁶ Isaías Peña, por ejemplo, habla específicamente de *reconocer*, *conocer* y *crear*, como tres etapas claves (cf. "Definición y elementos del taller de creación literaria", en: *Seminario*, p. 112 y ss). Luis Fernando Macías propone una mecánica similar en su *Taller de creación literaria*, p. 26 y ss.

- Entrega de un *producto* (texto), que el participante desarrollará atravesando varias fases de revisión grupal e individual, en lo posible.
- Espacio de *retroalimentación* individual del trabajo (evaluación cualitativa del proceso y el producto creativo), que complementa y profundiza la retroalimentación grupal.

d. Bibliografía: definir los textos que se leerán en el proceso (considerando bien las necesidades de cada etapa), permite apoyar y pensar estratégicamente el desarrollo del taller sobre la base de lecturas tanto literarias como técnicas. Es vital asegurarse de que la bibliografía esté disponible para los participantes en las bibliotecas locales o a través de medios alternativos de circulación y publicación (digitales, por ejemplo), y se recomienda que el director de taller vaya configurando un acervo de textos que sirvan tanto a los procesos grupales, como para ser sugeridos individualmente a cada integrante en función de su proyecto⁷.

Desde luego, la dinámica del trabajo puede requerir textos no contemplados en el programa y debe estar abierta a las propuestas de los participantes; pero su inclusión deberá articularse siempre con los objetivos trazados, de manera que las nuevas lecturas apoyen el proceso. Para las lecturas complementarias siempre es posible manejar un listado de bibliografía secundaria que se enriquezca con los aportes de los asistentes e invitados y que sea de libre consulta por fuera de sus actividades de taller.

e. Evaluación: contar con unos parámetros y objetivos concretos dentro del proyecto del taller permite saber si el trabajo realizado cumple, y cómo lo hace concretamente, con sus propósitos más generales. Además, definir criterios de evaluación permite realizar ajustes en el proceso y contribuye a construir un balance al final del mismo y a trazar planes de acción y mejoramiento para nuevos ciclos. Para la evaluación del taller como tal se ha desarrollado una matriz de indicadores que incluimos en el numeral 1.3.

La evaluación de la producción de los participantes es otro elemento clave para el taller. Tratándose de espacios de enseñanza no formal, la evaluación de los procesos individuales tiene como fin retroalimentar el trabajo realizado, es decir,

⁷ Al final de esta guía se incluye un listado bibliográfico técnico de apoyo para el desarrollo de los talleres, lo mismo que algunos enlaces de interés que contienen bibliografía de circulación gratuita. Dadas las limitadas fuentes bibliográficas con que se cuenta en varios municipios, es recomendable aprovechar al máximo este tipo de fuentes donde se pueden encontrar, por ejemplo, obras clásicas de dominio público en buenas ediciones.

permitir al participante valorar su propio proceso como escritor en formación. Así pues, ella debe ser siempre de tipo cualitativo y debe tener en cuenta no sólo los resultados y la habilidad desarrollada con las herramientas técnicas de la literatura⁸ sino también los procesos de cada participante, su empeño y disciplina para trabajar con el texto, que son en definitiva (y respetando los desarrollos y talentos de cada quién) los que le permiten arribar a resultados⁹. La entrega de una retroalimentación completa del proceso al cierre del ciclo, junto con un *certificado de asistencia* al taller, fomenta la constancia del trabajo de los participantes (en el taller y por fuera de él) por un lado, y les permite, por otro, finalizar su experiencia formativa con una clara conciencia del progreso realizado y de los aspectos por trabajar en el futuro.

⁸ Los estándares de calidad del texto literario que deberán tenerse en cuenta para hacer una valoración clara de la producción individual se establecen con base en diversos criterios. En los numerales 2.3 y 2.4 presentamos algunos que resultan básicos.

⁹ Aquí pueden jugar un papel muy importante las dinámicas de autoevaluación y de retroalimentación grupal de los procesos; como se verá abajo, en general pasa que son los mismos compañeros quienes señalan los errores y las alternativas de mejoramiento de los textos de unos a otros. Propiciar este tipo de dinámicas enriquece el aprendizaje colectivo y habitúa a los participantes al ejercicio y recepción de la crítica constructiva.

Perfiles de los participantes y el director

Los participantes

Su perfil está directamente relacionado con el diseño de objetivos y metodologías, y debe establecerse de antemano de acuerdo con ellos. RENATA contará a partir de 2010 con dos perfiles para sus talleres básicos, que deben funcionar en grupos independientes (aunque complementarios para algunas actividades) y manejar metodologías acordes con su nivel formación, siguiendo la presente guía.

Perfiles:

- Los participantes se vinculan al taller mediante convocatoria abierta.
- Adultos: personas mayores de edad con un interés por la lectura y la escritura creativa, que estén desarrollando un proyecto personal de escritura de textos literarios.
- Jóvenes: en los casos donde el taller lo permita o lo requiera, se podrá formar un grupo con jóvenes entre los 12 y los 17 años que tengan interés por la lectura y la escritura creativa.
- Deberán tener una disponibilidad de tiempo suficiente para asistir a las sesiones de taller (160 horas en total) y para realizar los ejercicios durante la semana.
- En aquellas ciudades con más aspirantes que cupos disponibles al principio del ciclo anual, el principal criterio de selección será la calidad de la producción literaria del aspirante, seguido del proyecto a desarrollar en el taller y de la trayectoria literaria, académica o profesional¹⁰.

Funciones:

¹⁰ La selección de los aspirantes estará a cargo del director, según su propio criterio, o mediante un acuerdo previo con la secretaría de cultura, biblioteca, universidad o centro cultural que apoye el taller localmente. Desde luego, la existencia de dos grupos implicará en muchos casos una mayor dedicación de tiempo del director e idealmente un aumento en sus honorarios; parte de su responsabilidad es gestionar con las entidades aliadas los espacios y recursos para que ello sea posible. RENATA abre esta opción de trabajar con grupos jóvenes no sólo porque ellos abundan en los talleres actuales, sino a partir de la demanda que esas mismas entidades tienen de ofrecer espacios de formación cultural y artística para jóvenes, de modo que se espera que esto facilite en realidad la gestión de muchos directores. Una alternativa adicional que este esquema permite es que los directores trabajen alternando los grupos de un ciclo al siguiente, uno año con jóvenes y al siguiente con adultos, o viceversa.

- Presentar una carta de intención para su vinculación al espacio del taller¹¹.
- Asistir por lo menos al 80% de las sesiones del taller.
- Desarrollar un proyecto a lo largo del ciclo del taller en un determinado género literario (según lo defina el programa del taller en cada caso), recibiendo tutoría individual del director en el proceso y entregando un producto final al cierre del ciclo.
- Elaborar los ejercicios planteados por el director para realizarse dentro y fuera del taller.
- Leer los textos estipulados en la bibliografía primaria, y los sugeridos por el director de taller para el desarrollo de su proyecto individual.
- Participar en el intercambio de textos en taller y por fuera de él.
- Participar activamente en la página *web* del taller, en la comunicación virtual con el director, y en el Portal RENATA, mediante la publicación de textos, el uso del taller en línea o la publicación de información de interés para la comunidad RENATA.
- Recibir un certificado de participación al taller habiendo cumplido con la asistencia mínima, las lecturas, y la entrega de los ejercicios y del proyecto final.

Hay que señalar que el programa RENATA ha abierto poco a poco espacios para proyectos de taller con nuevos tipos de poblaciones. Al trabajar con grupos como jóvenes, adultos mayores, reclusos o comunidades de tradición oral, etc. (y en los denominados *talleres piloto* que se crean en nuevos municipios) los objetivos, tiempos de producción y metodologías específicas de los talleres deben diseñarse de acuerdo a sus posibilidades y necesidades. La vinculación formal de los proyectos de nuevos talleres que se presenten a la Red se supedita a que ellos tengan el adecuado enfoque pedagógico en cada caso.

El papel del director de taller y su perfil

RENATA recomienda y aspira a que los directores de taller sean escritores, docentes y gestores culturales procedentes de la localidad donde el taller se lleva a cabo, y en lo posible con varias publicaciones y experiencia en la dirección de talleres propios o vinculados a instituciones. Los directores deben tener la capacidad de gestión que el trabajo del taller demanda con los

¹¹ Esta carta ayuda a conocer las intenciones de trabajo de cada participante con la escritura, sus aspiraciones, afinidades, niveles formativos, etc; es decir, ayuda a hacer un balance del nivel del grupo y del enfoque con que deberá encararse el trabajo para que sea estimulante y productivo. Además, permite definir de entrada si será conveniente dividir el grupo en ciertas fases para hacer dinámicas específicas, reforzar habilidades, o profundizar temas con algunos de ellos.

estamentos públicos y privados locales, pero también gran familiaridad con el oficio de escritor, de modo que puedan orientar a los participantes desde su vocación por el mismo y desde una disciplina sólida de lectura y escritura.

A nivel del trabajo de taller se espera que el director sepa hallar, en principio, los “detonadores de escritura” que conduzcan al participante a explorar con libertad su mirada personal del mundo y a buscar su voz propia para expresarla; es vital que sepa hacerle preguntas que le ayuden a tomar decisiones acertadas, a hallar y clarificar las intenciones de fondo que lo mueven a escribir y a elegir entre las alternativas disponibles para lograrlo. Esta tarea involucra el acompañamiento al desarrollo de las ideas germinales de escritura, la habilidad para proponer ejercicios pertinentes y para servir como primer editor de los textos, para moderar y orientar las discusiones dentro del espacio del taller, y ofrecer una adecuada guía de lecturas y análisis técnico de los textos trabajados.

El director debe estar en capacidad de diseñar su programa de taller, planear un cronograma de trabajo e implementar metodologías siguiendo los estándares de calidad de planeación y formación que la presente guía metodológica traza para el desarrollo de sus actividades. Además, y puesto que se trata de talleres que están vinculados con una red nacional, es fundamental que el director participe activamente en las propuestas y actividades especiales que surjan desde la dirección nacional de RENATA, suministrando la información requerida, involucrándose en los espacios de debate e investigación sobre la escritura creativa y aprovechando los diversos medios de intercambio de información y de apoyo metodológico que la Red suministra.

Finalmente, el director debe ser un gestor cultural que ayude a dar visibilidad local y regional a la producción del taller a través de diversos medios de publicación y divulgación (libros, prensa, radio, encuentros, ferias, etc), que difunda los autores locales o regionales y colabore en la construcción de una agenda cultural literaria junto con sus aliados institucionales.

Los géneros literarios trabajados

RENATA busca dar un marco para el fomento de todas las escrituras creativas y la exploración e investigación literaria de los participantes desde una perspectiva estética, creativa y personal. Aunque hasta la fecha se manejó la apertura a todos los géneros literarios en la mayoría de los talleres, la dispareja, dispersa (y en algunos casos baja) calidad de la producción ha llevado al Comité Asesor 2009 a considerar que conviene focalizar el trabajo de los participantes y trazar

metas más concretas a los ciclos de taller¹². Así pues, se ha llegado a la decisión de concentrar los esfuerzos de los directores en los géneros que dominen a cabalidad (no más de dos por ciclo anual) y en apoyarlos con las respectivas metodologías de taller.

En adelante será necesario que los directores diseñen sus programas delimitando los géneros que trabajarán, organizándolos en fases dentro del programa, y siempre orientando de modo acorde las lecturas y dinámicas que realicen en cada fase. De esta manera se espera que puedan guiar más firmemente a los participantes en la apropiación y comprensión de las herramientas del oficio que cada uno de estos géneros demanda¹³. Desde luego, esto no es obstáculo para que los ejercicios del taller familiaricen a los asistentes con la variedad de registros que puede adoptar la escritura literaria, ni tampoco para que paralelamente desarrollen sus proyectos de escritura en géneros diferentes al trabajado en el taller. Dicho esto, es necesario hacer varias precisiones.

Los talleres dedicados al género de novela no se excluyen como opción, pero por ser las novelas proyectos de largo aliento requieren de mayor dedicación y constancia en el trabajo de los participantes, y quizá deben reservarse para niveles medios o altos de taller donde los escritores ya se hayan apropiado mejor de las herramientas narrativas básicas. Los talleres de poesía, guión y ensayo, por otra parte, trabajan con una materia literaria bastante particular y los criterios de calidad, herramientas y ejercicios son muy diferentes a nivel metodológico de los que se trabajan en narrativa.

En el futuro, RENATA dará cabida a talleres de creación de todo tipo de géneros literarios siempre y cuando sus programas cuenten con muy buenos desarrollos metodológicos y directores con abundante trayectoria específica en el género en

¹² Los textos recibidos en las convocatorias para las antologías nacionales y las muestras de escritura del concurso nacional de talleres 2009 revelaron un bajo nivel de corrección y un dominio limitado de las herramientas del oficio en buena parte de los talleres. Luego de estos primeros cuatro años de funcionamiento donde los asesores de RENATA procuraron no intervenir sobre los modos de trabajo de los directores en lo relativo a programas, temas, géneros y enfoques, resulta necesario avanzar hacia un trabajo de mayor profundidad y alcance con los beneficiarios del programa en general.

¹³ Los talleres que revelan una mayor calidad son en muchos casos aquellos que han delimitado mejor dentro de un programa detallado el espectro de temas y el tipo de lecturas, donde se trabaja con especial cuidado y profundidad las posibilidades y requerimientos del género elegido y la producción revela un mejor manejo de él por parte de los participantes.

cuestión¹⁴. Varias consideraciones pueden hacerse aquí, en términos generales, para orientar el diseño de algunos de ellos.

El cuento

Este es el género más trabajado en los talleres de escritura creativa de RENATA, y dentro del marco de la literatura contemporánea uno de los que más atención ha recibido por parte de la crítica y la teoría literaria recientes; de ahí que en la bibliografía citada al final se incluyan abundantes referencias a cánones de estilo, estructuras y técnicas de construcción de cuentos de escritores muy representativos. La presente guía ha sido diseñada ante todo pensando en la producción de narrativa en general y del cuento en particular, de ahí que contemple entre sus herramientas del oficio gran parte de los elementos claves de la escritura de cuentos (cf. 2.1). Ellos son la materia básica para los talleres que deseen concentrar su producción en este género; además, el *Banco de ejercicios* pone en práctica y orienta a los directores sobre su desarrollo, de manera que familiaricen a los participantes con el uso de estas herramientas dentro y fuera del taller.

Conviene anotar, sin embargo, que la escritura de cuentos no es necesariamente, como a menudo se piensa, un camino hacia la escritura de novelas; el género del cuento en sí mismo tiene sus claves y exigencias (en cuanto a concisión, por ejemplo) que nada tienen que ver con las de la novela. Ambos hacen parte de la narrativa de ficción, y en esa medida comparten muchos rasgos, pero cada uno tiene unas ciertas reglas de juego, unos cánones, ritmos y objetivos propios.

Un taller de escritura creativa enfocado en el cuento debe poner a disposición de sus participantes una gama de bibliografía del género tan amplia y rica como sea posible, de modo tal que los participantes comprendan y se apropien de la morfología del cuento y de las posibilidades expresivas, temáticas y estilísticas del género y sus diversos subgéneros (cuento realista, cuento de ciencia ficción, cuento de horror, minicuento, cuento latinoamericano, etc).

