



ESCRITURA CREATIVA

Construcción pedagógica
desde las ciencias del significado

Vanessa A. Márquez Vargas



ESCRITURA CREATIVA

Construcción pedagógica
desde las ciencias del significado

Modelo para el desarrollo de talleres de escritura creativa



HGGS

HEIDELBERGER
GRADUIERTENSCHULE
FÜR GEISTES- UND
SOZIALWISSENSCHAFTEN



UNIVERSITÄT
HEIDELBERG
ZUKUNFT
SEIT 1386

Baden-
Württemberg
Stiftung





A Pedro Vargas y Rosa Amelia Palma de Vargas, *in memoriam*,
con amor eterno y gratitud profunda.

A Melva Márquez Rojas y Jacinto Alfonso Dávila Quintero,
por su ejemplo, su amor y su presencia luminosa en mi vida.

A Ignacio Augusto, Gustavo, Rosita, Andrés, Rigoberto
Luz Carolina, Liliana, Pedro, Carolina
La fuente vital.

A Génesis, Ricardo, David y Julietta; Antonio Alí y Joaquín.

A Ligia, Mileivi, Lourdes, Marysol, Yesyka
Debby, Adrian, Alexando, Marlin
Mariela, Thania, Yanett, Delsy
Jhonny, Enmanuel, Betania, Astrid Vanessa
Cristian Camilo, Paul, Constanza y Kornelia
Soporte afectivo y familia del alma.

A Valmore Agelvis
Por confiar en mí en un acto generoso de aprendizaje.



A la Heidelberger Graduiertenschule für Geistes- und Sozialwissenschaften, Universidad de Heidelberg, y Baden-Württemberg Stipendium, Alemania por brindarme el espacio y las herramientas para crecer como investigadora y como persona.

Finalmente, a todas las personas que han participado en los talleres de escritura creativa desde el año 2020 en sus modalidades virtual y presencial, gracias por apostar por la creación libre, sin prejuicios, y por recordarme que escribir es también un acto de valentía y de comunidad.

Este libro es producto de mi tesis doctoral en la Universidad de Los Andes, Venezuela y ha sufrido algunas modificaciones en función de la diagramación y presentación, consta de dos partes: la primera parte está compuesta del modelo pedagógico para desarrollar un taller de escritura creativa tanto en modalidad presencial como virtual; la segunda parte articula la reflexión teórica desde las ciencias del significado con ejemplos del corpus publicado en el Libro Taller “Solo en la encrucijada soy un centro: experiencias de escritura creativa” publicado por la Fundación Editorial El Perro y La Rana, Venezuela en 2020.



Lo que dejó por escrito	Puede que
No está tallado en granito	Nunca te calibre
Yo apenas suelto en el viento presentimientos	Corazón
Pido lo que necesito: tinta y tiempo	Siempre irás por libre
Tinta y tiempo	Nunca sé
Tinta y tiempo	Ni por qué ni cuándo
Tinta y tiempo	Esa voz
Pero me cuesta esperar	Yo no la comando
Y cuando toca decantar	Tinta y tiempo
Lentamente lo que siento, yo me impaciento	Tinta y tiempo
Luego lo vuelvo a intentar, tinta y tiempo	Tinta y tiempo
Tinta y tiempo	Tinta y tiempo
Tinta y tiempo	Tinta y tiempo
Tinta y tiempo	Tinta y tiempo
Nunca sé	Tinta y tiempo
Ni por qué ni cuándo	Tinta y tiempo
Esa voz	Tinta y tiempo
Yo no la comando	Tinta y tiempo
Y al final siempre ando a tientas	Tinta y tiempo
Sin brújula en la tormenta	Tinta y tiempo
Pero tras el desaliento	Tinta y tiempo
Cada cuento, si ha de pintarse, se pinta	Tinta y tiempo
Tiempo y tinta	Tinta y tiempo
Tiempo y tinta	Tinta y tiempo
Tiempo y tinta	Tinta y tiempo
Tiempo y tinta	Tinta y tiempo

JORGE ABNER DREXLER PRADA

© **Vanessa A. Márquez Vargas**

© **Escritura creativa: Construcción pedagógica
desde las ciencias del significado**

Modelo para el desarrollo de talleres de escritura creativa

Corrección: Delsy Mora

Diagramación general y diseño de portada: YesYKa Quintero

Imagen de portada “Elina” (Serie rostros. Técnica mixta):

YesYKa Quintero

Imagen de contraportada: José Gregorio Quintero Vergara

Depósito Legal: ME2026000020

ISBN: 978-980-18-8000-4

Esta obra es producto de la investigación doctoral
de la autora y se deriva de su tesis académica.

No tiene como objetivo ser comercializada.

La investigación fue realizada con el apoyo de la
Baden-Württemberg Stiftung (Alemania) y ReCITVEN (Red de
Científicos e Investigadores Tecnológicos de Venezuela)

Publicado por:

Heidelberger Graduiertenschule für Geistes- und
Sozialwissenschaften (HGGS) Universität Heidelberg

Voßstr. 2, Geb. 4370 69115 Heidelberg



ESCRITURA CREATIVA

Construcción pedagógica
desde las ciencias del significado

Metodología diseñada para iniciar a los participantes en el
proceso de escritura creativa y fomento del hábito de lectura

Vanessa A. Márquez Vargas



Escribir es un acto edificante, lo he dicho antes y lo sostengo ahora, pues como todo arte u oficio requiere de dedicación y constancia. Requiere, asimismo, de herramientas que permitan desarrollar el trabajo de modo eficiente, inquietando el ingenio y la creatividad en el momento adecuado, ese momento en el que se necesita volcar toda la pasión de una idea sobre la hoja en blanco.

El escritor nace y se hace escribiendo, leyendo las formas cambiantes de su entorno, jugando con el lenguaje tal y como el demiurgo lo hace con el universo que habitamos los mortales.

Las herramientas que se presentan a continuación están diseñadas para iniciar a los participantes en el proceso de escritura y fomento del hábito de lectura en formato taller, que puede ser desarrollado tanto en entornos virtuales, como presenciales.

Estas herramientas se utilizaron durante el año 2020 en un taller de lectura y escritura creativa que, en principio, se orientó con fines terapéuticos para quienes participaron, debido al escenario de pandemia. El taller estuvo dividido en nivel básico de cinco sesiones, nivel uno “La senda del escritor”, de cinco sesiones, nivel dos

“Tiempo y ficción” tres sesiones, nivel tres “El escritor al final de la senda: por qué y para (contra) quién se escribe” en tres sesiones; cada nivel tiene ejercicios de salida intermedia para ampliar y reflexionar sobre el hacer creativo de la escritura.

Es importante destacar que a pesar de la secuencia que se presenta, cada nivel puede cursarse de forma individual, pues el propósito del uso de la herramienta es la producción escrita de un relato que surge del despertar de los participantes ante una revelación del propio lenguaje. Asimismo, los ejercicios de cada taller sugieren al participante tomar unos minutos previos al desarrollo de la escritura para hacer, de forma voluntaria, una meditación guiada, se puede decir; acompañada de la respiración consciente, con la finalidad de estimular procesos físicos, visualizaciones y estados de ánimo favorables a los propósitos de la escritura creativa. Al igual que los ejercicios propuestos este ejercicio llamado “momento meditativo” es de creación propia, siguiendo un método personal que bien se puede ajustar de acuerdo a las necesidades del grupo.

Esta experiencia se muestra hoy como una investigación académica en la que, además de la organi-

zación del taller, se presenta una estructura teórica, metodológica de elementos constitutivos de las ciencias del significado, que abarca aspectos lingüísticos; aspectos de filosofía del lenguaje, de semiótica de las pasiones y de pragmática; lo cual permite comprender la escritura creativa como proceso de construcción y actualización de significado abordado más allá del espectro anecdótico o del ingenio de una persona consagrada al oficio de la escritura.

En este sentido, combina la creatividad con la pedagogía, fundamentada en la teoría del significado. En tanto las ciencias del significado, sirven como base para desarrollar una metodología de enseñanza de escritura creativa que no sólo fomenta la expresión individual de una persona, sino que también le ayuda a comprender el proceso de creación de significado a través del lenguaje.

De igual modo, estas herramientas se presentan como modelo, método para encaminar procesos escritura cuyo resultado será fundamentalmente una narración concebida a conciencia sobre el acto de escribir y la acción correspondiente de producción de significado, que en primera instancia surge de manera intuitiva entre los participantes de un evento comunicativo y una vez que se

trabaja, que se configura, permite al escritor asumir distintas posturas ante las infinitas posibilidades de significado que se presentan a nivel semántico, pragmático y semiótico, con el propósito de hacerse entender por parte del lector receptor.

Los ejercicios de escritura que se proponen son de aplicación sencilla y dinámica para el trabajo de escritura pudiendo ser replicados las veces necesarias hasta que el escritor alcance la meta de crear, de narrar, moviendo los cimientos del lector, con quien establece una relación de cooperación. Así, lo escrito se asume como un evento comunicativo cuyos efectos superan la interpretación fraseológica y llevan al lector a recorrer los distintos caminos del sentido.

La bibliografía en cuanto a los manuales de escritura es prolija tanto en lengua española como en inglés. Durante años los escritores que hoy reconocemos por sus obras trascendentales en la literatura universal se dedicaron a compartir por escrito, al mismo tiempo que poesía o narrativas de ficción, obras que contienen la experiencia del proceso, las claves de trabajo que son útiles al momento de lanzarse a escribir. Del mismo modo, críticos y estudiosos de las artes literarias ponen

sus indagaciones al servicio de lectores y nuevos escritores para que rompan el hielo y se enfrenten a la temida hoja en blanco, de manera estructurada, metódica, procurando estimular, sobre todo en espacios educativos, a los niños y jóvenes para que desarrollen el buen gusto por la literatura y se atrevan, asimismo, a escribir.

En función de esto, la configuración de los ejercicios propuestos para el desarrollo de la escritura, se asume como una metáfora textil y cada acción es una puntada del hilo con el cual se teje una trama. Por tanto, es necesario tener presente que para convertir el deseo de escribir en una acción real, se necesitan tres elementos fundamentales, o tres hilos gruesos que son: tener algo que decir; las palabras, el lenguaje para decirlo; y el propósito de trabajar sistemáticamente con el fin de comunicar aquello que se desea decir. Con esto el mito de escribir sólo porque se tiene un don único y especial, se trastoca para sumar un efecto de realidad a la acción de escribir creativamente como parte de un proceso que puede desarrollarse con trabajo, en la medida en que somos *sujetos de lenguaje*.

La particularidad de este documento, se concentra en el hecho de proponer un enfoque pedagógico que

integra las ciencias del significado. Tradicionalmente, la enseñanza de la escritura creativa se centra en aspectos fundamentalmente técnicos de estructura literaria, mientras que con este modelo, método se busca ir más allá al abordar las bases teóricas de la construcción del significado a través del lenguaje, con el propósito de guiar a los escritores —escritores principiantes, estudiantes interesados en incursionar en las letras— hacia una comprensión profunda del proceso creativo, a través de las dimensiones semánticas, pragmáticas y semióticas del lenguaje.

Con esto se enfatiza que el acto de escribir no sólo es la transmisión de ideas, sino también la construcción de un significado compartido entre el escritor y el lector en un marco de posibilidades de significado, en las cuales está presente la intencionalidad filosófica, pragmática; la configuración semántica y la interpretación pasional de la semiótica.

Nivel Inicial

El propósito

De este nivel inicial es la creación de un espacio propio, siguiendo las ideas de Virginia Woolf, en el cual poder materializar pensamientos, ideas, sentimientos, emociones, a través de la escritura.

La escritura tiene un inmenso poder estimulante del pensamiento, conduce a la reflexión y a la creación.

Poner por escrito en un papel, o en el computador ideas que nos inquietan, y rondan la mente, ayuda a

conquistar, reorganizar, hacer preguntas o hallar respuestas, acerca de nuestro mundo interior y el mundo que nos rodea. Asimismo, puede la escritura mostrarnos caminos hacia esas zonas de nuestra intimidad a las que normalmente es difícil acceder.

La lectura, orientada y dirigida, en principio ayuda a la creación de un hábito que beneficia a la persona para enriquecer su cultura y su formación académica; al mismo tiempo, mejora los niveles de socialización y seguidamente, una vez creado el hábito, le permiten elegir de acuerdo a sus gustos e intereses los temas y los géneros literarios que le son afines.

Una buena lectura, sin duda potencia una buena escritura, en términos literarios; y definitivamente esa escritura también potencia procesos de reflexión a distinto nivel en distintas áreas del conocimiento. Por ejemplo, tanto la lectura, como la escritura creativa pueden estimular el trabajo con el “Yo” persona, con las emociones y sensaciones, para con ello identificar cómo se actúa frente a situaciones proyectadas desde el inconsciente, al exterior de la vida cotidiana, si lo vemos en términos psicológicos. Del mismo modo, encamina al escritor hacia procesos de actualización pragmática en el discurso.

Organización

Cada sesión está organizada para que el participante haga una lectura literaria, dos ejercicios prácticos de escritura creativa y un momento meditativo.

Cada sesión está organizada en función de una hora quince minutos de trabajo en un período de cinco sesiones consecutivas, las cuales están preparadas para que el participante, lea, reflexione y escriba una historia, que definiremos como un relato. Por lo tanto, el participante creará un personaje, presentará una historia de vida de ese personaje y lo pondrá en movimiento en un mundo imaginario en el que es libre de hacer, decir y experimentar cuanto desee de acuerdo al argumento de la historia.

Al cierre, luego de las cinco sesiones de trabajo compartido, cada participante recibirá, de forma individual y personalizada un comentario crítico del texto creado con recomendaciones pertinentes, y sugerencias literarias para seguir motivando la escritura.

Los ejercicios de escritura son compartidos diariamente y se corresponde a las pautas de cada sesión, que en su conjunto se presentarán como relato

al cierre del taller. La presentación de los ejercicios puede hacerse en forma manuscrita si se trabaja en modalidad presencial o en archivos que serán enviados en formato word o pdf editables (preferiblemente para efectos de descarga) identificados de la siguiente forma: nombre ejercicio 1, de forma correspondiente, siempre que se trabaje de forma virtual.

Cada ejercicio está acompañado por una lectura de textos literarios breves, de escritores reconocidos por su trayectoria en el ejercicio y la reflexión acerca de la escritura y los géneros literarios. Estas lecturas se sugieren en función de la competencia que se quiere superar con la sesión de trabajo, con el propósito de estimular los comentarios de lectura entre los participantes bajo la dirección oportuna del orientador del taller. Los textos están libres de copyright y están en formato digital disponibles en repositorios y páginas web certificadas, tales como el Repositorio Documental Gredos de la Universidad de Salamanca y Ciudad Seva, espacio digital del escritor Luis López Nieves. Por tanto, todos los recursos de lectura que se presentan en este taller respetan y manejan las fuentes bibliográficas existentes con fines

académicos para grupos de formación e intercambio en experiencias de taller.

Asimismo, se sugiere que cada participante realice un ejercicio de respiración y seguidamente un ejercicio, o momento meditativo guiado, por unos pocos minutos, que le permita hacer un cambio de ritmo entre las tareas cotidianas y el momento inicial de los ejercicios de lectura y escritura.

Este cambio de ritmo, pone al escritor en una situación propicia para desarrollar los ejercicios de forma escrita, evitando la tentación de sólo pensar o hacer los ejercicios mentalmente, perderse en divagaciones infructuosas y desistir del proceso creativo. Es, en otras palabras, una incitación para LANZARSE A ESCRIBIR.



Sesión 1

Presentación del moderador (audio si el taller es virtual)

Presentación de los participantes del grupo:

¿Quién eres, qué haces, quién quieres ser por escrito?
(preguntas orientadoras para el orientador al momento de la presentación).



EJERCICIO 1 | SESIÓN 1

CREACIÓN DE UN PERSONAJE Y UNA HISTORIA

“La creatividad requiere que la valentía se desprenda de las certezas”

ERICH FROMM

(psicoanalista, conocido como el padre
del psicoanálisis humanista)

Nota introductoria (audio)

La escritura formal, tanto académica como la literaria propiamente dicha siguen pautas importantes con relación a la gramática, la ortografía de acuerdo a los niveles de profundidad de su presentación discursiva. Sin embargo, en los primeros pasos dados en un proceso de escritura creativa se persigue que el escritor se deje llevar por las ideas y escriba de forma fluida y espontánea, sin censurar o juzgar lo que salga de forma automática; posteriormente en el mismo proceso permitirá que haya un momento de reposo y de revisión del texto producido.

Competencias del ejercicio:

- Nacimiento del personaje
- Identificación del personaje
- Creación de la historia: ubicación y atmósfera
- Mínimo de escritura 1 párrafo / máximo de escritura 1 página
- Lectura de un cuento

Ejercicio N° 1 (instrucción)

* Crea un personaje de ficción asignándole un nombre y describe todo lo correspondiente a su nacimiento. identifica la mayor cantidad de atributos de ese personaje (por ejemplo: qué hace, qué come, cómo se viste, con quién se relaciona, dónde vive, cuáles son sus gustos).