La crónica

La crónica es un género periodístico que utiliza los recursos de la ficción para dar cuenta de una realidad. Éstas son algunas de sus características:

¹⁴ Se espera desarrollar en el futuro unos lineamientos metodológicos y unas herramientas del oficio para cada uno de ellos, como se ha hecho en esta guía con la narrativa en general; con ella RENATA brinda orientación para los talleres de cuento, la crónica, el reportaje, la biografía, y hasta cierto punto también para los de novela.

- a) Hablamos de *una* realidad en lugar de *la* realidad porque en la crónica se privilegia la mirada de quién escribe, su forma particular de interpretar y juzgar los hechos. En los demás géneros periodísticos es importante la objetividad y cierta visión neutra, impersonal. En cambio la voz, sentimientos y percepciones del cronista son imprescindibles dentro de la crónica.
- b) Dicha subjetividad, sin embargo, no implica omitir datos e información que sean importantes para que el lector, a pesar de todo, pueda formar su propio juicio, en ocasiones contrario al del cronista. La subjetividad no riñe con el rigor ni con la investigación.
- c) Mientras el primer párrafo de una nota periodística, comúnmente llamado *lead* o *entradilla*, contiene los datos más importantes de la noticia (¿qué?, ¿por qué?, ¿cómo?, ¿quién?, ¿dónde?), la crónica puede comenzar con una imagen, un diálogo, la descripción de un lugar, etc.
- d) En la crónica no es obligatoria la presentación cronológica de los acontecimientos. En ella, como en la ficción, el *relato* puede diferir de la *historia*.
- e) La crónica se enriquece gracias al uso de figuras retóricas: metáforas, símiles, sinécdoques, paradojas, etc., pero todos estos recursos estilísticos pretenden transmitir con fidelidad y contundencia las impresiones del cronista, no enrarecer o simplemente adornar dichas impresiones.

El ensayo

Cualquiera que sea su tema o su intención y estilo de escritura, un ensayo es un texto de no-ficción de tipo argumentativo. Quien escribe un ensayo tiene una opinión, una idea en favor de la cual quiere hablar. Su intención no es narrar algo, sino analizar algo, comprenderlo, plantear o resolver un problema al respecto y, ante todo, persuadir acerca de su postura al lector. Varios elementos entran en juego entonces: hay un objeto de estudio, un marco conceptual, un problema, una argumentación y unas conclusiones. Para hacer un ensayo, se requiere conocimiento del tema, empírico o teórico, un lenguaje claro, una secuencia de escritura cuya lógica interna sea evidente para el lector. El estilo puede ser más o menos adornado o descriptivo, subjetivo o impersonal, didáctico, humorístico, técnico, etc. según sea el público al cual se dirige y/o la intención y estilo del ensayista.

Es muy común que el ensayo se enmarque en un debate: el texto surge de la toma de posición del autor frente a una discusión que puede ser científica,

estética, política, filosófica, etc, pues casi siempre el tema que se quiere tratar ha sido abordado por otros antes (a esto se lo llama *estado de la cuestión*), con algunas herramientas conceptuales (*marco teórico*). El ensayista tiene algo que decir o aportar al respecto, pero para que su texto tenga fuerza, debe reconocer estos antecedentes en su texto. Lo primero que hace, entonces, es plantear el *problema* y por lo general proponer una *hipótesis* para resolverlo. Para demostrar que su hipótesis es verdadera o acertada deberá desarrollar una serie de *argumentos* que desemboquen coherentemente en una *conclusión* clara. Un ensayo que hable de algo que es obvio para todos no reviste mayor interés¹⁵.

En un taller que quiera abordar el género del ensayo todos estos elementos han de ser considerados cuidadosamente, y al igual que sucede con la narrativa, los participantes deben realizar ejercicios donde puedan analizar cómo funcionan ellos en los textos de autores representativos, aprender a *desmontar* los textos propios y ajenos usando por ejemplo mapas argumentativos o conceptuales, y analizando los diversos tonos o estilos que conviene usar según el público al que están dirigidos.

La poesía

La poesía es una forma de arte literario. Su uso del lenguaje se caracteriza por extraer el potencial evocativo que entraña el sentido de lo escrito e, incluso, por cobrar su valor estético más allá o a expensas del sentido mismo. En general, lo que distingue a la poesía de la prosa es su ritmo, su entonación, es decir, que ella se sirve de una serie de recursos métricos, rimas, metáforas e imágenes para producir un efecto emocional, estético o simbólico.

Muchos elementos y recursos de lenguaje entran en juego en la búsqueda de ese efecto poético. Para mencionar sólo algunos, el ritmo involucra el uso de la rima, la aliteración, la asonancia o la onomatopeya; en el registro poético, las palabras con las que el poeta elige abordar sus temas, se juega el poder evocativo del lenguaje, la riqueza y multiplicidad de sentidos, y se emplean recursos como la metáfora, la ironía, la metonimia o el símil, entre otros.

Comprender las posibilidades expresivas y estilísticas del lenguaje, familiarizarse con su uso apropiado a través de la lectura de obras representativas (conociendo las formas y géneros que la poesía ha desarrollado históricamente) y considerar las *Poéticas* que –desde Aristóteles– se han ocupado del estudio de la poesía y

¹⁵ Hablar sobre un tema que cualquiera conoce, informar, especular o hacer un reporte de él, no basta. Es preciso que el autor haga un análisis particular, tenga un punto de vista novedoso o interesante para un posible lector, y que su tratamiento del tema sea convincente, revelador, concluyente.

en general del arte literario, es fundamental para construir una obra poética de calidad. Se debe tener presente, sin embargo, que dicho conocimiento no garantiza por sí mismo que la poesía tenga efecto o fuerza; tan importante como ellas es la idea, el tema que quien escribe quiere desarrollar, y el desarrollo de un estilo propio.

Así, la poesía tiene entonces siempre una forma, un tono y un estilo. La forma hace referencia al género poético particular dentro del cual se clasifica el poema (soneto, haiku, sextina, oda, elegía, verso libre, prosa poética, etc.). Los otros dos elementos tienen que ver con la voz particular del poeta. El estilo es su modo de usar la puntuación, las mayúsculas, el fraseo y la dicción o registro, y la presentación visual del poema. El tono está más relacionado con el sentimiento general que en su desarrollo el poema evoca en el lector o en el poeta mismo. Además, puede decirse que todo poema tiene una perspectiva filosófica o de concepción del mundo, y según sus diversos rasgos puede asociarse a una determinada escuela poética.

Un taller de escritura creativa especializado en poesía debe familiarizar a los participantes con esta multiplicidad de alternativas del género, y orientarlos en su uso. Del mismo modo que un taller de escritura de narrativa no se orienta simplemente a compartir anécdotas narradas de manera espontánea, un taller de poesía debe ir más allá del goce estético o la conexión con el tema que cada participante desea trabajar poéticamente, y poder usar las herramientas, desarrollar criterios de valoración y enseñar a reconocer a los participantes cuándo una herramienta determinada o un recurso expresivo está bien usado. Desde luego, gran parte del trabajo creativo tiene que ver con ir más allá de parámetros establecidos, con explorar e investigar posibilidades nuevas, pero como hemos dicho ya al referirnos a la escritura automática en narrativa, saber romper las reglas supone conocerlas bien, tener un dominio de ellas.

1.2 Metodología general de los talleres

Cualidades que debe tener un taller

Desde su origen la Red ha pretendido ser un espacio de articulación de iniciativas locales de escritura creativa, muchas de las cuales tenían ya una trayectoria importante en el desarrollo de talleres y actividades literarias, y habían construido sus metodologías y enfoques a partir de experiencias particulares. En este sentido, la Red se plantea desde un inicio como un entramado que debe dar cabida a todos ellos¹⁶. Así, los lineamientos metodológicos que RENATA propone desean ser lo suficientemente generales y flexibles para permitir libertad conceptual y metodológica (dar un margen de maniobra a la *creatividad pedagógica* de los directores), y lo suficientemente exactos y claros en el enfoque general como para garantizar un cierto nivel de calidad y profundidad del trabajo.

Los directores de los talleres son autónomos en la escogencia de metodologías específicas. Sin embargo, gracias a la comparación de experiencias en la Red, se han identificado algunas prácticas comunes entre las que se destacan dos fundamentales:

- La primera: *escribir es reescribir*. La labor de preparación de texto, que incluye la corrección y edición de los escritos creados en el taller, es un trabajo conjunto entre el autor y sus compañeros, con la mediación de la persona encargada de la dirección. Hay que descartar, tachar, borrar y desechar; aprender a identificar lo que cada texto necesita para ser sólido y contundente, de tal manera que se tenga control del mismo para que los recursos empleados y los efectos logrados sean fruto de decisiones conscientes y no de meros accidentes.
- La segunda: *la escritura creativa se nutre de la familiarización con la tradición literaria*. El intercambio de textos literarios, la lectura en voz alta, la conversación sobre las lecturas alimentan la imaginación, avivan la sensibilidad estética de los participantes y los conectan con la forma y la sustancia de las historias. Es tan importante para RENATA formar nuevos escritores como formar lectores críticos cuya experiencia con obras de la

¹⁶ La diversidad desde el punto de vista cultural y metodológico constituye no sólo un reto, sino un factor que enriquece el programa mismo mediante los diversos mecanismos de intercambio de experiencias entre sus actores y beneficiarios. El *Banco de ejercicios* incluido más adelante es un documento que pretende recoger algo de esta diversidad y ponerla en circulación.

tradición literaria los haga capaces de comprender el funcionamiento de un texto, el propósito estético de su creador y las herramientas escogidas para lograr ese propósito. Es vital leer dentro del taller, pero quizá lo es aún más incentivar la lectura de los participantes por fuera del taller. Los textos de otros son el espejo donde los escritores en formación se observan. Disfrutar, conmovirse y desarrollar una mirada crítica, que permita identificar los gustos e intereses personales; los aciertos y desaciertos de los diferentes textos, es fundamental en el proceso creador. La lectura es un “capital simbólico”, una segunda piel, un acervo de experiencias.

Otras cualidades de un taller son:

- Flexibilidad: el director debe ser consciente de los procesos de cada uno de los participantes (que siempre tendrán intereses, necesidades y niveles de escritura diferentes) y debe manejar hábilmente las dinámicas (alternando procesos individuales y grupales) para que cada cual pueda ir a la velocidad que su proceso demanda, lo mismo que las lecturas que a cada cual convienen. Además, debe procurar siempre respetar el estilo de cada uno de ellos, poniendo entre paréntesis sus gustos personales (como lector o escritor) para evitar imponer su punto de vista y estilo propio sobre los textos de los participantes.
- Trabajo individual: el taller genera o fortalece hábitos de escritura que son fundamentales para el desarrollo de un proceso creativo a largo plazo. Sin embargo, el taller no es un fin en sí mismo sino un espacio donde el asistente descubre el ritual de la escritura; su permanencia en el taller no debe ser un sucedáneo de su trabajo en soledad. Si el taller es el único espacio o momento en el que el asistente trabaja, se corre el riesgo de caer en el *taller circular*, donde se repite el ritual de la corrección en conjunto pero no se arriba a resultados acabados. El taller debe proponerse metas, e idealmente debe apuntar al momento de la edición final de los textos; así evitará caer en el proceso mecánico de la escritura de corrección perpetua, que puede generar una dependencia al trabajo en conjunto en lugar de alimentar la capacidad crítica del individuo creador y prepararlo para enfrentar las decisiones finales que compromete la publicación.
- Comunidad creativa: lejos de todo esquema magistral de trabajo, el taller promueve un encuentro entre pares como mecanismo de aprendizaje. En él, el intercambio y diálogo de saberes estimulan la escritura y se da lugar a una comunidad creativa. El director, como su facilitador y orientador, aporta su experiencia con el oficio, y a un tiempo promueve una comunicación horizontal, abierta y crítica.
- Proceso de aprendizaje: la producción del participante debe valorarse desde el

proceso, no únicamente desde el resultado. Parte fundamental de un buen proceso es que el participante supere su desempeño inicial¹⁷, afiance sus habilidades y persevere en el desarrollo de sus proyectos creativos. Desde luego, algunos proyectos desembocarán en un punto muerto, pero es importante no abandonarlos a medio camino, sin haber trabajado lo suficiente en ellos o sin buscar alternativas para llevarlos a feliz término. En cualquier caso, el director debe reconocer y ayudarle al participante a valorar el aprendizaje logrado en el camino.

- Lo anterior pone de presente cómo parte de la formación del taller es ayudarle a sus participantes a darse cuenta de que *escribir bien* implica *saber descartar*: desarrollar la capacidad autocrítica suficiente para saber cuándo “dejar ir” y cuándo continuar trabajando una historia. Algunas historias mueren en el primer borrador, pero lo más difícil es tomar decisiones con las historias que, aunque llegan a trabajarse mucho, en definitiva no funcionan. Además, en el proceso de reescritura hay que saber descartar o desprenderse ideas que no aportan, de escenas o personajes que no añaden a la historia, etc.
- Investigación creativa: el taller debe estimular la búsqueda de temas, la observación atenta, la sensibilidad física, emocional y plástica del escritor en formación para enriquecer y dar profundidad a su producción¹⁸.
- Calidad: es importante que el taller maneje unos parámetros claros de calidad tanto en la producción como en la publicación de textos, los cuales hemos denominado *herramientas del oficio* (ver numerales 2.3 y 2.4). Dichas herramientas deben funcionar integralmente en los textos producidos.
- *Modalidades de trabajo*: además del trabajo de escritura individual por fuera del taller, es vital el desarrollo de ejercicios *in situ*. La creación de escritos durante la sesión se incluye como un primer momento de la escritura donde el autor suelta la mano, explora, se vale de “detonadores” (cf. 2.1 y 3.1); estos ejercicios son útiles igualmente para abrir un espacio de intercambio entre los participantes del taller donde tengan cabida la improvisación y el juego creativo. Por otra parte, hoy día es fundamental servirse de las diversas alternativas de discusión, corrección y publicación vía digital o *virtual*, como son los grupos de discusión o de correos (los de *Yahoo*, por ejemplo), las páginas *web* y los *blogs* que los directores coordinan para hacer talleres de edición virtual (y el *Portal web RENATA*

¹⁷ Un punto de referencia importante para ver este proceso son las cartas de intención mencionadas más arriba: ellas permiten contrastar el nivel de escritura inicial del participante con el nivel que alcanza luego del proceso de formación del taller.

¹⁸ A este respecto véase el interesante desarrollo que hace Guillermo Samperio sobre la fase de “figuración” que le proceso germinal de construcción del cuento involucra, en *Después apareció una nave*, Alfaguara, México, 2002, p. 52 y ss.

mismo), poner en circulación textos y enlaces de interés para el oficio, etc. Todos ellos permiten realizar el taller en un soporte alternativo de fácil acceso, desarrollar discusiones a profundidad y por escrito, y hacer seguimiento de los procesos de los textos.

La enseñanza de la escritura creativa

El trabajo con la escritura creativa compromete varios aspectos transversales al trabajo de los talleres que apuntan hacia la calidad literaria, independientemente de sus particulares condiciones regionales de producción, del nivel de formación de sus integrantes, y de las didácticas y dinámicas específicas que implemente el director en cada caso. Algunos de esos aspectos claves son los siguientes.

El manejo de la lengua escrita. Si bien el taller evita centrarse en aspectos formales como la gramática o la sintaxis, el conocimiento del lenguaje es una herramienta necesaria para el desarrollo integral de la escritura (véase numeral 1.4 para algunos parámetros generales). Este conocimiento formal permite abrir espacios a lo lúdico, a la exploración, el juego por medio de la palabra y la experimentación.