- Crea la atmósfera (espacio y tiempo) en el cual ese personaje vive y desarrolla su historia
- Comparte este primer ejercicio escrito

Ejercicio N° 2 (instrucción)

- Haz con atención la lectura y comenta tus impresiones

Momento meditativo (audio)

Tierra–cimentación

Te doy la bienvenida al momento meditativo de hoy. Te sugiero, para disfrutar mejor esta experiencia de encuentro con todo tu ser, adoptes una posición cómoda, en reposo, alejada del ruido.

Si lo deseas puedes usar audífonos.

En esta primera sesión buscamos la conexión perfecta con la divinidad que te habita y la conexión perfecta con la salud emocional. Ubicamos, en el centro de nuestro pensamiento, toda la fuerza natural del elemento Tierra

Con la energía de la tierra forjamos la cimentación. Nos hacemos de una fuerza que nos permite concentrarnos en el momento presente, haciendo conciencia de nuestro cuerpo. Alimentado por los cuatro elementos: tierra, fuego, agua y aire, el cuerpo es parte del milagro de la vida.

Hoy prestemos atención a nuestro cuerpo.

Cierra lentamente los ojos.

Haz una inhalación suave, profunda y a medida que exhalas, despacio, siente como tus pies tocan la tierra. Imagina tus pies descalzos sobre la tierra humedecida por el rocío matinal; lentamente la fuerza vital de la madre tierra entra por tus pies y recorre, con un sutil cosquilleo tus piernas, que van extendiéndose hacia la profundidad de la tierra, como las raíces de un árbol grande, frondoso, tan alto que en la copa se alcanza a sentir el ardor de los rayos solares. El sutil cosquilleo sigue subiendo, ahora por el tronco, pasando por tus brazos y manos, que se elevan como largas ramas, tus dedos, ahora, son puntas de flor.

Haz una inhalación suave, profunda y a medida que exhalas, despacio, siente como la fuerza de la tierra te transforma en un bosque. En este momento tú eres un bosque entero atravesado por riachuelos, y cientos de árboles y pájaros de distintos colores; hay ardillas, mariposas; también hay viento suave moviendo las hojas.

Haz una inhalación suave, profunda y a medida que exhalas, observa en tu interior. Tú eres el bosque y en tu centro hay un arbusto con flores violetas; de ellas se desprende un aroma exquisito. Tú eres ese

aroma. Tú eres el bosque y en tu centro hay un claro de luz brillante. Tú eres esa luz.

Haz una inhalación suave, profunda y a medida que exhalas, despacio, siente como la energía vital de la tierra cambia en la medida en que transcurre un día completo. Un movimiento sísmico te estremece, tú eres que eres bosque, ahora vuelves y eres un cuerpo, cimentado en el aquí y el ahora.

Haz una inhalación suave, profunda y a medida que exhalas, despacio abre los ojos, mira como las raíces salen de la tierra y se convierten en dos piernas fuertes, mira como las ramas se vuelven brazos seguros, como las hojas configuran un rostro perfecto, feliz, sonriente.

Haz una inhalación suave, profunda y a medida que exhalas, despacio, siente PAZ

Lectura N° 1

Teoría del cangrejo. Julio Cortázar

Habían levantado la casa en el límite de la selva, orientada al sur para evitar que la humedad de los

vientos de marzo se sumara al calor que apenas mitigaba la sombra de los árboles.

Cuando Winnie llegaba

Dejó el párrafo en suspenso, apartó la máquina de escribir y encendió la pipa. Winnie. El problema, como siempre, era Winnie. Apenas se ocupaba de ella la fluidez se coagulaba en una especie de

Suspirando, borró *en una especie de*, porque detestaba las facilidades del idioma, y pensó que ya no podría seguir trabajando hasta después de cenar; pronto llegarían los niños de la escuela y habría que ocuparse de los baños, de prepararles la comida y ayudarlos en sus

¿Por qué en mitad de una enumeración tan sencilla había como un agujero, una imposibilidad de seguir? Le resultaba incomprensible, puesto que había escrito pasajes mucho más arduos que se armaban sin ningún esfuerzo, como si de alguna manera estuvieran ya preparados para incidir en el lenguaje. Por supuesto, en esos casos lo mejor era

Tirando el lápiz, se dijo que todo se volvía demasiado abstracto; los *por supuesto* y los *en esos casos*, la

vieja tendencia a huir de situaciones definidas. Tenía la impresión de alejarse cada vez más de las fuentes, de organizar puzzles de palabras que a su vez

Cerró bruscamente el cuaderno y salió a la veranda.

Imposible dejar esa palabra, *veranda*.



SESIÓN 2

Presentación del moderador (audio)

Llegamos a la segunda sesión. Hemos pensado y creado un personaje de ficción, protagonista de la historia que se está tejiendo. Este personaje que ha nacido por escrito, tiene una vida, un espacio y un tiempo en el cual es capaz de hacer un sin fin de cosas, en solitario, o en compañía de otros. Es momento de darle la palabra al personaje para que él mismo nos cuente quién es en la historia.



EJERCICIO 2 | SESIÓN 2

CONOCER Y RECONOCER AL PERSONAJE A TRAVÉS DEL CUERPO Y LA HISTORIA

“El entorno da forma a las acciones del individuo”

B. F. SKINNER

(padre del conductismo)

Nota introductoria (audio)

El cuerpo es la constancia de la existencia material de una persona. Todo gira entorno al cuerpo, la religión, la ciencia, la cultura fundan el conocimiento en el cuerpo y desde allí operan una serie de mecanismos que dan soporte a la fe, a la experimentación y a la certeza. Para un personaje de ficción el cuerpo cumple la misma función de materialización de la existencia, en este caso por escrito. La descripción del cuerpo, lo que siente y manifiesta el personaje a través de los sentidos del cuerpo es fundamental para el desarrollo de la historia, para que los lectores se identifiquen con las acciones vividas y narradas por el personaje. Con el cuerpo se siente y se vive cada experiencia diaria;

con el cuerpo se complementan los diálogos interiores entre el personaje y el lector; requiere descripción de los aspectos físicos y sobre todo de los aspectos emocionales, de las sensaciones, los sentimientos, los sentidos. El cuerpo manifiesta, junto a las palabras, el amor, el miedo, la ira, la alegría, la tristeza; asimismo, el sueño, las esperanzas, el resentimiento, la envidia, el placer y el dolor.

Competencias de los ejercicios:

- Descripción del cuerpo del personaje
- Narración de las sensaciones y experiencias que el personaje manifiesta en las acciones de la historia
- Mínimo de escritura 1 párrafo / máximo de escritura 1 página
- Lectura de un cuento

Ejercicio N° 1 (instrucción)

- Identifica la mayor cantidad de atributos corporales y emocionales del personaje que has creado, elementos internos y externos (por

ejemplo: qué ropa usa el personaje, cuáles son sus gustos de comida; duerme, hace ejercicio)

- Crea una situación para tu historia en la que el personaje se relacione con el mundo y describe qué siente, qué piensa en medio de la vida cotidiana que vive
- Comparte este segundo ejercicio por escrito

Ejercicio N° 2 (instrucción)

- Haz con atención la lectura y comenta tus impresiones

Momento meditativo (audio)

Fuego– renacimiento.

Te doy la bienvenida al momento meditativo de hoy. Te sugiero, para disfrutar mejor esta experiencia de encuentro con todo tu ser, adoptes una posición cómoda, en reposo, alejada del ruido.

Si lo deseas puedes usar audífonos.

En esta segunda sesión buscamos la conexión perfecta con la divinidad que te habita y la conexión perfecta con

la salud emocional. Ubicaremos, en el centro de nuestro pensamiento, toda la fuerza natural del elemento Fuego

Del fuego tomamos la energía de renacimiento. Nos hacemos de la fuerza que nos permite concentrarnos en el momento presente, haciendo conciencia de nuestro cuerpo alimentado por los cuatro elementos: tierra, fuego, agua y aire, el cuerpo es parte del milagro de la vida.

Hoy prestemos atención a nuestro cuerpo.

Cierra lentamente los ojos.

Haz una inhalación suave, profunda y a medida que exhalas observa en tu interior. Tú eres la llama viva, el fuego ardiente que todo lo envuelve. Tú eres el fuego y en el centro del corazón, renace la vida, como un rayo de luz violeta, el fuego de mil soles juntos. Tú eres esa luz, fuego ardiente, vibrante.