De la idea germinal a la construcción de un relato. Cuando se desarrollan talleres de escritura creativa cuyos participantes se inician en el trabajo con la palabra escrita o apenas han recorrido un pequeño trecho en el camino de hacerse escritores, el primer aspecto por trabajar es el desarrollo de una voz que sepa proyectarse más allá de la realidad vivida, del testimonio inmediato, y que explore las posibles vías para relatarlos. Es decir, el taller siempre trabaja con una cierta intención germinal de escribir (con una aproximación intuitiva) para darle vuelo narrativo, para tomar decisiones de construcción del relato propiamente dicho y desde ahí configurar el mundo donde esa historia se puede entretejer y hacerse literariamente fuerte, y definir el registro, la voz y el argumento que mejor pueden expresarla o darle cauce¹⁹. Una forma en que los talleres pueden poner de presente el papel crucial de estas decisiones sobre el resultado final, y sobre la enorme gama de posibles caminos por tomar, es hacer ejercicios donde los integrantes trabajen todos una misma historia dada de antemano y luego constatar la diversidad de relatos que emanan de ella y comparar las ventajas del uso de los diversos recursos disponibles. El *Banco de ejercicios* incluido en esta guía (2.3) suministra varios ejemplos interesantes al respecto.

¹⁹ Especialmente iluminadores de este aspecto son el texto de Yolanda Reyes incluido en *Este verde país* (pp 103-110), y “Taller de crónica”, de Harold Kremer, incluido en *Primer Seminario de talleres* (pp 82-95).

Una voz propia. Estrechamente ligado con este aspecto está un segundo, que se refiere al manejo del lenguaje; el intercambio del taller sirve para depurarlo de lugares comunes y voces impostadas, y llevar a cada participante a apropiarse creativamente de la lengua para hacer que fluya naturalmente y a la vez sea capaz de sorprender, de inquietar, incidir en el lector²⁰. La voz literaria propia no es, en este sentido, el punto de partida, sino más bien el punto de llegada, uno de los frutos del oficio de un escritor, y en este caso, del trabajo de taller. Adicionalmente, aquí surge un reto especialmente fuerte para los talleres, y es el paso de la oralidad a la escritura, un paso que debe saber preservar la riqueza y la potencia de lo oral sirviéndose apropiadamente de la escritura, de sus herramientas y recursos, de tal modo que la cotidianidad y la vitalidad de lo oral encuentren su nicho en el relato.

La relación con el lector. Finalmente, un elemento crucial que el taller pone a funcionar en los escritores en formación es la conciencia del lector. El trabajo colectivo destapa ante ellos un mundo de interpretaciones, de deseos, connotaciones y conexiones que su texto suscita en quienes lo leen. El taller sirve como primera arena de debate donde el escritor se enfrenta con los efectos impredecibles de su texto, con la crítica en su forma más espontánea y quizá más productiva y asertiva, pues proviene de sus propios colegas, de modo tal que en el proceso puede aprender a recibirla tanto como a darla constructivamente. Es interesante señalar también que la corrección de los textos deberá provenir (y a menudo lo hace) de los participantes mismos y no exclusivamente del director del taller²¹.

Análisis de textos. La lectura, el análisis y el comentario de textos escritos por los participantes durante el desarrollo del taller genera un diálogo tanto con el autor del texto como con los demás participantes. Exponer lo escrito a otras

²⁰ El trabajo en el taller tiene un importante ingrediente de despeje de elementos que cargan el texto innecesariamente y que le restan potencia. Un buen lector, que tenga la mirada atenta o una cultura lectora amplia (un trayecto considerable con textos narrativos), sabe identificar los lugares comunes más rápido y evitar las fórmulas fáciles o los giros obvios en el lenguaje y el argumento. Más que buscar la originalidad de los textos (un ideal difícil y cuestionable, pues, en cierto modo, uno es hijo de sus lecturas), de lo que se trata es de evitar que el texto resulte predecible, o que tome salidas fáciles a las dificultades que surjan en el proceso creativo. La construcción de una voz propia tiene mucho que ver entonces con podar la voz más inmediata (la que surge por ejemplo en la escritura automática) de fórmulas trilladas, de tonos literarios impostados y recursos efectistas; para ello es de especial eficacia la lectura colectiva y en general la lectura en voz alta.

²¹ C.I. Giraldo, “Talleres de literatura de la Biblioteca Pública Piloto”, en *Bitácora*, p. 44. y Harold Kremer, *Bitácora*, p. 198.

miradas abre nuevos caminos, permite reflexionar sobre el proceso de escritura y el uso de herramientas puntuales, ayuda a formar criterios, a asumir la crítica como parte del proceso creativo y a perder el miedo a hacer públicos los textos. El director de taller debe realizar los ejercicios de análisis siempre dentro de un contexto claro de trabajo (teniendo en cuenta su programa, los objetivos de cada fase del ciclo, las dificultades detectadas en cada miembro y en el grupo en particular) para que esta labor de análisis sea de pleno provecho y vaya más allá de la expresión de aprobación (del ‘me gusta’ / ‘no me gusta’) de la producción escrita.

Los momentos del taller

En este apartado buscamos trazar un recorrido por los momentos que componen el proceso creativo. Desde la idea inicial al texto acabado hay un proceso. Cada fase tiene unas necesidades específicas, requiere de una cierta bibliografía, y de un acompañamiento determinado del director de taller. Este apartado no pretende ser una camisa de fuerza, sino hacer unas recomendaciones sobre los diversos momentos del proceso creativo, para que el director de taller los desarrolle de acuerdo con su experiencia.

i. El punto de partida: todo texto surge de una intuición inicial (una sensación, una imagen, una conversación ajena, una música, una idea, otra historia leída o escuchada, etc). Por lo general está estrechamente ligada a las preocupaciones, intereses, deseos, miedos más profundos de quien escribe. Los participantes con frecuencia requieren de un diálogo, tanto con el director como con los otros participantes, que les permita explorar su intuición inicial a partir de las preguntas de los otros, la conversación y la lectura.

La escritura creativa funciona a partir de la emoción y la intención. El propósito es traducir ambas en palabras. Acerca del punto de partida deben señalarse dos rasgos claves:

- *La imagen, inspiradora de la creación:* Este aspecto es llamado por Julio Cortázar como “el objeto mágico”, que puede ser algo material o un concepto. Se insiste en resaltar que trae consigo todo un cúmulo de experiencias, deseos, visiones de mundo y, por qué no, cuentas de cobro que el creador pasa al entorno donde se mueve.
- *Qué pasaría si...* “Las hipótesis –escribió Novalis– son redes: tú lanzas una red y encuentras algo”. Veamos un ejemplo ilustre: ¿Qué pasaría si uno se despertara transformado en un escarabajo? A esta pregunta contestó Franz Kafka en *La Metamorfosis*. En el interior de esa hipótesis todo se vuelve lógico y humano, se carga de significados abiertos a diferentes

interpretaciones, el símbolo sobrevive autónomamente y son muchas las realidades a las que se adapta”²². Las hipótesis, las preguntas, jugar con los posibles, alimentan la aparición de la “chispa”, del “disparador” o de la “masa amorfa” que luego ha de transformarse en narración.

ii. El proceso de escritura creativa: ¿un viaje con mapa o con brújula? Todo texto surge de una “chispa” (Cortázar lo llama un *swing*), una vaga intuición o una idea. Esta primera aproximación intuitiva logra su maduración por medio de preguntas esenciales que van delimitando el tema, la intención y el género para dar inicio al proceso de escritura. Darle un cauce a la idea incierta es parte del objetivo del taller. La lectura de textos literarios ajenos sirve como acompañamiento; ellos son como un espejo que hace de interlocutor y que interpela el propio texto durante el proceso de creación. Algunos escritores trazan un mapa antes de lanzarse a escribir. Hacen un “dibujo”, bitácora o escaleta de lo que quieren narrar. Es una manera de tantear la atmósfera del texto en un primer esbozo del escrito. Otros escritores prefieren lanzarse a la escritura desde un inicio y utilizan una “brújula” para revisar periódicamente su ubicación y replantear su itinerario. Algunos se valen de ambas herramientas para hacer el recorrido. Sea cual sea el camino que elija el participante del taller, su trayecto ha de medirse a través de preguntas que vayan poniéndole límites a la narración, para que ella responda a unas reglas propias y de esta manera se construya como una historia coherente y verosímil.

iii. Un primer borrador: con esas intuiciones los participantes escriben un primer borrador teniendo en cuenta los criterios establecidos por el director. Tanto él como los integrantes del taller leen previamente los trabajos con tiempo suficiente para hacer comentarios y recomendaciones. Durante la sesión del taller el director podrá compartir dichas observaciones con el autor y entregarle el texto con sus comentarios por escrito.

iv. El proceso de reescritura: el desarrollo de un texto exige hacerse muchas preguntas, tomar decisiones y a menudo, también, desandar el camino y buscar otros posibles para el texto (otro desenlace, narrar en primera o tercera persona, etc); es preciso saber identificar lo que sobra y lo que falta, recordar que la escritura es un largo proceso en el cual hay que reescribir y escudriñar otros textos. Y hay que saber dejar reposar y tomar distancia del texto, y sobre todo, saber detenerse en un momento dado, evitar caer en un proceso de hipercorrección que lo arruine.

v. La edición: un texto tiene muchos lectores, pasa por muchos filtros y mutaciones antes de salir a flote en una publicación y darse a conocer al público. El último filtro y a veces el más difícil es el del editor que se decide a

²² *Gramática de la fantasía*, Rodari, Gianni, 1999.

publicarlo. Porque el editor debe saber anticiparse a todos los efectos impredecibles del texto, saber cómo se inserta en un panorama editorial donde abundan libros o textos con temas o intenciones similares y si podrá sobrevivir en él, hallar y atrapar a sus lectores, quizá el editor sea el lector más exigente con el que este texto se enfrenta. Ser conscientes de este proceso de revisión final ayuda a los escritores a estar más preparados, a tener a mano todas las coartadas necesarias para que su obra supere exitosamente este último filtro y no se desvirtúe con él.

vi. La circulación: dado que escribe con la intención de ser leído por otros, se espera que en los talleres el círculo se cierre con la publicación del texto en publicaciones locales, en el *portal web* o en otros formatos. La publicación en RENATA tiene un sentido didáctico, alimenta la capacidad reflexiva y crítica del autor, en intercambio con los lectores.

1.3 Registro y validación de experiencias significativas

Como todo otro proyecto institucional de impacto cultural, educativo y social que desee ser sostenible en el tiempo, RENATA desea trabajar en el registro y la valoración de sus acciones y experiencias. Esto supone construir una matriz que le permita observar estratégicamente su desempeño y detectar caminos de mejoramiento, lo mismo que dar reconocimiento a los actores de la Red que sobresalen por sus iniciativas, su empeño y su producción.

A continuación presentamos una matriz de indicadores a partir de la cual será posible comenzar a registrar y hacer seguimiento del desempeño de la Red y sus diversos actores. Ella ha sido planteada en los términos ya usuales de “experiencias significativas”, un concepto que permite valorar y visibilizar el trabajo realizado según estándares internacionales de intervención y de construcción proyectos educativos. Siguiendo la definición de las Naciones Unidas, las *experiencias significativas* o *buenas prácticas* son contribuciones que tengan “un impacto demostrable y tangible en la calidad de vida de las personas”, sean el “resultado de un trabajo efectivo en conjunto entre los diferentes sectores de la sociedad: pública, privada y civil” y se consideren “social, cultural, económica y ambientalmente sustentables”. En el marco de la educación, estas experiencias se caracterizan por varios rasgos:

- Una práctica concreta y sistemática de enseñanza y aprendizaje (metodológicamente sólida y efectiva).
- Una práctica de gestión o de relaciones con la comunidad que ha mejorado procesos y que por su madurez, fundamentación, grado de

sistematización y resultados sostenidos en el tiempo, ha logrado reconocimiento e influencia social, económica o educativa, etc.

- La experiencia o práctica debe ser integral y estratégica, y debe implicar innovación, pluralidad, efectividad, participación (inclusión), transversalidad, fundamentación, registro y replicabilidad.

Dentro de la Red, en esa medida, las experiencias significativas se refieren a los talleres representativos en términos de experiencias de formación en la región en los que se verifican los siguientes indicadores:

Criterio	Indicador
Calidad de la formación	Disponer de un programa bien estructurado tanto en su metodología como en sus objetivos (desglosados), estrategias o acciones y resultados esperados, y por tanto, <i>replicable</i> .
Estabilidad y trayectoria	Contar mínimo con un año de antigüedad en el programa. Este indicador supone también lograr la estabilidad de las alianzas territoriales para el funcionamiento del taller.
Producción y socialización	Producción literaria permanente y de calidad, verificable con la publicación en la Antología nacional, por ejemplo, y que involucre procesos de edición y publicación regional del material y su socialización a nivel local.
Gestión e innovación	Tener proyectos de formación o divulgación innovadores e inclusivos, bien planificados, y que hayan logrado un impacto o una asistencia representativa. Deberán ser adecuadamente registrados a través de informes o documentos de divulgación, de tal manera que sean luego reproducibles.
Relación orgánica con la región y reconocimiento	Haber logrado un entendimiento de un contexto específico; ejercer una influencia social, económica, educativa sobre su población objetivo y sobre el entorno cultural (impacto diluido) que se verifica en testimonios, reseñas en medios locales, premios o estímulos obtenidos, entre otros.
Evaluación y autoevaluación	Realizar procesos de seguimiento y mejoramiento fundados en un diagnóstico base de la población (previo al desarrollo de las actividades), en la sistematización del trabajo realizado (logro de objetivos), y la divulgación de sus resultados. ²³

²³ Es necesario aclarar que los parámetros de evaluación son suministrados en buena medida por la Red, y en 2009 se han aplicado con la herramienta del Concurso nacional de talleres RENATA. Para verificar el impacto hace falta aún crear mecanismos de retroalimentación permanente a través de informes de gestión, valoración cualitativa por parte de los participantes sobre los resultados sociales, profesionales o económicos de los procesos (generar estadísticas sobre índices de publicación de los egresados del programa y sus opciones laborales posteriores, por ejemplo).

Los demás rasgos mencionados arriba se verifican de modo general para los talleres de RENATA por el hecho mismo de su vinculación a la Red. Desde lo que tiene que ver con su marco teórico y metodológico, hasta el enfoque, fundamentos y objetivos de impacto artístico y cultural de la Red y sus diversas acciones de apoyo permanente:

Criterio	Indicadores / acciones
Fundamentación: marco teórico	Apoyado y validado desde los lineamientos y la asesoría del programa a nivel nacional en torno a la educación de tipo no formal en escritura creativa.
Diagnóstico	Realizado por RENATA sobre el campo de talleres de formación literaria en 2006 y a través del SINAR desde 2008.
Integralidad y la transversalidad	El trabajo en Red busca un apoyo integral sobre el campo literario nacional: conectar a formadores con creadores, editores y público lector desde el apoyo puntual de la Red sobre cada taller, y también con la programación general que ella ofrece a nivel nacional.
Visión estratégica de la formación	La visión del programa está basada en parámetros metodológicos unificados (lineamientos de enfoque y cartillas) y se enriquece permanentemente mediante los encuentros, seminarios, y la asesoría de escritores y de directores de taller expertos.
Pluralidad y participación	Los talleres son espacios abiertos al público general, y promueven nuevos escritores, incentivando de ese modo la producción regional.
Impacto social	En general los talleres de la Red tienen un importante impacto sobre los beneficiarios locales al facilitar la vinculación de los escritores regionales con el medio literario nacional, y de ese modo impulsar procesos de calidad y mejorar las expectativas laborales de los actores vinculados ²⁴ .

²⁴ Por lo que se refiere al impacto social, es importante anotar que RENATA tiene experiencias muy significativas en el trabajo específico con población carcelaria, población indígena y étnica y adultos mayores.

II. Herramientas de trabajo

Para muchos escritores, la técnica literaria se opone al uso del talento y la inspiración. El debate sobre qué tanto se requiere de unos u otros para lograr la maestría en el arte narrativo es probablemente tan antiguo como el oficio literario mismo²⁵. ¿Hasta dónde es suficiente hacer un ejercicio analítico o usar hábilmente las herramientas disponibles para lograr una buena narración?, ¿hasta dónde depende ella más bien de poseer una buena idea o la sensibilidad y la imaginación para narrarla? Quienes han estado en contacto con la labor creativa mediada por el diálogo y el trabajo artesanal de reescritura y exploración colectivas de un taller, coincidirán en que el talento sin trabajo, y viceversa, el trabajo sin talento, difícilmente pueden llevar al escritor en formación (y probablemente tampoco al escritor experimentado) muy lejos. Aunque sea un lugar común, no deja de ser verdad que el balance entre ambos es fundamental en todo oficio creativo.

Tratándose de la escritura creativa, la apuesta de los directores es que una buena narración es el resultado del equilibrio entre ambos elementos: el trabajo artesanal, meticulado y reflexivo sobre el texto (que puede apoyarse o potenciarse en el trabajo colectivo del taller), y la vocación, el talento y la inspiración. Porque, como bien lo dice Giraldo al referirse a este viejo debate: “lo propio también es una conquista”²⁶, y es que el talento tiene mucho que ver con el uso hábil o creativo de las herramientas, con el olfato para tomar decisiones acertadas en cómo se construye el relato que cada historia demanda. O, como apunta Yolanda Reyes:

“Si el deseo de jugar, de armar un mundo y habitarlo, pero también sin las habilidades para ponerlo a prueba a punta de palabras, de tachaduras, de matices, de convenciones y de enmiendas, resulta difícil arriesgarse a explorar la propia voz. Quizás esas carencias contribuyan a explicar el abismo entre las historias de vida que cuenta la gente a la hora del descanso y las que luego “redacta” en las horas de clase. Quizá el desafío de acompañar a otros a escribir es devolverles, en primera instancia, el deseo de jugar y de rescatar las conexiones del lenguaje con la vida. Pero,

²⁵ Cf. la ilustrativa discusión que plantea Roberto Rubiano sobre este punto (ibid, R. Rubiano, 2008).

²⁶ Ibid, C.I. Giraldo, p. 24. Su texto sobre las herramientas de escritura ha sido uno de los referentes para la exposición que sigue.

en segunda instancia, también hay que asumir el desafío de coser, puntada por puntada... y para eso ayuda mucho tener las manos entrenadas”²⁷.

Los recursos o herramientas básicas con las que trabaja un escritor en su día a día, que un director de taller debe tener a mano y saber ofrecer oportunamente a su grupo para ayudarlo a avanzar en los procesos creativos, aparecen reiteradamente en los manuales²⁸; se puede decir que hay un cierto consenso sobre cuáles de ellas son decisivas, o sencillamente inevitables, a la hora de construir un relato. El empleo hábil de estos recursos es, entre otras cosas, una condición fundamental para lograr hacer textos narrativos de calidad; sin su adecuado uso es difícil que el texto se sostenga e impacte, y ellos son parte de los criterios que emplean los jurados de los premios y los editores para juzgar en el nivel más básico los trabajos que evalúan.

2.1 Algunas herramientas del oficio de escritor²⁹

Con el objetivo de facilitar ciertas herramientas básicas a quienes laboran en el campo de la escritura creativa, ya sea como escritores noveles o como directores, RENATA desea ofrecer a continuación una breve selección de esos elementos que conviene considerar. No se trata de una lista exhaustiva, sino de una compilación que echa mano de diversas fuentes y recoge las experiencias y recomendaciones de algunos directores de taller del programa y de la bibliografía especializada:

²⁷ Yolanda Reyes, en: *Este verde país*, p. 109. El artículo entero de esta escritora, por largo tiempo dedicada al fomento de lectura, es un marco orientador valioso para quienes se inician en el trabajo de taller.

²⁸ La bibliografía técnica sobre este tema es abundante, y las herramientas varían sin duda de un autor a otro. Con este apartado, RENATA quiere únicamente estimular la atención y reflexión sobre estos aspectos técnicos, y alentar a sus directores de taller al desarrollo de ejercicios que permitan afianzar el uso de ellos en sus grupos. Valga decir, a modo de recomendación, que los ejercicios deben apuntar a trabajar cada una de las herramientas desde textos concretos (propios de los integrantes y también ajenos), para comprender su pertinencia y su rol dentro del relato de modo cabal. En la medida en que las herramientas se manejen en concreto, el trabajo con la teoría y la técnica cobra sentido y puede interiorizarse mejor.

²⁹ Este apartado y el siguiente ha sido de especial ayuda las observaciones de los editores de las *Antologías RENATA*, Patricia Miranda y Julio Paredes. Con ellos ha sido posible detectar varios aspectos claves que los directores de taller deben tener en cuenta en su trabajo diario y, sobre todo, en la selección y edición de los textos antes de enviarlos a este y otros procesos de publicación.

- a. Detonadores de la idea e intención de la escritura
- b. Descubrir el género, el registro apropiado
- c. Historia y relato
- d. Narrador y focalizador
- e. Cronotopo y ancla
- f. Verosimilitud
- g. Economía narrativa
- h. Amarres y cierre del relato
- i. Construcción de personajes
- j. Polifonía: voces y diálogos

a. Detonadores de la idea e intención de la escritura. En los procesos de escritura creativa siempre hay detonadores, intuiciones que motivan y ponen a andar la escritura de los borradores iniciales de un texto. Ellos pueden estar vinculados con temas, vivencias o preocupaciones de la vida del escritor (pueden ser autoreferenciales), pero también es posible poner en marcha y dar forma al proceso creativo con simples imágenes, frases, historias de personas, situaciones o secuencias de eventos, que dan lugar a una intención particular de escritura. De hecho, la utilización de detonadores externos puede iluminar, hacer conciencia, de los detonadores internos (personales), y ayudarle a reconocer aquellos que son prometedores, fecundos, para el desarrollo de la obra.

Es función del director del taller potenciar el uso de detonadores, ayudando al escritor en formación a ubicar aquello que le resulta estimulante en su proceso creativo. Una estrategia común de los talleres de escritura es elegir materiales diversos para usar como detonadores de ejercicios breves; esto ayuda a fomentar la exploración y estimula la atención de los escritores sobre el potencial de su entorno cultural, visual, social, como materia de trabajo³⁰, y les ayuda a ir más allá de los temas que se les sugieren de manera inmediata u obvia. El infinito abanico de detonadores puede ir de la fotografía al cine, a la música, a las artes plásticas y, con frecuencia, a la lectura: literatura, diarios, biografías, historia, enciclopedias generales y especializadas, diccionarios, ciencia, discursos, y hasta

³⁰ Un buen escritor, como un buen pintor, debe saber ver lo que hay a su alrededor y leerlo en clave de su investigación creativa, debe poder convertir en insumo, en material de trabajo, lo que se le atraviese en su proceso; entre más radicalmente afecte o mueva al escritor, entre más pasión le provoque un tema, los productos creativos serán más profundos y capaces de cautivar a su lector. No hay fatalidad ni destino (a favor o en contra suya) que no pueda servirle como una especie de escalera para trepar por ella y producir su obra.

manuales (es de ellos que Cortázar toma el esquema de los instructivos incluidos en sus “Historias de Cronopios y de Famas”). En el *banco de ejercicios* incluido más adelante se explica el uso de algunos de los más comunes.

Para muchos escritores los detonadores son esenciales por cuanto les permiten allanar caminos para superar el tan mencionado “terror a la hoja (ahora pantalla) en blanco”, o los periodos de “sequía literaria”, etapas de poca o nula productividad creativa. Entonces los detonadores funcionan como una carnada o cebo en la mente creativa del escritor. Si se lanzan varios anzuelos, es posible que la jornada sea grata. Ellos pueden poner a andar la escritura de los borradores iniciales de un texto, y convertirse en el germen de lo que más tarde será la próxima obra.

En la medida en que el escritor sea plenamente consciente de la intención que lo lleva a escribir un relato, él puede identificar los elementos que mejor le darán curso. Para tomar conciencia de ella, y usar los recursos apropiados para hacer que su intención tome fuerza, cautiva, el autor debe tomar esa intención como materia consciente de su trabajo y potenciarla creativamente: preguntarse por qué quiere escribir una determinada historia, a quién puede interesarle, aunque ese alguien sea borroso o impreciso, y a partir de la respuesta a ese interrogante buscar el modo en que esa historia se convierta en un mundo que atrape a ese lector³¹.

De cómo o dónde surgen los detonadores se tienen varias referencias. Dice Gabriel García Márquez, en su introducción a “Cómo se cuenta un cuento”, que hojeando una revista *Life* encontró una foto del entierro del emperador Hirohito. Bajo la lluvia, se ven unos guardias con impermeables blancos, una multitud, y en el centro en un segundo plano la emperatriz, sola, muy delgada, totalmente vestida de negro, con un velo y un paraguas. Relata Gabo: “Vi aquella foto maravillosa y lo primero que me vino al corazón fue que allí había una historia.

³¹ Es necesario decir que una voz literaria es aquella que desea configurar un mundo con la palabra, relatar una historia, y que ella debe distinguirse del uso de la narración en función de otros fines como la terapia, la enseñanza de valores, o el discurso ideológico, los panegíricos, etc. A menudo el relato popular toma la forma de fábula, y son muchos los escritores en formación que han heredado acríticamente la idea de que una moraleja es lo que le da sentido y valor a un buen relato. Es el deber del director de taller mostrar que esta es apenas una de las formas que puede tomar la narrativa (y no la más valiosa, pues de hecho esa intención puede empobrecer el relato mismo al restringir de antemano su significación), y hacer que los escritores se proyecten más allá, hacia intenciones propiamente literarias, cuando eligen sus temas y construyen sus textos. La literatura siempre conecta de algún modo con temas humanos de profundidad, pero su tratamiento es característicamente abierto, polimorfo, conflictivo, para dejar al lector la opción de juzgar los sucesos libremente.

Una historia que, por supuesto, no es la de la muerte del emperador –la que está contando la foto–, sino otra... Se me quedó esa idea en la cabeza y ha seguido ahí, dando vueltas. Ya eliminé el fondo, ya descarté por completo los guardias vestidos de blanco, la gente... Por momentos me quedé únicamente con la imagen de la emperatriz bajo la lluvia, pero muy pronto la descarté también. Y entonces lo único que me quedó fue el paraguas. Estoy absolutamente convencido de que en ese paraguas hay una historia”.

En esta ocasión el detonador para García Márquez fue una fotografía, antes había sido la imagen de una mujer y de una niña caminando bajo el sol ardiente de Aracataca, o de una viuda viendo llover... dándole relevancia a la imagen en el sentido en que lo expresa Sergio Ramírez en *Mentiras verdaderas*: “En cada caso se trata de un minúsculo punto luminoso, un capullo que ya lo contiene todo, una larva cósmica”.

b. Descubrir el género, el registro apropiado. Saber elegir el género que cada historia demanda, que se ajusta mejor a ella, supone tener presente tanto la intención con la que se escribe como el público al que se le habla, el posible lector de la historia. Una misma historia puede ser contada o trabajada desde registros muy variados según sea la intención de su autor, y habrá historias que se presten para escribir relatos de no-ficción (crónicas, ensayos, reportajes) mucho más que para el cuento o la novela, o viceversa.

Un buen director de taller debe saber guiar a los participantes en la escogencia del registro, del tipo de texto que mejor se ajusta a sus ideas germinales, y para ello a menudo debe exhortarlos a explorar, de manera que puedan percibir cómo cambia una historia según el género elegido, lo cual supone conocer los recursos de cada género y sus virtudes y dificultades. Por ejemplo, Mario Vargas Llosa cuenta que quiso escribir su novela *Pantaleón y las visitadoras* en un registro serio, realista, pero no podía darle forma, no avanzaba, hasta que descubrió que el tono más apropiado era el humorístico y así pudo completar el divertido relato de las aventuras de Pantaleón Pantoja y su servicio de atenciones sexuales para la tropa.

La diferencia entre géneros puede hacerse visible si pensamos un mismo argumento presentado en formatos diferentes. Piénsese por ejemplo en la historia de un hombre que pretende crear un ser humano, una criatura que le haga compañía. Ésta puede ser un cuento para niños al estilo de *Pinocho*, un relato de terror como *Frankenstein* o una historia fantástica en la película de Tim Burton *El joven manos de tijeras*. Para seguir con ejemplos cinematográficos, un tema histórico como los campos de concentración puede tener el tono tierno de *La vida es bella* o el crudo realismo de *La lista de Schindler*. El tipo de género está

fuertemente emparentado con la personalidad y las intenciones del autor, y por eso la guerra en manos de Kurt Vonnegut es el absurdo caricaturesco de *Matadero 5*, tratada por Ernest Hemingway se convierte en historias épicas de hombres valerosos como *Adiós a las armas* o *Por quién doblan las campanas*, y contada por Primo Levi tiene tintes biográficos y un tono moral (no confundir con moralizante) que se pregunta por el ser humano, sus motivaciones, su destino, su crueldad.

La bibliografía técnica sobre el tema es abundante y bastante útil para este efecto, pero también es conveniente que el director sepa sugerir textos narrativos que ilustren el uso de los recursos disponibles en cada género; de esa manera el escritor en formación puede saborear, tantear la atmósfera, el tono que cada género imprime a su historia, y elegir el más apropiado para ella, e incluso hallar un buen híbrido entre dos de ellos cuando sea necesario.

La hibridación de géneros, sin embargo, no debe ser el fruto de un accidente, de la falta de conciencia del escritor sobre el tono que ha tomado su texto, o la falta de coherencia estilística a lo largo del relato (que puede, por ejemplo, comenzar en tono de ensayo de divulgación y acabar siendo un relato de ficción, sin que pueda saberse muy bien qué era lo que pretendía el autor en definitiva). Romper las reglas de un género supone tener un buen conocimiento de ellas y una intención creativa clara.

c. Historia y relato. Es importante distinguir siempre entre la historia que se quiere contar y el relato mediante el cual la narra, es decir, diferenciar entre *qué* quiere contar el autor y *cómo* lo cuenta. La *historia* (esté basada en hechos reales o sea una historia de ficción) tiene un hilo cronológico lineal donde las situaciones se conectan causalmente y se suceden unas a otras de manera consistente; el *relato* es, en cambio, el orden en que el autor decide presentar o describir esos hechos para lograr un determinado efecto narrativo e imprimirle un ritmo o un estilo particular.