Haz una inhalación suave, profunda y a medida que exhalas, despacio, siente como la energía vital del fuego, cambia en la medida en que transcurre un día completo. Tú, ayer fuiste el bosque, sintiendo el fuego, ahora eres un cuerpo, cimentado, ardiente, vivo, en el aquí y en el ahora.

Haz una inhalación suave, profunda y a medida que exhalas, despacio, abre los ojos, siente como el fuego ha llenado de calor tu cuerpo, y en tu rostro se dibuja una sonrisa.

Haz una inhalación suave, profunda, y a medida que exhalas, despacio, siente PAZ

LecturaNº 2

Instrucciones para subir una escalera. Julio Cortázar

Nadie habrá dejado de observar que con frecuencia el suelo se pliega de manera tal que una parte sube en ángulo recto con el plano del suelo, y luego la parte siguiente se coloca paralela a este plano, para dar paso a una nueva perpendicular, conducta que se repite en espiral o en línea quebrada hasta alturas sumamente variables. Agachándose y poniendo la mano izquierda en una de las partes verticales, y la derecha en la horizontal correspondiente, se está en posesión momentánea de un peldaño o escalón. Cada uno de estos peldaños, formados como se ve por dos elementos, se sitúa un tanto más arriba y adelante que el anterior, principio que da sentido

a la escalera, ya que cualquiera otra combinación producirá formas quizá más bellas o pintorescas, pero incapaces de trasladar de una planta baja a un primer piso.

Las escaleras se suben de frente, pues hacia atrás o de costado resultan particularmente incómodas. La actitud natural consiste en mantenerse de pie, los brazos colgando sin esfuerzo, la cabeza erguida aunque no tanto que los ojos dejen de ver los peldaños inmediatamente superiores al que se pisa, y respirando lenta y regularmente. Para subir una escalera se comienza por levantar esa parte del cuerpo situada a la derecha abajo, envuelta casi siempre en cuero o gamuza, y que salvo excepciones cabe exactamente en el escalón. Puesta en el primer peldaño dicha parte, que para abreviar llamaremos pie, se recoge la parte equivalente de la izquierda (también llamada pie, pero que no ha de confundirse con el pie antes citado), y llevándola a la altura del pie, se le hace seguir hasta colocarla en el segundo peldaño, con lo cual en éste descansará el pie, y en el primero descansará el pie. (Los primeros peldaños son siempre los más

difíciles, hasta adquirir la coordinación necesaria. La coincidencia de nombre entre el pie y el pie hace difícil la explicación. Cuídese especialmente de no levantar al mismo tiempo el pie y el pie).

Llegado en esta forma al segundo peldaño, basta repetir alternadamente los movimientos hasta encontrarse con el final de la escalera. Se sale de ella fácilmente, con un ligero golpe de talón que la fija en su sitio, del que no se moverá hasta el momento del descenso.

LecturaNº 3

Instrucciones para cantar. Julio Cortázar

Empiece por romper los espejos de su casa, deje caer los brazos, mire vagamente la pared, olvídense. Cante una sola nota, escuche por dentro. Si oye (pero esto ocurrirá mucho después) algo como un paisaje sumido en el miedo, con hogueras entre las piedras, con siluetas semidesnudas en cuclillas, creo que estará bien encaminado, y lo mismo si oye un río por donde bajan barcas pintadas de amarillo

y negro, si oye un sabor de pan, un tacto de dedos,
una sombra de caballo.

Después compre solfeos y un frac, y por favor no
cante por la nariz y deje en paz a Schumann.

SESIÓN3

Presentación del moderador (audio)

Llegamos a la tercera sesión. Hemos pensado y creado un personaje de ficción, hemos descrito cómo es ese personaje, su cuerpo, sus emociones, su forma de pensar. Cualquier cosa es posible en el campo de la ficción, siempre que sea creíble. En esta sesión es necesario que escribas y describas con detalle el espacio que habita el personaje.



EJERCICIO 3 | SESIÓN 3

EL PERSONAJE Y SU HISTORIA

“Los grandes resultados requieren grandes ambiciones”

HERÁCLITO

Nota introductoria (audio)

Hemos llegado al punto central del ejercicio. Toda historia de creación tiene un personaje que se mueve en un espacio tiempo para contarnos su historia. Tradicionalmente la historia tiene un hilo conductor que tiende a ser lineal; tiene un inicio, un desarrollo y un desenlace. El desarrollo, el centro, es el punto de tensión más importante, representa para el lector angustia e intriga por lo que puede llegar a suceder, por el siguiente paso que dará el personaje para lograr o no, lo que se ha propuesto. Es el momento de mayor tensión, por ello es importante no perder de vista el describir todo lo que el personaje ve, siente, y piensa de su entorno, de su época, de todo cuanto vive.

Competencias de los ejercicios:

- Presentación de la historia, los elementos de tensión y acción que mueven al personaje e incitan al lector a seguir los pasos del personaje en la historia narrada
- Mínimo de escritura 1 párrafo / máximo de escritura 1 página
- Lectura de un cuento

Ejercicio N° 1 (instrucción)

- Describe con detalle los acontecimientos vividos y experimentados por el personaje
- Describe una situación de mayor tensión e intriga en la cual el personaje se encuentre en medio y lo incite a tomar decisiones y reflexione sobre lo qué ha hecho
- Comparte este tercer ejercicio de forma escrita

Ejercicio N° 2 (instrucción)

- Haz con atención la lectura 4 y comenta tus impresiones

Momento meditativo (audio)

Te doy la bienvenida al momento meditativo de hoy. Te sugiero, para disfrutar mejor esta experiencia de encuentro con todo tu ser, adoptes una posición cómoda, en reposo, alejada del ruido.

Si lo deseas puedes usar audífonos.

En esta tercera sesión buscamos la conexión perfecta con la divinidad que te habita y la conexión perfecta con la salud emocional. Ubicaremos, en el centro de nuestro pensamiento, toda la fuerza natural del elemento Agua

Del agua tomamos la energía del sano fluir. Nos hacemos de la fuerza que nos permite concentrarnos en el momento presente, haciendo conciencia de nuestro cuerpo alimentado por los cuatro elementos: tierra, fuego, agua y aire, el cuerpo es parte del milagro de la vida.

Hoy prestemos atención a nuestro cuerpo.

Cierra lentamente los ojos.

Haz una inhalación suave, profunda y a medida que exhalas, despacio, siente como tus pies tocan

la tierra; imagina tus pies descalzos sobre la tierra humedecida por el rocío matinal; lentamente la fuerza vital de la madre tierra entra por tus pies y recorre, con un sutil cosquilleo tus piernas que van extendiéndose hacia la profundidad de la tierra, allí donde se produce lava ardiente y también nacen los manantiales de agua cristalina.

Haz una inhalación suave, profunda y a medida que exhalas, despacio, siente como la fuerza del agua que nace de la tierra, te recorre, desde la raíz que está los pies, hasta la cabeza.

Haz una inhalación suave, profunda y a medida que exhalas observa en tu interior. Tú eres un río de aguas frescas, cristalinas fluyendo en armonía con la naturaleza que te rodea. Tú eres el agua que se hace cascada entre las rocas. Eres una fuerza indetenible abriéndose camino. Tú eres agua, siente el recorrido.

Haz una inhalación suave, profunda y a medida que exhalas, despacio, siente como la energía vital del agua, cambia en la medida en que transcurre un día completo. Tú, ayer fuiste el bosque, sintiendo el fuego, sintiendo el agua en movimiento, ahora eres un cuerpo,

cimentado, ardientemente vivo, que mana y fluye, en el aquí y en el ahora.

Haz una inhalación suave, profunda y a medida que exhalas, despacio abre los ojos, siente como el agua inunda tu cuerpo, y en tu rostro se dibuja una sonrisa.

Haz una inhalación suave, profunda y a medida que exhalas, despacio, siente PAZ.

Lectura N° 4

Instrucciones para dar cuerda al reloj.

Julio Cortázar

Preámbulo a las instrucciones para dar cuerda al reloj

Piensa en esto: cuando te regalan un reloj te regalan un pequeño infierno florido, una cadena de rosas, un calabozo de aire. No te dan solamente el reloj, que los cumplas muy felices y esperamos que te dure porque es de buena marca, suizo con áncora de rubíes; no te regalan solamente ese menudo picapedrero que te atarás a la muñeca y pasearás

contigo. Te regalan –no lo saben, lo terrible es que no lo saben–, te regalan un nuevo pedazo frágil y precario de ti mismo, algo que es tuyo pero no es tu cuerpo, que hay que atar a tu cuerpo con su correa como un bracito desesperado colgándose de tu muñeca. Te regalan la necesidad de darle cuerda todos los días, la obligación de darle cuerda para que siga siendo un reloj; te regalan la obsesión de atender a la hora exacta en las vitrinas de las joyerías, en el anuncio por la radio, en el servicio telefónico. Te regalan el miedo de perderlo, de que te lo roben, de que se te caiga al suelo y se rompa. Te regalan su marca, y la seguridad de que es una marca mejor que las otras, te regalan la tendencia de comparar tu reloj con los demás relojes. No te regalan un reloj, tú eres el regalado, a ti te ofrecen para el cumpleaños del reloj.

Instrucciones para dar cuerda al reloj

Allá al fondo está la muerte, pero no tenga miedo. Sujete el reloj con una mano, tome con dos dedos la llave de la cuerda, remóntela suavemente. Ahora se

abre otro plazo, los árboles despliegan sus hojas, las barcas corren regatas, el tiempo como un abanico se va llenando de sí mismo y de él brotan el aire, las brisas de la tierra, la sombra de una mujer, el perfume del pan.

¿Qué más quiere, qué más quiere? Átelo pronto a su muñeca, déjelo latir en libertad, imítelo anhelante. El miedo herrumbra las áncoras, cada cosa que pudo alcanzarse y fue olvidada va corroyendo las venas del reloj, gangrenando la fría sangre de sus rubíes. Y allá en el fondo está la muerte si no corremos y llegamos antes y comprendemos que ya no importa.



INTERMEDIO

Ejercicio N° 1 (instrucción)

En un espacio, preferiblemente donde estés sólo y tranquilo, párate frente al espejo durante 10 minutos; puedes usar un cronómetro si lo deseas. Pasado el tiempo escribe con lápiz y papel, o en el computador, de forma fluida y sin prejuicios lo que viste o sentiste ante la imagen del espejo, todo lo que venga a tu mente y si nada viene a ella, escribe “nada vino a mi mente”, es completamente válido; toma 10 minutos para escribir.

- Reserva lo escrito para conversar en grupo.

Lectura complementaria (audio)

Julio Cortázar. Consejos para escribir un cuento

Nos apropiamos de los consejos de escritura del cuento sobre los cuales hizo énfasis Cortázar en sus lecciones de literatura dictadas a finales de los años 80 en la Universidad de Berkeley, para dar cuenta de la lucidez estética, metódica y en cierto modo teórica sobre el oficio y ejercicio consciente de la escritura como producto, como evento comunicativo, que supera la genialidad del escritor, pues resuelve el mundo narrativo con mucho más que la sola inspiración.

Estos diez consejos resumen de forma magistral la atención sobre el proceso de configuración del significado a partir de los estados de atención y tensión que el escritor procura para cautivar al lector y finalmente comunicar lo que desea. Hay una consistencia entre lo que se produce estéticamente o lo que la teoría de las ciencias del lenguaje aborda como materia de estudio. En este sentido se procura seguir con atención lo propuesto:

1. No hay leyes para escribir un cuento, sólo puntos de vista

“Nadie puede pretender que los cuentos sólo deban escribirse luego de conocer sus leyes... no hay tales leyes; a lo sumo cabe hablar de puntos de vista, de ciertas constantes que dan una estructura a ese género tan poco encasillable”.

2. El cuento siempre tiene una unidad de impresión de una historia

El cuento es “...una síntesis viviente a la vez que una vida sintetizada, algo así como un temblor de agua dentro de un cristal, una fugacidad en una permanencia”... Mientras en el cine, como en la novela, la captación de esa realidad más amplia y multiforme se logra mediante el desarrollo de elementos parciales, acumulativos, que no excluyen, por supuesto, una síntesis que dé el “clímax” de la obra, en una fotografía o en un cuento de gran calidad se procede inversamente, es decir que el fotógrafo o el cuentista se ven precisados a escoger y limitar una imagen o un acaecimiento que sea significativo”.

3. A diferencia de las novelas el cuento debe ser contundente

“Es cierto, en la medida en que la novela acumula progresivamente sus efectos en el lector, mientras que un buen cuento es incisivo, mordiente, sin cuartel desde las primeras frases. No se entiende esto demasiado literalmente, porque el buen cuentista es un boxeador muy astuto, y muchos de sus golpes iniciales pueden parecer poco eficaces cuando, en realidad, están minando ya las resistencias más sólidas del adversario. Tomen ustedes cualquier gran cuento que prefieran, y analicen su primera página. Me sorprendería que encontraran elementos gratuitos, meramente decorativos”.

4. En un cuento sólo existen los buenos y malos tratamientos

“...en literatura no hay temas buenos ni temas malos, solamente hay un buen o un mal tratamiento del tema”. Tampoco es malo porque los personajes carecen de interés, ya que hasta una piedra es interesante cuando de ella se ocupan un Henry

James o un Franz Kafka"...Un mismo tema puede ser profundamente significativo para un escritor, y anodino para otro; un mismo tema despertará enormes resonancias en un lector y dejará indiferente a otro. En suma, puede decirse que no hay temas absolutamente significativos o absolutamente insignificantes. Lo que hay es una alianza misteriosa y compleja entre cierto escritor y cierto tema en un momento dado, así como la misma alianza podrá darse luego entre ciertos cuentos y ciertos lectores".

5. En un buen cuento se deben de saber manejar tres aspectos: significación, intensidad y tensión

"...el cuentista trabaja con un material que calificamos de significativo... El elemento significativo del cuento parecería residir principalmente en su tema, en el hecho de escoger un acaecimiento real o fingido que posea esa misteriosa propiedad de irradiar algo más allá de sí mismo... al punto que un vulgar episodio doméstico... se convierta en el resumen implacable de una cierta condición humana, o en el símbolo quemante de un orden social o histórico...

Los cuentos de Katherine Mansfield, de Chéjov, son significativos, algo estalla en ellos mientras los leemos y nos proponen una especie de ruptura de lo cotidiano que va mucho más allá de la anécdota reseñada”... La idea de significación no puede tener sentido si no la relacionamos con las de intensidad y de tensión, que ya no se refieren solamente al tema sino al tratamiento literario de ese tema, a la técnica empleada para desarrollar el tema. Y es aquí donde, bruscamente, se produce el deslinde entre el buen y el mal cuentista”.

6. El cuento es un mundo propio

Señala Horacio Quiroga en su decálogo: “Cuenta como si el relato no tuviera interés más que para el pequeño ambiente de tus personajes, de los que pudiste haber sido uno. De otro modo se obtiene la vida en el cuento”.

7. El cuento debe tener vida

“...Cuando escribo un cuento busco instintivamente que sea de alguna manera ajeno a mí en tanto

demiurgo, que eche a vivir con una vida independiente, y que el lector tenga o pueda tener la sensación de que en cierto modo está leyendo algo que ha nacido por sí mismo, en sí mismo y hasta de sí mismo, en todo caso con la mediación pero jamás la presencia manifiesta del demiurgo”.

8. El narrador no debe dejar a los personajes al margen de la narración

“Siempre me han irritado los relatos donde los personajes tienen que quedarse como al margen mientras el narrador explica por su cuenta (aunque esa cuenta sea la mera explicación y no suponga interferencia demiúrgica) detalles o pasos de una situación a otra”. La narración en primera persona constituye la más fácil y quizá mejor solución del problema, porque narración y acción son ahí una y la misma cosa... En mis relatos en tercera persona, he procurado casi siempre no salirme de una narración *strictu sensu*, sin esas tomas de distancia que equivalen a un juicio sobre lo que está pasando. Me parece una vanidad querer intervenir en un cuento con algo más que con el cuento en sí”.

9. Lo fantástico de un cuento sólo se logra con la alteración de lo normal

“El génesis del cuento y del poema es sin embargo, el mismo, nace de un repentino extrañamiento, de un desplazarse que altera el régimen “normal” de la conciencia”... Sólo la alteración momentánea dentro de la regularidad delata lo fantástico, pero es necesario que lo excepcional pase a ser también la regla sin desplazar las estructuras ordinarias entre las cuales se ha insertado... la peor literatura de este género es sin embargo, la que opta por el procedimiento inverso, es decir el desplazamiento de lo temporal ordinario por una especie de “full-time” de lo fantástico, invadiendo la casi totalidad del escenario con gran despliegue de cotillón sobrenatural”.