Mientras la historia comienza en el episodio que sucedió primero, el relato puede empezar, por ejemplo, anticipando el final, como es el caso de la primera frase de *El túnel*: “Mi nombre es Juan Pablo Castel, el pintor que mató a María Iribarne”. Luego vamos al principio de los acontecimientos para linealmente llegar al desenlace, que en el relato funciona como punto de partida.

En el caso de *Crónica de una muerte anunciada* el relato comienza en la mitad de la historia: “El día que lo iban a matar, Santiago Nasar se levantó a las 5:30 de la mañana para esperar el buque en que llegaba el arzobispo”. Antes ha sucedido que a Ángela Vicario le quitaron la virginidad, que se casó con Bayardo San Román, que éste la devolvió porque no era virgen y que ella acusó a Nasar

de ser el culpable. La historia ni siquiera termina con la muerte de Nasar, pues en alguna parte también se cuenta lo que pasó entre San Román y Ángela Vicario, su reencuentro años después. *Crónica de una muerte anunciada* consta de tres relatos que cuentan tres veces la misma historia, cada vez aportando nuevos datos. Este es un interesante ejemplo para entender las diferentes formas en las que se estructura un relato.

El relato es entonces uno de los recursos más importantes con los que el autor cuenta para hacer que la historia tenga un carácter propio, y que debe moldear de acuerdo a la intención que lo anima a escribirlo. Un buen argumento exige del lector un trabajo interpretativo; si el mundo narrado en el cuento no apela (provoca) intelectual o emotivamente al lector, exigiéndole una cooperación en la construcción del sentido, el relato no pasa de ser un informe que reproduce una situación o episodio. Para construir su relato el autor puede optar, por ejemplo, por ocultar algunas partes de la historia, y de ese modo generar tensiones narrativas, lograr sorprender al lector o generarle inquietudes; también puede dejar abierta la historia para obligarlo a construir hipótesis que resuelvan la trama, pero debe tener presente que en un argumento bien logrado siempre debe ser posible reconstruir coherentemente la historia.

Para empezar, entonces, conviene hacer un ejercicio de planear la estructura con la que se desplegará el relato, buscando la manera de que esa estructura potencie el impacto de la historia. Además, el autor moldea su argumento eligiendo los tiempos de la narración, lo cual ofrece también un margen de maniobra creativa importante³². Idealmente, una historia bien contada es una historia de la que se puede decir que *no podría haber sido contada de otra manera* sin perder su carácter propio. La historia original puede ser conocida por muchos y ser parte de los hechos sabidos; el relato, en cambio, es un mundo nuevo, único e irreplicable, que introduce algo original, un modo de mirar los hechos o de hilarlos que permite leerlos de una manera particular, resignificarlos.

De esta diferencia entre historia y relato se derivan varias herramientas claves de la narración. En cierto modo, la distinción entre ambos se puede explicar con una metáfora simple. El escritor es como un foco de luz en un cuarto a oscuras; lo que hay en el cuarto puede haberlo puesto él dentro (ficción), o puede haberlo

³² No es lo mismo contar una historia en presente, como si sucediera en tiempo real, que contarla en pasado, o saltando de un tiempo al otro o con una estructura circular... todas estas formas de narrar afectan el relato y pueden darle fuerza o quitársela, de tal manera que un escritor debe hallar la que mejor se ajuste a su intención en cada caso. Para una reflexión sobre el tema, cf. Harold Kremer, "Taller de Crónica", en: *Seminario*, pp. 85-91; y también Daniel Cassany, *La cocina de la escritura*, p. 31 y 228 y ss.

encontrado ya allí como algo dado (no-ficción); lo importante es que lo conozca suficientemente bien. La escritura se considera un arte porque el escritor no es sencillamente alguien que hace un inventario del lugar (rinde un informe lineal de la historia), sino que mediante su relato va iluminando los objetos y personajes que hay dentro de ese cuarto a oscuras, va desplazando la luz, la enciende y la apaga en un orden y desde un ángulo intencionalmente pensado para lograr un efecto en el lector (focalización). Lo que el escritor ilumina a medias, o lo que permanece en la penumbra puede hacer de la experiencia de lectura un juego interesante, o bien, puede dejar vacíos que impidan que el juego funcione. También puede suceder que el espacio esté tan abarrotado de cosas, pues el escritor no ha sabido qué meter en el cuarto y qué dejar por fuera, o no se comprenda qué elementos quiere mostrar, para qué ha prendido la luz, en qué quiere que posemos los ojos (economía narrativa). El escritor elige también quién sostiene la luz en cada caso (focalizador), quién va haciendo un inventario de los objetos encontrados (narrador), y si el cuarto deberá poder verse desde arriba (omnisciente) o desde un ángulo específico (primera persona).

Idealmente, el escritor conoce todo lo que hay en el cuarto y debe saber bien cómo se relacionan unas cosas con otras, pero además debe recordar que el lector *sólo ve* lo que él ilumina; al narrar, al mostrar el cuarto de su historia, debe haber dispuesto las cosas en él en un orden convincente (verosimilitud) y al iluminarlas lograr que el lector capte justamente lo necesario, sostenga la atención en todo el proceso (tensión narrativa), desee mirar hacia aquél rincón donde algo decisivo está pasando pero que permanece a oscuras... y si no llega en ningún punto a iluminar ese último rincón, debe dejar ver al menos los detalles, los rastros suficientes (amarres) para que el lector deduzca, imagine, tema o se haga ilusiones con aquello que nunca se dijo.

Veamos cómo funcionan varios de los elementos que esta metáfora pone en acción.

d. Narrador y focalizador

Lo primero que debemos precisar en este punto es la diferencia entre el narrador y el focalizador. Mientras el narrador es el agente que “cuenta” la historia, bien sea en primera persona o tercera persona (e incluso segunda del singular, lo cual implica que además de un narrador haya un *narratario*, es decir, un escucha, un destinatario de la narración), el focalizador es quien “ve” o, mejor “percibe” la historia, para no circunscribir la focalización tan solo al sentido de la vista sino también al del oído, el tacto, el olfato. En ese orden de ideas, pueden existir diversas combinaciones:

- a) Narrador externo - focalizador externo: “Un caballo sin jinete se aproximaba lentamente hacia Alberto”
- b) Narrador externo - focalizador interno (focalizador personaje):
“Alberto vio una mancha en el horizonte que lentamente se perfiló como un caballo sin jinete que venía hacia él”.
- c) Narrador interno - focalizador interno: “Estaba allí, de pie, viendo una mancha en el horizonte que lentamente se perfiló como un caballo sin jinete que venía hacia mí”.

Incluso hay casos en que el narrador es el personaje a los cincuenta o setenta años, mientras que el focalizador es el mismo personaje, pero a los diez años. Sucede en los relatos donde se narran en primera persona los hechos de la infancia. En *Las cenizas de Ángela*, el narrador tiene todas las armas lingüísticas, sabe todas las palabras que le permite su experiencia de adulto, pero ve las cosas a través de su mirada de niño. En ese caso, aunque narrador y focalizador se encarnan en el mismo personaje, no son el mismo.

Tampoco hay que olvidar que el narrador puede ser externo y cambiar la focalización. Hacer tránsito de la focalización externa (todo lo ve, todo lo oye, todo lo sabe), a la focalización interna (lo que ve, lo que oye, lo que sabe, lo que siente un personaje) o viceversa, de focalización interna a externa; e incluso de un focalizador interno a otro, como es el caso de *Ana Karenina*, donde el narrador externo acompaña a un personaje durante uno o dos capítulos, y luego acompaña a otro personaje, mostrando todo desde ese punto de vista particular.

La focalización interna nos plantea algunas preguntas:

- a) ¿Qué se focaliza?

A un niño le llaman la atención algunas cosas que a los adultos no, por ejemplo. Si nuestro personaje es, digamos, un diseñador de modas, tendrá en cuenta los atuendos de quienes aparezcan en escena. Si es un pintor, quizá tenga más sensibilidad hacia el paisaje que un contador público. Así, es necesario mantener una coherencia con respecto a las cosas que el personaje nota y las que deja pasar porque no hacen parte de la esfera de sus gustos o intereses.

- b) ¿Cómo focaliza?

Si el personaje tiene algún defecto, ello incidirá en las cosas que puede o no percibir. Si es ciego, tendrá que apoyarse en sus sensaciones táctiles y auditivas. En *Ensayo sobre la ceguera*, de José Saramago, se cuenta el momento en que se queda ciego uno de los personajes, y es un ejemplo claro de este fenómeno. Encontramos el caso contrario en *El perfume*, de Patrick Süskind, cuyo protagonista Jean Baptiste Grenouille, gracias a su desarrollado olfato, es capaz de percibir todos los detalles y matices de los aromas que inundan París. Del mismo modo, existen elementos cognitivos que permiten un tipo particular de focalización: un indígena que viera por

primera vez a un conquistador montado en un caballo, si tenemos en cuenta que jamás en su vida ha visto un caballo, podría pensar que se trata de un monstruo de cuatro patas, con tronco de hombre y una cabeza de animal que surge de su entrepierna. Asimismo, los esquimales tienen distintos nombres para la nieve, según su color o consistencia, su dureza o textura, por ende, un personaje esquimal no vería la planicie blanca e indistinta que seguramente se extendería con monotonía ante un personaje no familiarizado con ese entorno. El estado de ánimo también influye en la forma como los personajes focalizan: Gustave Aschenbach, el protagonista de *La muerte en Venecia*, recorre dos veces la ciudad, en la primera está enamorado y todo tiene un tinte de ensoñación, en la segunda su amado Tadzio se ha ido y la ciudad es un entorno apestado, infernal.

c) *¿Quién focaliza?*

Esta es una consecuencia de las dos anteriores, pues la percepción del entorno y sus matices ejerce un efecto especular (de espejo) sobre quien focaliza. Lo que veo y cómo lo veo, habla de quién soy yo. Así, una forma de aportar información sobre el carácter de los personajes es a través de un ejercicio consciente y calculado de las cosas que estos perciben y la forma en la cual las interpretan.

Todo relato tiene un narrador, pero se construye desde un punto de vista de alguien en particular, un focalizador; a menudo se ha comparado este recurso con una cámara de cine que muestra las escenas o da cuenta de los hechos siempre desde un ángulo dado. El punto de vista puede establecerse de muchas maneras, lo importante es que en su conjunto sea consistente y que sirva estratégicamente al objetivo del relato y le dé vigor.

El cine, una vez más, nos sirve para ejemplificar dos formas en que la focalización es capital para el desarrollo del relato. La primera de ellas es *El sexto sentido*, donde uno de los personajes está muerto y no lo sabe, y el espectador tampoco lo sabe porque ha visto todo a través de los ojos del personaje muerto. El segundo caso es *Los sospechosos de siempre*, que tiene un personaje narrador y otro focalizador. El personaje narrador le cuenta una mentira al personaje focalizador, y éste visualiza esa mentira. Los espectadores de la película están tan engañados como el personaje que oye la historia, pues están viendo las imágenes que acuden a la mente del engañado.

e. Cronotopo y ancla

Toda historia sucede en algún lugar y en algún tiempo, sin interesar si su registro está dado en clave realista o fantástica. El espacio y el tiempo narrativo reunidos se denominan *Cronotopo*. El *espacio narrativo* es el lugar en donde se desarrollan las acciones. ¿Es rural o urbano?, ¿abierto o cerrado?, ¿real o imaginario?, ¿realista o fantástico? De las respuestas a estos interrogantes, entre otros aspectos, depende la consistencia del relato.

En nada que hacer, Monsieur Baruch, de Julio Ramón Ribeyro, por ejemplo, hay un relato en tercera persona en el cual, durante días, un cartero desliza por debajo de la puerta del protagonista un flujo de correspondencia a la que él “permanece completamente insensible”. Al final unos guardias derriban la puerta y encuentran el cadáver de Monsieur Baruch, con el brazo estirado hacia esos sobres ya imposibles para él. Este relato funciona en la medida en que está narrado en un espacio cerrado.

De otro lado, Ray Bradbury en sus *Crónicas marcianas*, narra en tono elegíaco la conquista humana del planeta rojo que “en su profecía nos revela como un desierto de vaga arena azul, con ruinas de ciudades ajedrezadas y ocasos amarillos y antiguos barcos para andar por la arena”. Este es un espacio narrativo fantástico, como lo describe Borges en su prólogo al libro. O consideremos la casa de un modesto médico japonés del siglo XVII, un espacio narrativo netamente realista, recreado por Ryunosuke Agutagawa en *Sennin*, relato fantástico donde un sirviente después de veinte años de esclavitud doméstica hace una respetuosa reverencia a sus amos y sube y sube... “dando suaves pasos en el cielo azul, hasta transformarse en un puntito y desaparecer entre las nubes”.

El director del taller debe procurar que el escritor en formación encuentre el espacio narrativo que se ajuste a la historia que desea narrar, motivándolo a que pruebe diferentes espacios, ya que la tendencia inicial es la de narrar según el espacio “real” en el que sucedieron los hechos o la anécdota que dio origen al texto.

Por lo que se refiere al **tiempo narrativo**, una de las funciones importantes de un director de taller es la de aportar elementos de contexto para que las historias forjadas por los escritores en formación correspondan de manera coherente con la época de cada relato y con la línea vital de los personajes.

El *tiempo narrativo* es el tiempo de la narración propiamente dicha: sigue las principales líneas de la acción, estableciendo de manera clara la época y el momento particular en que suceden los hechos. El *tiempo histórico*, en cambio, hace referencia a la época en la que se desarrolla lo narrado. En la América precolombina recreada por Willian Ospina en *Ursúa*, por ejemplo, verificamos que el lenguaje del narrador, las formas de hablar, vestir y ver el mundo de sus personajes están determinados por el tiempo, el siglo XVI:

“Conozco el misterio de las esferas de piedra enterradas en las selvas de Castilla de Oro y el origen de las cabezas gigantes que tienen musgo en las pupilas... Sé de los doscientos cuarenta españoles que remontaron los montes nevados y cruzaron los riscos de hielo llevando cuatro mil indios con fardos y dos mil llamas cargadas de herramientas, dos mil perros de

presa con carlancas de acero y dos mil cerdos de hocico argollado, para ir a buscar el País de la Canela”.

Pero si leemos a Andrés Caicedo, de manera vertiginosa nos adentramos en el s. XX, en los años setenta. Escuchemos al narrador de *Destinitos fatales*:

“A un hombrecito le gusta el cine y llega y funda un cine-club, y lo primero que hace es programar un ciclo larguísimo de películas de vampiros, desde Murnau y Dreyer hasta Fisher y ese film que vio hace poco de Dan Curtis. Al principio hay mucha acogida y todo: el teatro se llena. Pero semana tras semana va bajando la audiencia. Como se sabe, el público cineclubista está compuesto en su mayoría por gente despistada”.

Así, Willian Ospina tiene un registro en el que se nota el peso de las centurias; y Andrés Caicedo otro, más jovial, definidos ambos por el *tiempo histórico* en el cual ubican sus escritos. El tiempo histórico es quizá el aspecto más importante del tiempo narrativo; sin embargo, debe complementarse con el *tiempo atmosférico*, que hace referencia a si en un relato es de día o de noche, si llueve o no, si hay luna llena... y demás condiciones del entorno que pueden resultar determinantes. Así mismo, se habla de un *tiempo psicológico* que alude a los personajes en circunstancias específicas: el funeral de un ser querido, la primera vez de... etc.