10. El oficio del escritor es imprescindible para escribir buenos cuentos

“...para volver a crear en el lector esa conmoción que lo llevó a él a escribir el cuento, es necesario un oficio de escritor, y que ese oficio consiste, entre

muchas otras cosas, en lograr ese clima propio de todo gran cuento, que obliga a seguir leyendo, que atrapa la atención, que aísla al lector de todo lo que lo rodea para después, terminado el cuento, volver a conectarlo con sus circunstancias de una manera nueva, enriquecida, más honda o más hermosa. Y la única forma en que puede conseguirse este secuestro momentáneo del lector es mediante un estilo basado en la intensidad y en la tensión, un estilo en el que los elementos formales y expresivos se ajusten, sin la menor concesión... tanto la intensidad de la acción como la tensión interna del relato son el producto de lo que antes llamé el oficio de escritor”



SESIÓN4

Presentación del moderador (audio)

Llegamos a la cuarta sesión. En este punto nuestro personaje tiene una historia, que pronto llegará a su desenlace. También hemos experimentado frente al espejo sensaciones únicas e individuales, como ejercicio intermedio. Ahora dispongámonos a cerrar, atemos los cabos de la historia para dar la forma final a la narración.



EJERCICIO 4 | SESIÓN 4

EL DESENLACE DE LA HISTORIA DE UN PERSONAJE

“Somos lo que hacemos de forma repetida. La excelencia, entonces, no es un acto, sino un hábito”

ARISTÓTELES

Nota introductoria

La estructura narrativa de una historia es muy similar a los ciclos de vida de las personas, nacer, desarrollarse y morir es el propósito aparente de la secuencia humana. Asimismo, una historia de ficción nace, contempla el desarrollo de acciones que vive un personaje hasta llegar a cerrarse. Los finales pueden o no ser felices; también abiertos, es decir que dejan a criterio del lector los juicios sobre las situaciones narradas; o un final en el cual todas las puertas que fueron abiertas se cierran una a una, junto con el personaje, nada queda suelto ni a libre interpretación. Pensemos ahora cuál es el desenlace, el final que daremos la historia del personaje creado.

Competencia del ejercicio:

- Finaliza la historia, permitiendo que el personaje tome la decisión de escoger cuál será su camino
- Mínimo de escritura 1 página / máximo de escritura 4 páginas
- Lectura de un cuento

Ejercicio N° 1 (instrucción)

- Junta en un solo texto todos los elementos que hasta el momento se han escrito para dar forma a la historia del personaje creado, agregando todos los detalles que consideres pertinentes para darle forma y sentido a la historia, hasta llegar al final
- Comparte el ejercicio por escrito

Ejercicio N° 2 (instrucción)

- Haz con atención la lecturas y comenta tus impresiones

Momento meditativo (audio)

Te doy la bienvenida al momento meditativo de hoy. Te sugiero, para disfrutar mejor esta experiencia de encuentro con todo tu ser, adoptes una posición cómoda, en reposo, alejada del ruido.

Si lo deseas puedes usar audífonos.

En esta cuarta sesión buscamos la conexión perfecta con la divinidad que te habita y la conexión perfecta con la salud emocional. Ubicaremos, en el centro de nuestro pensamiento, toda la fuerza natural del elemento Aire.

Del aire tomamos la energía del esparcimiento libre. Nos hacemos de la fuerza que nos permite concentrarnos en el momento presente, haciendo conciencia de nuestro cuerpo alimentado por los cuatro elementos: tierra, fuego, agua y aire, el cuerpo es parte del milagro de la vida.

Hoy prestemos atención a nuestro cuerpo.

Cierra lentamente los ojos.

Haz una inhalación suave, profunda y a medida que exhalas, despacio, siente como tus pies tocan la tierra; imagina tus pies descalzos sobre la tierra

humedecida por el rocío matinal; lentamente la fuerza vital de la madre tierra entra por tus pies y recorre, con un sutil cosquilleo tus piernas que van extendiéndose hacia la profundidad de la tierra, allí donde se produce lava ardiente y también nacen los manantiales de agua cristalina; haz un inhalación suave, profunda y a medida que exhalas, despacio, siente como la fuerza del aire toca la tierra, aviva el fuego, empuja las aguas y te eleva hacia la libertad interior.

Haz una inhalación suave, profunda y a medida que exhalas observa en tu interior. Tú eres el viento que corre libre, tocando todo a su paso, en armonía con la naturaleza que le rodea. Tú eres aire, siente el recorrido en el interior de tus pulmones, siente como millones de partículas de aire viajan en las células a través del torrente sanguíneo de tu cuerpo.

Haz una inhalación suave, profunda y a medida que exhalas, despacio, siente como la energía vital del aire, cambia en la medida en que transcurre un día completo: Tú, ayer fuiste el bosque, sintiendo el fuego, sintiendo el agua en movimiento; ahora eres un cuerpo, cimentado, ardientemente vivo, que mana y fluye, que es libre como el aire puro, en el aquí y en el ahora.

Haz una inhalación suave, profunda y a medida que exhalas, despacio abre los ojos, siente como el aire entra y sale con armonía de tu cuerpo y en tu rostro se dibuja una sonrisa.

Haz una inhalación suave, profunda y a medida que exhalas, despacio, siente PAZ.

Lectura N° 5

Las líneas de la mano. Julio Cortázar

De una carta tirada sobre la mesa sale una línea que corre por la plancha de pino y baja por una pata. Basta mirar bien para descubrir que la línea continua por el piso de parqué, remonta el muro, entra en una lámina que reproduce un cuadro de Boucher, dibuja la espalda de una mujer reclinada en un diván y por fin escapa de la habitación por el techo y desciende en la cadena del pararrayos hasta la calle. Ahí es difícil seguirla a causa del tránsito, pero con atención se la verá subir por la rueda del autobús estacionado en la esquina y que lleva al puerto. Allí baja por la media de nilón cristal de la pasajera más rubia, entra en el territorio hostil

de las aduanas, rampa y repta y zigzaguea hasta el muelle mayor y allí (pero es difícil verla, sólo las ratas la siguen para trepar a bordo) sube al barco de turbinas sonoras, corre por las planchas de la cubierta de primera clase, salva con dificultad la escotilla mayor y en una cabina, donde un hombre triste bebe coñac y escucha la sirena de partida, remonta por la costura del pantalón, por el chaleco de punto, se desliza hasta el codo y con un último esfuerzo se guarece en la palma de la mano derecha, que en ese instante empieza a cerrarse sobre la culata de una pistola.

SESIÓN5

Presentación del moderador (audio)

Llegamos a la quinta y última sesión. Hemos vivido una experiencia de crecimiento y aprendizaje juntos, esperamos que siga avanzando como un hábito en sus vidas, leer y escribir son esenciales para la transformación progresiva de la persona y del entorno social y familiar.



EJERCICIO 5 | SESIÓN 5

LAS EMOCIONES E IMPRESIONES EN TORNO A LA CREACIÓN

“La recompensa de una buena acción está en haberla hecho”

SÉNECA

Competencias de los ejercicios:

- Trabaja con las impresiones grupales e individuales producto de la historia y personaje creados
- lectura y reescritura de un cuento como ejercicio de revisión
- Mínimo de escritura 1 página

Ejercicio N° 1 (instrucción)

- Comenta por escrito tus impresiones acerca de la experiencia de escritura
- Comparte por escrito tu historia completa
- Comparte por escrito el ejercicio de reescritura del cuento que se te propone para la lectura de hoy “Instrucciones para llorar”.

Ejercicio N° 2 (instrucción)

- Haz con atención la lectura 6 del cuento “Instrucciones para llorar” y reescríbelo con tus propias ideas, sin perder de vista que se trata de seguir una instrucción.

Momento meditativo (audio)

Te doy la bienvenida al momento meditativo de hoy. Te sugiero, para disfrutar mejor esta experiencia de encuentro con todo tu ser, adoptes una posición cómoda, en reposo, alejada del ruido.

Si lo deseas puedes usar audífonos.

En esta quinta sesión buscamos la conexión perfecta con la divinidad que te habita y la conexión perfecta con la salud emocional. Ubicaremos, en el centro de nuestro pensamiento, toda la fuerza natural del elemento los cuatro elementos.

De cada elemento tomamos la energía del crecimiento en armonía. Nos hacemos de la fuerza que nos permite concentrarnos en el momento presente, haciendo conciencia de nuestro cuerpo alimentado

por los cuatro elementos: tierra, fuego, agua y aire, el cuerpo es parte del milagro de la vida.

Hoy prestemos atención a nuestro cuerpo.

Cierra lentamente los ojos.

Haz una inhalación suave, profunda y a medida que exhalas observa en tu interior; tú eres vida, el viento corriendo libre, tocando todo a su paso, en armonía con la naturaleza que te rodea; tú eres luz, siente el recorrido de una luz brillante, blanca, en el interior de tus pulmones, siente como millones de partículas de aire viajan en las células a través del torrente sanguíneo de tu cuerpo y se vuelven luz.

Haz una inhalación suave, profunda y a medida que exhalas, despacio, siente como la energía vital de tu cuerpo, cambia en la medida en que transcurre un día completo. Habitas con los cuatro elementos, estas sintiendo el fuego, sintiendo el agua en movimiento, el aire puro de los árboles. Eres un cuerpo, cimentado, ardientemente vivo, que mana y fluye, que es libre como el aire puro, en el aquí y en el ahora.

Haz una inhalación suave, profunda y a medida que exhalas, despacio, abre los ojos, siente como el aire

entra y sale con armonía tu cuerpo, y en tu rostro se dibuja una sonrisa.

Haz una inhalación suave, profunda y a medida que exhalas, despacio, siente PAZ

Lectura N° 6

Instrucciones para llorar Julio Cortázar

Dejando de lado los motivos, atengámonos a la manera correcta de llorar, entendiendo por esto un llanto que no ingrese en el escándalo, ni que insulte a la sonrisa con su paralela y torpe semejanza. El llanto medio u ordinario consiste en una contracción general del rostro y un sonido espasmódico acompañado de lágrimas y mocos, estos últimos al final, pues el llanto se acaba en el momento en que uno se suena enérgicamente. Para llorar, dirija la imaginación hacia usted mismo, y si esto le resulta imposible por haber contraído el hábito de creer en el mundo exterior, piense en un pato cubierto de hormigas o en esos golfos del estrecho de Magallanes en los que no entra nadie, nunca. Llegado el llanto, se tapará con decoro el

rostro usando ambas manos con la palma hacia adentro. Los niños llorarán con la manga del saco contra la cara, y de preferencia en un rincón del cuarto. Duración media del llanto, tres minutos.



Nivel I

La senda del escritor

El propósito

De este primer nivel es transitar la senda del escritor, construyendo el camino a cada paso, procurando que cada paso sea un esfuerzo positivo, disciplinado y comprometido con la historia que cada uno desea contar. La escritura es un acto de atrevimiento; por ello, como señala la escritora Kate Green (1990) “si quieres escribir tienes que estar dispuesto a inquietarte”.

Para “Hacer camino al andar” como dijo el poeta Antonio Machado, es necesario despertar los sentidos y comprender que el escritor es un hombre o una mujer, con la misión de combinar la inteligencia y la sensibilidad.

La senda del escritor conduce hacia inmensos y vastos territorios, fantásticos, realistas, abstractos, oníricos, mágicos, posibles y creíbles en los que habita un personaje. Todas las posibilidades caben en la hoja y esperan ser tejidas como texto una y otra vez con placer y disciplina.

Organización

Cada sesión está organizada para que el participante haga una lectura literaria, dos ejercicios prácticos de escritura creativa y un momento meditativo.

Cada sesión está organizada en función de una hora quince minutos de trabajo en un período de cinco sesiones consecutivas, las cuales están preparadas para que el participante, lea, reflexione y escriba una historia, que definiremos como un relato. Por lo tanto, el participante creará un personaje, presentará una historia de vida de ese personaje y lo pondrá en movimiento en un mundo

imaginario en el que es libre de hacer, decir y experimentar cuanto desee de acuerdo al argumento de la historia.

Al cierre, luego de las cinco sesiones de trabajo compartido, cada participante recibirá, de forma individual y personalizada un comentario crítico del texto creado con recomendaciones pertinentes, y sugerencias literarias para seguir motivando la escritura.

Los ejercicios de escritura son compartidos diariamente y se corresponde a las pautas de cada sesión, que en su conjunto se presentarán como relato al cierre del taller. La presentación de los ejercicios puede hacerse en forma manuscrita si se trabaja en modalidad presencial o en archivos que serán enviados en formato word o pdf editables (preferiblemente para efectos de descarga) identificados de la siguiente forma: nombre ejercicio 1, de forma correspondiente, siempre que se trabaje de forma virtual.

Cada ejercicio está acompañado por una lectura de textos literarios breves, de escritores reconocidos por su trayectoria en el ejercicio y la reflexión acerca de la escritura y los géneros literarios. Estas lecturas se sugieren en función de la competencia que se quiere superar con la sesión de trabajo, con el propósito de estimular los

comentarios de lectura entre los participantes bajo la dirección oportuna del orientador del taller. Los textos están libres de copyright y están en formato digital disponibles en repositorios y páginas web certificadas, tales como el Repositorio Documental Gredos de la Universidad de Salamanca y Ciudad Seva, espacio digital del escritor Luis López Nieves. Por tanto, todos los recursos de lectura que se presentan en este taller respetan y manejan las fuentes bibliográficas existentes con fines académicos para grupos de formación e intercambio en experiencias de taller.

Asimismo, se sugiere que cada participante realice un ejercicio de respiración y seguidamente un ejercicio, o momento meditativo guiado, por unos pocos minutos, que le permita hacer un cambio de ritmo entre las tareas cotidianas y el momento inicial de los ejercicios de lectura y escritura.

Este cambio de ritmo, pone al escritor en una situación propicia para desarrollar los ejercicios de forma escrita, evitando la tentación de sólo pensar o hacer los ejercicios mentalmente, perderse en divagaciones infructuosas y desistir del proceso creativo. Es, en otras palabras, una incitación para LANZARSE A ESCRIBIR.

Sesión 1

Presentación del moderador (audio si el taller es virtual)

Presentación de los participantes del grupo:

¿Quién eres, qué haces, quién quieres ser por escrito?
(preguntas orientadoras para el orientador al momento
de la presentación)



EJERCICIO 1 | SESIÓN 1

Creación de un personaje y una historia

“La libertad, para realizarse, debe bajar a la tierra y encarnar entre los hombres. No le hacen falta alas, sino raíces”

OCTAVIO PAZ

Nota introductoria (audio)

La escritura formal, tanto académica como la literaria propiamente dicha siguen pautas importantes con relación a la gramática, la ortografía de acuerdo a los niveles de profundidad de su presentación discursiva. Sin embargo, en los primeros pasos dados en un proceso de escritura creativa se persigue que el escritor se deje llevar por las ideas y escriba de forma fluida y espontánea, sin censurar o juzgar lo que salga de forma automática; posteriormente en el mismo proceso permitirá que haya un momento de reposo y de revisión del texto producido. Para ello te invito a seguir estos prácticos consejos que la escritora Natalie Goldberg nos regala como parte de su experiencia:

LAS REGLAS DE LA PRÁCTICA DE LA ESCRITURA

Consejos de Natalie Goldberg, adaptaciones de
Vanessa Márquez (Audio 2)

1. Mantener la mano en movimiento, o como prefiero llamarle iverbo en calistenia!
2. Perder el control; dejar que todas tus emociones y sensaciones fluyan imparables sobre la hoja en blanco
3. Ser concretos; describe sin excesos
4. No pensar; olvida la lógica estructurada, permite que las cosas y los personajes te guíen
5. No preocuparse por la gramática, para ello llega el momento de la corrección final
6. No preocuparse por lo que se escribe, perder el temor a escribir cualquier cosa. Ante todo la literatura es un camino, un principio y un espacio para la libertad, con todos los matices entre lo claro y lo oscuro
7. Ir directamente a la yugular. Es importante precisar el punto de llegada una vez que se comienza a caminar

Competencias del ejercicio:

- Nacimiento del personaje
- Identificación del personaje
- Creación de la historia: ubicación y atmósfera
- Mínimo de escritura 1 párrafo / máximo de escritura 1 página
- Lectura de un cuento

Ejercicio Nº 1 (instrucción)

- Crea un personaje de ficción asignándole un nombre y describe todo lo correspondiente a su nacimiento. identifica la mayor cantidad de atributos de ese personaje (por ejemplo: qué hace, qué come, cómo se viste, con quién se relaciona, dónde vive, cuáles son sus gustos)
- Crea la atmósfera (espacio y tiempo) en el cual ese personaje vive y desarrolla su historia
- Comparte este primer ejercicio escrito

Ejercicio N° 2 (instrucción)

- Haz con atención las lecturas 1 y 2; comenta tus impresiones

Momento meditativo (audio)

Profundidad abisal

Te doy la bienvenida al momento meditativo de hoy. Te sugiero, para disfrutar mejor esta experiencia de encuentro con todo tu ser, adoptes una posición cómoda, en reposo, alejada del ruido.

Si lo deseas puedes usar audífonos.