Definido el *Cronotopo*, es necesario que el escritor decida cuál será el **ancla** o *momento de contar* para escribir su relato. Así como antes separamos claramente la historia del relato, es necesario separar ahora la *historia* del *ancla*. En “No oyes ladrar los perros”, de Rulfo, por ejemplo, un diálogo nos informa al inicio de la existencia de dos personajes en una circunstancia límite. Después, un narrador en tercera persona devela que uno es el hijo que está herido, y el otro el padre, un anciano que lo lleva en hombros. Ambos avanzan perdidos en la noche, hasta que al final el viejo deja su carga, ve brillar los tejados del pueblo, y oye ladrar los perros... Termina el cuento con una solitaria entrada de diálogo en donde el padre recrimina a su hijo, ahora muerto, por no ayudarlo siquiera con esa esperanza, la del ladrido de los perros.

La *historia* y la línea vital de los personajes van más allá de lo narrado. El *ancla* escogida por Rulfo es esa fracción de tiempo que va desde el medio camino de los personajes, hasta la llegada a las afueras del pueblo. ¿Qué va a pasar con el anciano?, ¿en qué circunstancias hirieron a su hijo?, ¿qué va a hacer con el cadáver? Las respuestas a esas y a otras preguntas hacen parte de la *historia* pero no del *relato*, y esto lo ha definido Rulfo al escoger el *ancla* para su cuento.

El taller de escritura creativa ha de ser el espacio natural en donde el escritor en formación desarrolle su instinto, es decir, su capacidad para definir qué momento de la historia que desea narrar es el mejor. El relato de Rulfo bien podría narrarse desde otra *ancla*, por ejemplo cuando el anciano, con la luna sobre los hombros y los ladridos de los perros de fondo, abatido, decida abrir una tumba a la orilla del camino para enterrar allí el cadáver de su hijo... pero ese ya es otro cuento.

f. Verosimilitud. Ya que el escritor elige un modo de contar su historia, el texto narrativo se convierte en un mundo particular que debe obedecer a unas reglas y tener una coherencia interna, de tal manera que resulte un mundo creíble, *verosímil*. Esto vale tanto para los relatos de no ficción como para los de ficción, pues, sin importar la veracidad de los hechos, el mundo que se crea o se describe debe siempre sostenerse por sí mismo, sus elementos deben concordar y responder a una lógica convincente.

Mucho se ha hablado del pacto que se establece entre el escritor y su lector. Quien escribe propone unas convenciones mediante las cuales desarrolla su relato, y quien lee decide si las acepta o no. Establecido este acuerdo (casi siempre en forma tácita e inconsciente), se convalida el universo narrativo propuesto en un escrito. Es aquí cuando la *verosimilitud* resulta definitiva, puesto que de ella depende la eficacia de dicha narración.

Recordemos la advertencia que hace Vargas Llosa, la ficción “por delirante que sea, hunde sus raíces en la experiencia humana, de la que se nutre y a la que alimenta”. Para lograr esta cualidad del relato, en muchos casos (si no en todos) es necesario que el autor investigue sobre los hechos o sobre los contextos de los que hablará; deberá hacer una labor de observación cuidadosa para construir a sus personajes, narrar hechos pasados o hacer referencia a diversos temas con propiedad, con un conocimiento suficiente de ellos. Cuanta más información tenga el escritor sobre su personaje, sobre el tiempo y el lugar en el que narra su historia, etc, más probable es que el lector se conecte con ella.

Acerquémonos al asunto mediante un ejemplo ya clásico: *La metamorfosis*, de Franz Kafka, que inicia diciendo: “Cuando Gregorio Samsa despertó aquella mañana, luego de un sueño agitado, se encontró en su cama convertido en un insecto monstruoso”. Lo primero que hay que señalar es la observación que Kafka pone entre comas antes de culminar la oración: “luego de un sueño agitado”. Es decir que aquella insólita transformación no sucedió después de una jornada de sueño tranquilo, sino tras un *sueño agitado*, con lo cual el autor muestra consideración con su lector, quien a lo largo del relato cargará con aquel *insecto*

monstruoso. El segundo párrafo, de una sola línea, dice: “¿Qué ha sucedido?”, pensó”. Y sigue: “No, no soñaba”.

Así, en menos de quince renglones, Kafka establece un pacto con su lector y mediante la acumulación de detalles (*sueño agitado... pensó... no soñaba*) lo conduce a vivir la metamorfosis de Samsa, que pasará de ser un muchacho que no tenía en su cabeza “otra cosa más que su trabajo”, a convertirse en una bestia repugnante e insoportable aun para su familia.

El mundo ficcional que encierran las páginas de un libro, respeta ciertas normas –las que impone el escritor– que con el pasar de las páginas el lector asume y agradece, si funcionan. El tiempo y lugar de un relato no pueden ser entonces intercambiables entre éste y otro relato cualquiera; deben quedar a la medida de la historia que se construye con ellos, y cuanto menos genérico sea ese espacio-tiempo (como sucede en las telenovelas o los cuentos populares), cuanto más se acerque a un espacio y tiempo únicos, cuidadosamente dispuestos para dar una clara impronta al relato, tanto mejor³³.

En realidad, un escritor no escribe sólo cuando se sienta en su escritorio. Un escritor escribe todo el tiempo, porque su escritura pasa por un cuidadoso ejercicio de observación, de lectura del mundo... de cómo se ve, cómo se siente ese mundo, cómo se “habla” en las conversaciones, cómo se dota de sentido, cómo se transforma. Así pues, el mundo es una materia de trabajo que él debe atrapar constantemente y llevar consigo a su escritorio, para allí, a punta de trabajo artesanal, forjar uno propio tan sólido y completo como el externo. Los buenos talleres de escritura creativa tienen por esto un componente de ejercicios orientados a estimular la atención de sus participantes, la capacidad de “leer” sus entornos para luego moldearlos narrativamente.

g. Economía narrativa. Ahora bien, no hace falta que toda esa información que posee el autor quede registrada en su argumento. En realidad, gran parte de ella podrá quedar por fuera, pero tenerla a mano le sirve al escritor para hallar el

³³ Yolanda Reyes explica este difícil reto por analogía con los juegos infantiles: el escritor debe “crear un mundo que sólo existe en el lenguaje, pero que debe sostenerse como se sostiene el mundo real; construir un como sí, como quien construye un puente colgante entre dos orillas, y tener esa mezcla de paciencia e irresponsabilidad que tienen los niños cuando juegan, para localizarlo y poblarlo y habitarlo hasta las últimas consecuencias (...) La única ruta que se me ha ocurrido en este trabajo intuitivo y sin brújula de acompañar a otros a escribir ha sido la de ayudarlos a sentirse cómodos con esa necesidad de tener otras vidas y ser otros y hablar con otras voces y contarse la historia –la propia historia– pero de otra manera (de miles de maneras)” (ibid, Y. Reyes, *Este verde país*, p. 104).

mejor modo de crear una atmósfera apropiada, definir el tipo de personajes que caben o hace falta incluir (y percatarse cuando alguno sobra o estorba), cómo manejar los diálogos y las voces del relato, qué tipo de juegos de lenguaje serán pertinentes en cada caso, etc.

No hace falta saber demasiado de antemano sobre un tema para poder escribir un buen relato con él, pero en el proceso, como ya se ha señalado, siempre es necesaria una labor de investigación y familiarización que enriquezca la narración y la haga creíble, y una labor de selección que permita que el relato funcione bien con el número exacto de elementos, ni demasiados ni muy pocos. Cada elemento debe jugar un papel, debe estar justificado por la intención de la historia, por su lógica interna. Una forma eficiente de saber cuándo un elemento está de más, es probar quitándolo y verificar si el relato cambia sustancialmente, si se sostiene o por el contrario cojea sin él. Muchos elementos pueden ser, en la etapa inicial de la creación, información obvia o superflua, predecible; su eliminación contribuirá a crear un texto fresco y dinámico, que hace fluir la lectura y evita cargarla con información accesorio, lugares comunes, efectos injustificados. El trabajo de taller debe entrenar a los escritores en el difícil arte de depurar los textos, de limpiarlos del ruido sintáctico (prosa pesada o recargada) y narrativo (escenas superfluas o efectistas) que pueda debilitarlos.

Daniel Cassany, en *La cocina de la escritura*, nos entrega ejemplos de párrafos que en una primera versión tienen datos irrelevantes, y luego nos muestra versiones que dicen lo mismo con menos palabras, sin circunloquios o giros innecesarios (nótese que en el segundo ejemplo se resaltan en *itálica* las partes sobrantes):

1) Primera versión: “Un hombre no identificado, al parecer joven, que se cubría el rostro con un capuchón y portaba una pistola, realizó un atraco en las dependencias de la sucursal del banco X, ubicada en la calle Y, de la que consiguió llevarse un botín que asciende a un total de dos millones de pesetas”.

Versión depurada: “Un encapuchado se llevó a punta de pistola dos millones de pesetas de la sucursal del banco X en la calle Y”.

2) Primera versión: “Las drogas *son sustancias que*, si bien antes *algunas de ellas* se utilizaban para curar, hoy en día, *además de ser utilizadas* por la medicina, *sirven para que* algunos individuos, ya sea por vía intravenosa, en pastillas, esnifando o de cualquier otra manera que ellos saben, les produzca, *una vez han entrado en la circulación sanguínea* y llegan al cerebro, *un estado de excitación especial*”.

Versión depurada: “Si bien antes las drogas se utilizaban para curar, hoy en día las ingieren algunos individuos, ya sea por vía intravenosa, en pastillas, esnifando o de cualquier otra manera, para conseguir una excitación especial cuando la sustancia llega al cerebro a través de la sangre”.

La economía narrativa es una virtud de la escritura tan importante y que requiere de tal maestría, que ha dado lugar en el cuento contemporáneo a un subgénero, la minificción; éste, al igual que la poesía, es tomado por muchos a la ligera (por su brevedad, justamente) cuando en realidad es muy complejo llegar a dominarlo. Tomemos el que constituiría el máximo ejemplo de economía narrativa, *El dinosaurio*, escrito en 1959 por Augusto Monterroso: «Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí». Un cuento de siete palabras que bastan para producir una atmósfera, una trama e incontables ramificaciones. Estas siete palabras recibieron elogios de Ítalo Calvino y Jorge Luis Borges. Quienes cultivan y admiran la minificción saben que *El dinosaurio* se la tomó por asalto. Todos estaríamos de acuerdo en afirmar que si el cuento original fuera «Cuando sintió el ruido, abrió los ojos de golpe, bostezó y se sacudió el estupor del último sueño hasta que despertó del todo. Fue entonces cuando se dio cuenta de que el dinosaurio todavía estaba allí», no tendría ningún encanto.

h. Amarres y cierre del relato. La lectura funciona secuencialmente: los párrafos, como unidades de sentido, se suceden unos a otros en un orden determinado. Pero hemos dicho que ese orden se construye, es decir, que el relato usa a menudo estructuras narrativas no lineales; así pues, tenemos una secuencia lineal que va entregando al lector, una por una, en un orden preciso, las piezas de un rompecabezas. El diseño de cada una de esas piezas debe ser tal que sea posible ordenarlas, que ninguna sobre o falte en el dibujo final, que todas encajen bien. Los amarres son justamente la forma en que el autor hila el relato de modo que la historia avance párrafo a párrafo, que dé rodeos, construya el nudo o se imbrique pero fluya, y que finalmente cierre de un modo contundente.

Javier Cercas en su novela *Soldados de Salamina*, utiliza los amarres con maestría. El relato base se desprende de una anécdota de la guerra civil española según la cual Rafael Sánchez Mazas, fundador e ideólogo del partido que llevó a Franco al poder, salva la vida gracias a la inesperada clemencia de un soldado anónimo. En el capítulo primero (de tres) asistimos a la génesis de la novela misma; el narrador conversa sobre aquel incidente con un hijo de Sánchez Mazas y éste le dice: “Mi padre contaba que el miliciano se quedó mirándole unos segundos y que luego, sin dejar de mirarle gritó: «Por aquí no hay nadie»,

dio media vuelta y se fue”. ¿Por qué le salvó la vida? ¿por qué no lo delató?, ¿en qué estaba pensando aquel republicano? A partir de esas preguntas el narrador personaje (el mismo Cercas) decide investigar ese momento específico de la historia para escribir un *relato real*. El lector lo sigue, lo tiene que seguir, puesto que desde estas primeras páginas *el amarre* está funcionando.

El capítulo dos escrito en tercera persona es una biografía del protagonista que, desde luego, se centra en aquel momento; dice: “Sánchez Mazas mira al soldado que lo va a matar o va a entregarlo (...) aguarda la descarga que ha de acabar con él. Pero la descarga no llega...”. ¿Quién es, o quién era ese soldado perdonavidas? Esa es la pregunta que intenta resolver el último capítulo que sigue los sonos de un pasodoble: *Suspiros de España*, referencia musical que a lo largo de la novela funciona también como un *amarre*, siendo la única pista para dar con aquel miliciano. Todo indica que es un veterano llamado Miralles, que estuvo en el lugar, en la hora y en la fecha de aquel hecho, que Sánchez Mazas recuerda tateando *Suspiros de España*, y que otros personajes relacionan con aquel pasodoble. En las últimas páginas, cuando la novela se precipita hacia el cierre y parece que las piezas del rompecabezas encajan, el autor/narrador hace la pregunta obligada: “Casi como un ruego, pregunté—: Era usted, ¿no? Tras un momento de vacilación, Miralles sonrió ampliamente, afectuosamente, mostrando apenas su doble hilera de dientes desvencijados. Su respuesta fue: —No”. Así, el libro propone un final abierto y no se tiene certeza de si aquel veterano fue o no quien salvó a Sánchez Mazas, pero a esas alturas ya no interesa. Cercas hace en su novela un acercamiento a la historia de España, a la guerra, al entramado social, al poder, al oficio de escritor y, esencialmente, a la condición humana; el lector lo acompaña en esa travesía gracias a los *amarres*.

Como se ve, el final de un relato es decisivo para que este efecto de integración narrativa tenga lugar. Y tan decisivas como las últimas tres líneas son las primeras tres: en ellas se juega el autor tanto el inicio de la tensión como su clímax final. El título, por su parte, debe ser una manera de aportar a la construcción y a la significación del relato; debe servir para crear una expectativa, y saber jugar (en pocas y muy precisas palabras) con su sentido de fondo, arrojar luz sobre él o sobre un motivo específico del mismo que el autor quiera resaltar. En el ejemplo que se ha seguido, el título del libro alude a la famosa batalla de Salamina que tuvo lugar en el año 480 a. C., en la que la flota ateniense vence a la persa (siendo ésta una gran victoria estratégica para los griegos); así se establece una sugerente relación metafórica entre ese hecho histórico y el argumento desarrollado en la novela.

Un ejercicio bastante común en los talleres de escritura creativa está justamente en trabajar la construcción de finales, y en la continuación de inicios³⁴. La exploración e investigación de las posibilidades que ambos momentos del relato ofrecen, y de cómo afectan el cuerpo total de la narración, es decisiva para que los participantes de los talleres adquieran un dominio del relato como un todo coherente y preciso.

i. Construcción de personajes. El escritor debe saber muy bien quién es cada uno de los personajes que mete en ese cuarto oscuro, cuál es su temperamento, qué piensa, cuál es su historia personal, qué vínculos tiene con los demás, en suma: debe tener un retrato detallado de su vida que le permita saber muy bien cómo entra a jugar cada quién en la trama del relato. La descripción física de un personaje es apenas el boceto del mismo, permite visualizarlo, pero debe estar en correspondencia y enriquecerse con el perfil psicológico del mismo; una buena descripción externa de un personaje debe saber delatar hábilmente su temperamento. Y de nuevo sucede con los personajes lo que pasaba con la historia base: no hace falta que todo se haga visible o se explique en el relato, pero el autor debe tener la mayor claridad posible sobre los hilos que unen cada elemento. El truco de la buena literatura (como de la pintura) a menudo está en mostrar escorzos de los personajes, gestos fugaces y poderosos; no hace falta verlos de cuerpo completo y en el primer plano, ni describirlos exhaustivamente, pero quien les da vida debe conocerlos con el mayor detalle para que ese escorzo, ese borde que se muestra al lector sea convincente, tenga un carácter propio. En la construcción de personajes, pero también en muchos otros aspectos del texto narrativo, la diferencia entre *decir* y *mostrar* es crítica: el autor debe evitar decirle al lector lo que debe pensar, y debe tener la destreza para llevarlo a sacar conclusiones. Por ello es importante poner en escena al personaje, tener en cuenta que sus acciones lo describen, son las que mejor sirven para perfilarlo.

Los personajes, sin embargo, no son entes inmutables: se enfrentan continuamente al azar, el caos, la fortuna, la desgracia, en fin, los giros del destino. Miremos, por ejemplo, el comienzo de la novela *Todo un hombre* de Tom Wolfe, en la que se nos muestra al imponente, soberbio y todopoderoso protagonista a través de unas cuantas líneas que nos permiten formarnos una idea clara de quién es:

“Charlie Croker, a lomos de su caballo andador de Tennessee preferido, echó hacia atrás los hombros para asegurarse de que iba bien erguido sobre la silla e inspiró con fuerza... Ahhh, justo lo que necesitaba... Le

³⁴ Cf. sobre este tema L.F. Macías, *Taller de creación literaria*, p. 34 y ss.

encantaba la forma en que subía y bajaba el musculoso pecho bajo la camisa caqui e imaginaba que todos los participantes de la partida de caza se daban cuenta de la corpulencia de su físico. Todo el mundo; no sólo los siete invitados, sino también los seis mozos negros y su joven esposa, que montaba tras él junto a los troncos de mulas manchegas que tiraban de la calesa y el vagón de los perros. Por si acaso, sacó también los mayores músculos de la espalda, los dorsales anchos, en una versión a lo Charlie Croker del exhibicionismo de un pavo o un pavo real. Serena, su esposa, sólo tenía veintiocho años; él, en cambio, acababa de cumplir los sesenta, era calvo y una ringlera de rizos canosos le cubría los lados y la parte de atrás de la cabeza. Rara vez dejaba pasar la oportunidad de recordarle a su esposa lo recio de la cuerda –no, era un auténtico cable– que lo mantenía conectado a la vigorosa vitalidad animal de su juventud.”

En contraste con la descripción del Charlie Croker al final de la novela, cuando la fortuna ha dejado de sonreírle:

“En ese momento, Charlie, con sus ciento cinco kilos, estaba cabizbajo, con la espalda encorvada, en una silla de ruedas, mientras dos camilleros luchaban por subirlo por una rampa a una furgoneta alquilada, proporcionada por SaveWay Ambulance Service. Serena y el Genio permanecían de pie con expresiones que a Charlie le recordaban a los portadores de féretros. A pesar de los coágulos, la infección, la fiebre, la hemorragia, la flexión incompleta y otras afecciones patológicas, volvía a casa.”

La historia de *Todo un hombre*, podríamos afirmar, consiste en todos los acontecimientos que median entre ambas descripciones, la justificación de dicho contraste.

j. Polifonía: voces y diálogos. La construcción de los personajes se realiza en un relato en gran medida a través de sus voces, ya sea que ellas hagan parte de la narración (cuando hay múltiples narradores) o de los diálogos. En cualquier caso, el escritor debe saber muy bien cuál es el tono y el timbre de cada voz, qué jerga le es más familiar o natural a cada uno de sus personajes, cómo reaccionan ante los otros, y qué carga emotiva requieren sus parlamentos. La polifonía consiste en saber poner en juego esa variedad de voces, en la capacidad de imprimirles una personalidad a cada una, y es uno de los rasgos que enriquecen y aportan verosimilitud a lo narrado³⁵.

³⁵ Cuando dos personajes, por ejemplo, hablan prácticamente igual; cuando se expresan sobre temas que no hacen parte natural de una conversación e incluyen grandes

Las posibilidades creativas de que dispone el escritor para construir las voces de su relato son innumerables. Uno de los formatos posibles es el *monólogo interior* (el mundo privado de la mente y emociones del personaje, que habla consigo mismo):

“Me apoyo en la fachada de cada casa, para avanzar. Lo descubro de pronto, es el clamor, congelado; no estoy solo en la calle: regresan las voces compactas, me vuelvo en derredor, son voces que se tuercen y se retuercen ni muy cerca ni muy lejos (...)” (*Los ejércitos*, Evelio Rosero).

También puede darse mediante el *monólogo teatral* (discurso dirigido a otros que están por fuera del espacio-tiempo del personaje):

“Sé que me acusan de soberbia, y tal vez de misantropía, y tal vez de locura. Tales acusaciones (que yo castigaré a su debido tiempo) son irrisorias. Es verdad que no salgo de mi casa, pero también es verdad que sus puertas (cuyo número es infinito) están abiertas día y noche a los hombres y también a los animales. Que entre el que quiera”. (*La casa de Asterión*, Jorge Luis Borges).

Si las voces del relato se construyen a partir de diálogos, es conveniente tener en cuenta que éstos consideran cuatro partes: indicador, que señala quién emite el parlamento, el guión, el parlamento y la acotación (para una explicación de sus variables ver el manual de estilo incluido abajo). Veamos un breve diálogo tomado de *Vecinos*, de Raymond Carver:

Y, después de unos instantes, Arlene dijo:

–A lo mejor no vuelven –y acto seguido se quedó asombrada de lo que había dicho.

–Es posible –dijo Bill–. Dámela.

Sin embargo, muchos autores contemporáneos no utilizan el diálogo acorde con esta matriz clásica, es decir en forma vertical y con las convenciones antes indicadas, sino que ensamblan sus diálogos horizontalmente, de modo continuo en la narración, reemplazando los guiones por otras técnicas de puntuación:

“El hombre dijo, Está lloviendo, y luego, Quién es usted, No soy de aquí, Anda buscando comida, Sí, llevamos cuatro días sin comer nada, Y cómo

discursos, es muy probable que el autor esté haciendo de ventrílocuo. El autor puede dejar filtrar algunos elementos de su opinión o sus ideas, pero debe aprender a diferenciar entre su propia voz, la del narrador que ha elegido y la voz de sus personajes. Esto supone, entre otras cosas, evitar adjudicarle al narrador sus juicios personales cuando ellos no concuerdan con lo desarrollado en el relato o con el carácter y concepciones del personaje.

sabe que son cuatro días, Es un cálculo, Está sola, Estoy con mi marido y unos compañeros, Cuántos son, Siete en total, Si están pensando en quedarse con nosotros, quítenselo de la cabeza” (*Ensayo sobre la ceguera*, José Saramago).

Sin interesar la matriz que se utilice, lo importante es que se guarde la coherencia y se permita una lectura fluida de los diálogos, de manera que el lector siempre reconozca cada una de las voces entretejidas en el relato. El taller de escritura creativa ha de convertirse en el laboratorio en donde a través de los ejercicios propuestos por el director se prueben las diferentes posibilidades de crear voces narrativas, y las variadas formas de diálogo.

1.4 La corrección del texto: aspectos claves

- **Ortografía:** la importancia de una ortografía correcta del castellano es evidente dentro de la formación de un taller de escritura creativa. Si bien el taller no está allí para enseñarla, corregir los errores ortográficos es una condición mínima del trabajo del director, no sólo para garantizar la legibilidad del texto y mejorar el dominio de la lengua escrita, sino porque a menudo los errores ortográficos revelan errores de comprensión o de conceptualización por parte de los escritores en formación.

La ortografía puede mejorarse con el uso de diccionarios (que amplían la comprensión etimológica de la lengua y enriquecen el vocabulario), pero también y sobre todo con abundantes lecturas. Es leyendo que nos familiarizamos con el uso contextualizado (apropiado) del vocabulario en general y, entre otras cosas, con algo que va mucho más allá de la ortografía, que es la *carga* del lenguaje, es decir, con las connotaciones simbólicas o estilísticas que pesan sobre las palabras.

- **Sintaxis:** lo dicho para la ortografía vale igualmente para la sintaxis. Una sintaxis correcta supone que las frases del texto mantengan relaciones apropiadas de concordancia de tiempo, género, número y persona; y que las frases entre sí construyan párrafos coherentes y con sentido. Además, es muy importante el empleo correcto de la puntuación, que cuanto más afianzado esté permite hacer un uso creativo más acertado. Esto supone comprender la forma como la puntuación afecta el sentido de las frases y los matices que ella crea en el ritmo de un texto, lo cual es vital para dar ímpetu y fluidez a la escritura, e impedir expresiones ambiguas o equívocas. Una forma de verificar que la puntuación funcione correctamente es la lectura en voz alta, ya sea individual o colectiva.

El escritor debe ser consciente de los efectos de su redacción sobre el sentido de sus relatos (donde un leve cambio puede a veces producir grandes diferencias), y debe aprender a usar los matices del lenguaje como recursos intencionales (como es el caso de la ironía, que usa la ambigüedad o altera los usos de las palabras para generar efectos de sentido o de estilo) en lugar de ser víctima de ellos. El lenguaje ofrece la posibilidad de hacer imágenes y metáforas que no siempre contribuyen a mejorar un relato; de ahí que sea importante un uso creativo del mismo donde las imágenes logradas no sean gratuitas y, antes bien, sirvan para hacer más claro el argumento y más nítidos a los personajes, entre otros objetivos que potencian la significación del texto.

Finalmente, la sintaxis compromete la claridad del relato en lo que se refiere al “hablante”: la puntuación sirve para distinguir quién habla, piensa, actúa, en cada caso, y para diferenciar apropiadamente al narrador de los personajes y a éstos entre sí.

- Manual de estilo

A continuación presentamos una serie de reglas generales de corrección de textos en castellano, a modo de orientación para los textos producidos en los talleres. Desde luego, se trata sólo de una selección de temas básicos que hemos realizado a partir de dudas manifiestas por los participantes, y de errores o usos impropios que han sido detectados en la producción textual de modo recurrente. Para una mayor comprensión de las reglas citadas se recomienda el uso y consulta frecuente de textos técnicos de gramática y ortografía del castellano.

- Los signos de puntuación: al igual que otros signos de puntuación, la coma se emplea en castellano para efectos de sentido (subordinación de frases), no de tono o ritmo de lectura. Para verificar si la puntuación de una frase es la correcta, conviene aplicar el ejercicio de retirarla o modificarla; si el sentido de la frase se hace ambiguo o su legibilidad se dificulta es evidente que la coma es necesaria. La entonación de la lectura, en cambio, la da el lector: él puede, por ejemplo, cortar la frase entre el sujeto y el predicado.

Los puntos seguidos separan las frases, que son unidades de sentido con un sujeto y un predicado; el punto y coma, por su parte, permite hacer una pequeña pausa manteniendo ligadas las ideas entre sí.

Para imprimirle un ritmo determinado a la lectura y facilitar su comprensión, los textos se dividen en párrafos, que deben constituir

unidades acabadas y fluidas (el desarrollo de una idea completa, una secuencia de acción, una argumentación, la descripción de un lugar o una atmósfera, etc). Al separar un párrafo de otro con puntos aparte, el escritor despliega poco a poco su narración, y asegura que lo relatado o lo expuesto en ella sea claro y ameno de leer, que pase coherentemente de una escena a la siguiente, etc.

Los dos puntos se emplean para dar inicio a enumeraciones (donde los elementos se separan por comas si son breves, y por punto y coma cuando son frases), o bien para efectos retóricos o la introducción de ejemplos: para dar énfasis a una acotación, por poner el caso. Los puntos suspensivos dejan sin terminar (en suspenso, justamente) una acción o una idea, o introducen un lapsus que permite iniciar con una idea, cambiar de opinión, quizá... y seguir con otra.

Los títulos y subtítulos de un texto no van nunca acompañados de punto aparte, pues es redundante incluirlo. Únicamente llevan punto cuando es punto seguido, es decir, cuando el texto titulado se despliega inmediatamente. Tampoco se emplean comas o puntos al final de elementos en una enumeración, excepto cuando son frases extensas, como es el caso en el listado que viene a continuación.

- Números y cifras: del 1 al 24, y las cifras enteras deben ir en letras (seis, veintidós, treinta, cincuenta, trescientos, dos mil, un millón); las demás cifras deben ir en números: 236 alumnos, \$27.000, 83%, etc.
- Siglas: nunca van con puntos: FCE, ICBF, OIM. Si vienen acompañadas del nombre propio que representan, uno de los dos deberá ir entre paréntesis: 'el FCE (Fondo de Cultura Económica) ha sido reconocido como el primer...'; 'el Ministerio de Educación Nacional (MEN) organizó en días pasados'. El nombre representado lleva en altas las respectivas letras de la sigla: Red Nacional de Talleres de escritura creativa.
- Extranjerismos: van siempre en cursiva (*software, honoris causa, de javú, flirt*) y sólo se usarán si no hay equivalente en castellano. La Real Academia especifica cuáles han sido incorporados como tales y cómo se transcriben fonéticamente: por ejemplo, para *master* (del inglés), existe el equivalente 'magíster', pero se usa también 'máster'; *standard*: 'estándar'/'estándares'; *soufflé* (del francés): 'suflé'.
- Fechas: los meses y días de la semana siempre van en bajas: enero, febrero, marzo / lunes, martes. El uso de apóstrofes en castellano para abreviar la mención de una década es incorrecto (los 90's). Lo correcto es decir: los 90, los años noventa, la década del noventa. Así mismo sucede con la referencia a un año en particular: en 1997, el año 97.

- Signos de admiración e interrogación: deben abrir y cerrar la frase (¡ / ¿?), que inicia en mayúscula excepto cuando se enumeran varias preguntas o exclamaciones. En ningún caso se pone punto luego del signo de cierre.

- Énfasis: el resaltado del texto preferiblemente debe hacerse empleando los recursos de admiración e interrogación; o bien con cursiva y sólo ocasionalmente con negrita. El uso de mayúsculas continuas (altas sostenidas) o del subrayado y otros efectos tipográficos no es apropiado para textos literarios a menos que se los dote de un sentido literario o expresivo especial dentro de la lógica del relato.

- Uso de mayúsculas

- Los títulos en castellano (ya sean de textos, obras musicales o dramáticas, o proyectos) sólo van con mayúscula inicial. Se hace excepción a esta regla cuando su nombre tiene dos palabras, o es del tipo: ‘Cultura y Nación’; ‘El Patriarca’.
- Nombres propios y de entidades: el Estado, la Vicedecanatura Académica, Gobernación de Antioquia; lo mismo si se hace referencia a ellos de manera indirecta: ‘en el marco del proyecto general de la Universidad, se establece...’.
- Las dignidades siempre van en baja: ‘don Eustaquio se presentó puntualmente’, ‘se desempeñaba como director del proyecto’, ‘el secretario general ha previsto un recorte...’.
- Nunca van mayúsculas después de dos puntos o de punto y coma.

- Uso de guiones

- Es incorrecto usarlos para palabras compuestas: ‘inter-disciplinario’. Lo correcto es: ‘extracurriculares’, ‘sociocultural’, ‘sociopolítico’. Y para los títulos pretéritos se deja un espacio en lugar de insertar un guión: ‘ex alcalde’, ‘ex marido’.
- Otro uso de los guiones se da cuando se insertan para incluir una frase en medio de otra, es decir, cuando son equivalentes a paréntesis, aunque los guiones son menos enfáticos o tajantes; son aclaraciones o insertos más integrados al texto circundante.
- Guiones de diálogo: abren la alocución de un personaje, y se introducen luego para definir la atribución (quién habla en cada caso). Entre guiones se encierran además las acotaciones o incisos del narrador (comentarios o

descripciones) al parlamento. Veamos un diálogo de Kazúo Ishiguro en *Un artista del mundo flotante*:

-¿Ah, sí? -me volví hacia el joven-. ¿Entonces conoce usted al señor Kuroda?

-Bueno, no mucho -dijo el joven-. Lamentablemente el arte no es mi fuerte, y con los profesores de ese departamento no tengo mucho contacto.

Nótese que la puntuación que separa las frases va por fuera de los guiones que encierran las acotaciones, y que éstas inician siempre con minúscula; si el inciso se inserta al final del parlamento, sólo lleva guión de apertura:

-Sin embargo, el señor Kuroda tiene muy buena fama, ¿no, Mitsuo?
-intervino el doctor Saito.

-Sí, es cierto.

Si se puede sobrentender quién es el hablante, por economía y agilidad del diálogo, conviene suprimir la atribución:

-¿Sabías que el doctor Ono fue muy amigo del señor Kuroda?

-Sí, eso he oído.

- Uso de comillas

Se emplean para hacer referencia indirecta a conversaciones, o citar palabras de un personaje, textos de referencia, o cuando las descripciones incluyen por ejemplo inscripciones o letreros. Cuando se hace una referencia textual dentro de otra, la segunda va con comilla simple: “Señaló hacia la pared, donde un letrero anunciaba ‘Se venden sillas’, y echó a correr hacia la puerta”. Es importante señalar que las citas textuales no deben ir en cursivas, ya que esto dificulta su lectura y puede generar equívocos con las referencias a títulos de obras. Basta con encerrar el texto citado entre comillas; si son muy extensas (más de cuatro líneas) usualmente se reduce el tamaño de la letra y se incluyen en párrafos aparte.

La comillas se emplean también para dar énfasis o hacer un uso irónico o inusual de un término:

-Dijeron que promocionarían un encuentro de economistas del “tercer mundo”.

- Referencias bibliográficas

Los nombres de artículos de revistas, conferencias, cuentos y proyectos van entre comillas. Sólo los títulos de libros, discos, obras de teatro, cine, etc. van en cursiva. Para referenciarlos en textos de no ficción se recomienda emplear uno de los siguientes estándares:

Foucault, Michel, “Derecho de muerte y poder sobre la vida”, en: *La voluntad de saber. Historia de la sexualidad I*, Siglo XXI, México, pp. 163-194, 1999.

FOUCAULT, Michel, (1999) “Derecho de muerte y poder sobre la vida”, en: *La voluntad de saber. Historia de la sexualidad I*, Siglo XXI, México, pp. 163-194.

- Errores frecuentes

- Uso inapropiado de la puntuación que genera equívocos de contenido y dificulta la lectura.
- Ruido sintáctico: uso excesivo de gerundios, subordinación desordenada o densa de frases.
- Ruido narrativo: exceso de adjetivos o uso impropio de los mismos, redundancia en las descripciones, exceso de pronombres relativos (ésta, el cual, lo cual), exceso de adverbios, rima involuntaria, dequeísmo y queísmo.
- Fallas en la concordancia de número y de tiempo verbal.
- Falta de naturalidad en el lenguaje (uso afectado o impostado),
- Confusión del estilo del texto narrativo con del texto técnico o formal (expresiones propias de la redacción legal, administrativa, etc).

2.3 Bibliografía sugerida

Anderson Imbert, Enrique. *Teoría y técnica del cuento*, Ariel, Barcelona, 1999.

Álvarez Gardeazábal, Gustavo. *Manual de crítica literaria*, Plaza y Janés, Bogotá, 1982.

Aristóteles. *El arte poética*, colección Austral, Espasa-Calpe, Madrid, 1948.

Ávila, Fernando. *Cómo se escribe*, Norma, Bogotá, 2003

Ávila, Fernando. *¿Dónde va la coma?*, Norma, Bogotá, 2001.

Beristáin, Elena. *Análisis estructural del relato literario*, Limusa, México, 2002.

Bioy Casares, Adolfo. *A la hora de escribir*. Barcelona, Tusquets, 1988.

- Borges, Jorge Luis. *Sobre la escritura, Conversaciones en el taller literario # 9*, Fuentetaja, Madrid, 2007.
- Botero, Rafael. *Los trabajos de Penélope. Una aproximación a la literatura*, EAFIT, Medellín, 2004.
- Bourneuf Roland, Ouellet, Réal. *La novela*. Ariel, Barcelona, 1989.
- Brotosevich, Nicolás. *Taller literario*, Edicial, Buenos Aires, 2001.
- Bruner, Jerome. *La fábrica de historias*. FCE, Buenos Aires, 2002.
- Burguera, María Luisa. *Textos clásicos de la teoría de la Literatura*, Cátedra, Madrid, 2004.
- Calvino, Italo. *Seis propuestas para el próximo milenio*, Siruela, Madrid, 1989.
- Campbell, Joseph. *El héroe de las mil caras*, FCE, México, 1997.
- Casares, Adolfo Bioy. *Sobre la escritura, Conversaciones en el taller literario # 10*, Fuentetaja, Madrid, 2007.
- Cassany, Daniel. *La cocina de la escritura*, Anagrama, Barcelona, 2002.
- Cassany, Daniel. *Describir el escribir, Cómo se aprende a escribir*, Paidós, Barcelona, 1997.
- Chéjov, Antón P. *Consejos a un escritor, Cartas sobre el cuento el teatro y la literatura*, Fuentetaja Madrid, 2004.
- Chéjov, Antón P. *Sin trama y sin final. 99 consejos para escritores*, Fuentetaja, Madrid, 2005.
- Cremades, Raúl/ Esteban, Ángel, *Cuando llegan las musas. Cómo trabajan los grandes maestros de la literatura*, Espasa Calpe, 2007.
- Coto, Benigno Delmiro. "Los talleres literarios como alternativa didáctica", en: Lomas, Carlos, *El aprendizaje de la comunicación en las Aulas*, Paidós, Barcelona, 2002.
- Dostoievsky, Fedor, *Diario de un escritor*, Longseller, Buenos Aires, 2000.
- Echeverri, Jorge Mario. "Apuntes para una didáctica de la literatura", en: *¿Cómo hacer un taller literario?*, Instituto Distrital de Cultura y Turismo, Bogotá, 1998.
- Eco, Humberto. *Seis paseos por los bosques narrativos*, Lumen, Barcelona, 1997.
- Espinosa, Germán. *La aventura del lenguaje*, Planeta, Bogotá, 1992.
- Ferro Medina, Germán, *Diccionario de palabras que mueren*, Planeta, Colombia, 2004.
- Frugoni, Sergio. *Imaginación y escritura. La enseñanza de la escritura en la escuela*, Buenos Aires, Libros del Zorzal, 2006.
- Fuentetaja, *Escritura creativa, cuadernos de ideas*, Ediciones y Talleres de escritura creativa Fuentetaja, Madrid, 2007.
- García Márquez, Gabriel. *¿Cómo se cuenta un cuento?*, Voluntad, Bogotá, 1995.
- Giardinelli, Mempo. *Así se escribe un cuento*, Beas Ediciones, Buenos Aires, 1992.
- Goldberg, Natalie. *El gozo de escribir*, Barcelona, Los Libros de la Liebre de Marzo, 1997.

- Heras León, Eduardo (comp). *Los desafíos de la ficción*, Casa Editora Abril, 2001.
- Hoyos, Juan José. *Escribiendo historias*, Universidad de Antioquia, Medellín, 2003.
- Hubert Nyssen. *La sabiduría del editor*, Trama, Madrid, 2008.
- Jolibert, Josette. *Formar niños lectores y productores de poemas*, Dolmen, Santiago de Chile, 1992.
- Kafka, Franz. *Escritos sobre el arte de escribir*, Fuentetaja, Madrid, 2004.
- Kayser, Wolfgang. *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Gredos, Madrid, 1985.
- King, Stephen. *Mientras escribo*, Plaza & Janés, Barcelona, 2002.
- Leal, Eutiquio. *Talleres de literatura*, La Rana de Oro, Bogotá, 1987.
- Lagmanovich, David. *El microrrelato hispanoamericano*, Universidad Pedagógica Nacional, Bogotá, 2007.
- Lodge, David. *El arte de la ficción*, Península, Barcelona, 2002.
- Macías, Luis Fernando. *El juego como método para la enseñanza de la literatura a niños y jóvenes*. Cástor y Pólux, Medellín, 2003.
- Macías, Luis Fernando. *El taller de creación literaria: métodos, ejercicios y lecturas*. Corporación Ideas y Palabras, Medellín, 2008.
- Mayoral, Marina (comp.). *El oficio de narrar*, Cátedra, Bogotá, 1989.
- Ong, Walter J. *Oralidad y escritura*, *Tecnologías de la palabra*, FCE. México 2001
- Pacheco, Carlos y Barrera Linares, Luis. *Del cuento y sus alrededores*. *Aproximaciones a una teoría del cuento*, Monte Ávila, Caracas, 1997.
- Paris Review. *Conversaciones con los escritores*, Kairós. Barcelona, 1980.
- Paz, Octavio. *El Arco y la lira*, Siglo XXI, México, 1982.
- Peña Gutiérrez, Isaías. "Argumentos teóricos acerca de los talleres de creación literaria", en: *Bitácora de los Talleres Literarios en Colombia*, Mincultura, Bogotá, 2000.
- Peña Gutiérrez, Isaías. *Manual de la Literatura Latinoamericana*, Educar Editores, Bogotá, 1987.
- Propp, Vladimir. *Las raíces históricas del cuento*, Fundamentos, Madrid, 1981.
- Queneau, Raymond. *Ejercicios de estilo*, Cátedra, Madrid, 1996.
- Ramírez, Sergio. *Mentiras verdaderas*, Editorial Alfaguara, México, 2001.
- Reyes Calderón, Jaime Ricardo. *Teoría y didáctica de los géneros aventura y policiaco*, Magisterio, Bogotá, 2003
- Rilke, Rainer María, *Cartas a un joven poeta*, Madrid, Alianza Editorial, 1997.
- Rodari, Gianni, *Cuentos por teléfono*, Barcelona, Juventud, 1998.
- Rodari, Gianni, *Gramática de la fantasía - Introducción al arte de inventar historias*, Panamericana, Bogotá, 1999.
- Roth, Philip, *El oficio*, Random House Mondadori, S.A. Barcelona, 2007.
- Rubiano, Roberto. *Alquimia de escritor*, Ícono, Bogotá, 2006.
- Sábato, Ernesto, *El escritor y sus fantasmas*, Seix Barral, Buenos Aires, 2006.
- Samperio, Guillermo *Después apareció una nave*, Alfaguara, México, 2002.

- Sánchez Lobato, Jesús (comp.) *Saber escribir*, Instituto Cervantes, Aguilar, Bogotá, 2007.
- Sennett, Richard. *Vida urbana e identidad personal*, Península, Barcelona, 2001.
- Vale, Eugene, *Técnicas del guión para cine y televisión*, Gedisa, Barcelona, 1985.
- Vargas Llosa, Mario, *La verdad de las mentiras*, Alfaguara, Madrid, 2003.
- Vargas Llosa, Mario, *Cartas a un joven novelista*, Círculo de Lectores, Barcelona, 2000.
- Vásquez Rodríguez, Fernando. *Escritores en su tinta: Consejos y técnicas de los escritores expertos*, Kimpres, Bogotá, 2008.
- V. As., *Bitácora de los Talleres Literarios en Colombia*, Mincultura, Bogotá, 2000.
- V. As., *Memorias del primer seminario de talleres de creación literaria*, Mincultura, Bogotá, 2004.
- Zavala, Lauro, *La minificción bajo el microscopio*, Universidad Pedagógica Nacional, Bogotá, 2005.

Bibliografía complementaria y especializada

- Todorov, T. *Simbolismo e Interpretación*, Monte Ávila, 1992.
- Mukarovsky, J. "El estructuralismo en la estética y en la ciencia literaria", en: *Arte y Semiología*, Alberto Corazón, Madrid, 1971.
- Iser, Wolfgang. "El proceso de Lectura: Un enfoque Fenomenológico", Publicado en *New Literary History*, 3, 1972.
- Jauss, Hans. *Historia de la Literatura como una Provocación a la Ciencia Literaria*, Suhrkamp, 1970.
- Barthes, Roland *Ensayos Críticos, La Actividad Estructuralista*, Seix Barral, España, 1967.
- Barthes, Roland *Elementos de Semiología*, Siglo XXI, 1971.
- Eagleton, Terry *Una Introducción a la Teoría Literaria*, FCE, México, 1998.
- Eco, Humberto *Tratado de Semiótica General*. Introducción; Hacia una Lógica de la cultura, Lumen, Barcelona, 2000.
- Chomsky, Noam. *Estructuras Sintácticas*, México, Siglo XXI, 1990.
- Greimas, A. J. *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Gredos, Madrid, 1982.
- Kristeva, Julia, *Semiótica II*. Paidós, Buenos Aires, 1998.
- Yllera, Alicia *Estilística, poética y semiótica literaria*, Alianza, Madrid, 1979.

Webgrafía sobre teoría narrativa:

- Barricco Alessandro, El hombre que reescribía a Carver. Revista: www.elmalpensante.com./Dic - Enero 2008
- Víctor Montoya: Sobre el cuento y el arte de escribir. Entrevista. Texto completo. En: www.ciudadseva.com/textos
- Lecciones sobre el arte de escribir cuentos breves. Víctor Montoya*. En: www.ciudadseva.com/textos
- Estructura, desarrollo y panorama histórico del cuento. Anónimo. En: www.ciudadseva.com/textos
- Cómo ser un buen escritor: 19 consejos para un aspirante a escritor. En: www.ciudadseva.com/textos
- Piglia Ricardo. Teoría del cuento. En: www.ciudadseva.com/textos
- Carver Raymond. Mi teoría del cuento. Escribir un cuento. www.literatura.us/idiomas/rc_escribir.html
- Bosch, Juan, Apuntes sobre el arte de escribir cuentos: www.ciudadseva.com/textos

Sitios web recomendados:

www.ciudadseva.com
www.escribirte.com.ar
www.letrasdechile.cl
www.escritores.cl
www.estandarte.com
www.centronelio.cult.cu
www.lauramassolo.blogspot.com
www.bibliotecasvirtuales.com
www.onetti.net.es
www.educared.org.ar
www.literart.com
www.edicionesdelsur.com
www.ayacucho.com
www.librodot.com
www.bibliotecad2g.com
www.educared.pe
www.clubclutura.com