En esta primera sesión buscamos la conexión perfecta con la divinidad que te habita y la conexión perfecta con la salud emocional. Ubicaremos, en el centro de nuestro pensamiento, la imagen del océano, profundo y misterioso. Nos hacemos de una fuerza que nos permite concentrarnos en el momento presente, haciendo conciencia de nuestro cuerpo.

Hoy prestemos atención a nuestro cuerpo.

Cierra lentamente los ojos.

Haz una inhalación suave, profunda y a medida que exhalas, despacio, siente como el agua te envuelve con un suave vaivén.

Haz una inhalación suave, profunda y a medida que exhalas, despacio, siente como el peso de tu cuerpo te hace descender, cada vez más y más profundo.

Haz una inhalación suave, profunda y a medida que exhalas, siente cómo tus pies y manos se abrazan a la masa de agua salobre; siente como cambia la temperatura de tu cuerpo, el océano profundo es frío y oscuro. No sientas temor. El abismo es una casa en la que sólo entramos de visita.

Haz una inhalación suave, profunda y a medida que exhalas, despacio, siente como las criaturas abisales se acercan, te reconocen, palpan suavemente tu cuerpo sumergido.

Haz una inhalación suave, profunda y a medida que exhalas, despacio, siente cómo la masa de agua bajo tu cuerpo comienza a impulsarte de nuevo a la superficie.

Haz una inhalación suave, profunda y a medida que exhalas, despacio, siente el impulso de eyección

hacia la luz, hacia la nueva vida de un día completo; siente cómo el cuerpo es parte del milagro de la vida.

Haz una inhalación suave, profunda y a medida que exhalas, despacio abre los ojos, siente tu cuerpo tranquilo, siente tu rostro perfecto, sonriente.

Haz una inhalación suave, profunda y a medida que exhalas, despacio, siente PAZ.

Lectura N° 1

El paraíso imperfecto. Augusto Monterroso

—Es cierto —dijo mecánicamente el hombre, sin quitar la vista de las llamas que ardían en la chimenea aquella noche de invierno—; en el Paraíso hay amigos, música, algunos libros; lo único malo de irse al Cielo es que allí el cielo no se ve.

Lectura N° 2

El eclipse. Augusto Monterroso

Cuando fray Bartolomé Arrazola se sintió perdido aceptó que ya nada podría salvarlo. La selva poderosa

de Guatemala lo había apresado, implacable y definitivo. Ante su ignorancia topográfica se sentó con tranquilidad a esperar la muerte. Quiso morir allí, sin ninguna esperanza, aislado, con el pensamiento fijo en la España distante, particularmente en el convento de los Abrojos, donde Carlos Quinto condescendiera una vez a bajar de su eminencia para decirle que confiaba en el celo religioso de su labor redentora.

Al despertar se encontró rodeado por un grupo de indígenas de rostro impasible que se disponían a sacrificarlo ante un altar, un altar que a Bartolomé le pareció como el lecho en que descansaría, al fin, de sus temores, de su destino, de sí mismo.

Tres años en el país le habían conferido un mediano dominio de las lenguas nativas. Intentó algo. Dijo algunas palabras que fueron comprendidas.

Entonces floreció en él una idea que tuvo por digna de su talento y de su cultura universal y de su arduo conocimiento de Aristóteles. Recordó que para ese día se esperaba un eclipse total de sol. Y dispuso, en lo más íntimo, valerse de aquel conocimiento para engañar a sus opresores y salvar la vida.

—Si me matáis —les dijo— puedo hacer que el sol se oscurezca en su altura.

Los indígenas lo miraron fijamente y Bartolomé sorprendió la incredulidad en sus ojos. Vio que se produjo un pequeño consejo, y esperó confiado, no sin cierto desdén.

Dos horas después el corazón de fray Bartolomé Arrazola chorreaba su sangre vehemente sobre la piedra de los sacrificios (brillante bajo la opaca luz de un sol eclipsado), mientras uno de los indígenas recitaba sin ninguna inflexión de voz, sin prisa, una por una, las infinitas fechas en que se producirían eclipses solares y lunares, que los astrónomos de la comunidad maya habían previsto y anotado en sus códices sin la valiosa ayuda de Aristóteles.

SESIÓN2

Presentación del moderador (audio).

Llegamos a la segunda sesión. El personaje, de la mano del escritor, comienza su camino y para ello se debe fijar una meta preguntándose hacia dónde quiere ir. Esta primera avanzada de la caminata será rápida, cronometrada; el personaje y la mano del escritor calientan para el arranque decidido.



EJERCICIO 2 | SESIÓN 2

EL PERSONAJE TRANSITA. VIAJE DE LO CONSCIENTE
A LO INCONSCIENTE

*“Algún día, en cualquier parte, en cualquier lugar,
indefectiblemente te encontrarás a ti mismo, y esa, solo
esa, puede ser la más feliz o la más amarga de tus horas”*

PABLO NERUDA

Nota introductoria (audio)

La escritura es un proceso creativo y como tal se gesta desde adentro del escritor. En la encrucijada de los caminos que conducen hacia las ideas sensibles, las emociones, efectos pasionalesde causa y efecto y también hacia los caminos del mundo intelectualizado, en el cual reinan las estructuras lógicas y formativas; es preciso ejercitar la mente, flexibilizarse permitiendo que recuerde y que también olvide. Tanto la memoria como el olvido producen en el escritor una tensión que rompe barreras y le permite dos cosas: la primera es reconocerse como escritor y la segunda es asumir la plena libertad de soltar amarras.

Competencias del ejercicio:

- Inquietar la mente yendo a los espacios de la memoria más recónditos para identificar aquello que quiero y no quiero recordar; aquello que manifiesto de forma solapada, como lo sugiere el psicoanálisis freudiano
- Utilizar los detonantes: RECUERDO, NO RECUERDO para que el personaje se mueva en tensión
- Mínimo de escritura 1 párrafo / máximo de escritura 1 página
- Lectura de un cuento

Ejercicio N° 1 (instrucción)

- CRONÓMETRO (1) Utiliza el cronómetro de tu reloj o teléfono móvil y escribe SIN PARAR ni censurar, durante 10 minutos seguidos todo lo que venga a tu mente y a tus sentidos con este disparador “ RECUERDO”

Por ejemplo: Recuerdo las tardes soleadas en que comía helado de guanábana, recuerdo aquella vez que mi mamá me besó las manos; recuerdo cuando tropecé con la silla y caí.

- **CRONÓMETRO (2)** Utiliza el cronómetro de tu reloj o teléfono móvil y escribe SIN PARAR ni censurar, durante 10 minutos seguidos todo lo que venga a tu mente y a tus sentidos con este disparador “NO RECUERDO”

Por ejemplo: No recuerdo las tardes soleadas en que comía helado de guanábana, no recuerdo aquella vez que mi mamá me besó las manos; no recuerdo cuando tropecé con la silla y caí.

- Comparte el ejercicio por escrito

Ejercicio N° 2 (instrucción)

- Haz con atención las lecturas 3 y 4; comenta tus impresiones

Momento meditativo (audio)

Campo descubierto.

Te doy la bienvenida al momento meditativo de hoy. Te sugiero, para disfrutar mejor esta experiencia de encuentro con todo tu ser, adoptes una posición cómoda, en reposo, alejada del ruido.

Si lo deseas puedes usar audífonos.

En esta segunda sesión buscamos la conexión perfecta con la divinidad que te habita y la conexión perfecta con la salud emocional. Ubicamos, en el centro de nuestro pensamiento, la imagen del campo descubierto.

Del campo llano tomamos amorosamente la energía de la contemplación; nos hacemos de la fuerza de los elementos que integran el paisaje; haciendo conciencia de nuestro cuerpo.

Cierra lentamente tus ojos.

Haz una inhalación suave, profunda y a medida que exhalas, despacio, siente la brisa fresca rozando cada línea de tu cuerpo.

Haz una inhalación suave, profunda y a medida que exhalas, despacio, siente como la tierra vibra bajo tus pies

Haz una inhalación suave, profunda y a medida que exhalas, siente como unas cuantas gotas de rocío baña tu rostro, la brisa mueve las hojas de las plantas a tu paso; siente como cambia la temperatura de tu

cuerpo, ayer sentiste el frío del océano profundo, hoy sientes la calidez del sol.

Haz una inhalación suave, profunda y a medida que exhalas, despacio, siente como las criaturas del bosque se acercan, te reconocen, palpan suavemente tu cuerpo tibio.

Haz una inhalación suave, profunda y a medida que exhalas, despacio, siente la libertad de correr, de saltar hasta llegar a la orilla de un río de aguas diáfanas.

Haz una inhalación suave, profunda y a medida que exhalas, despacio, siente el impulso de trazar un nuevo rumbo hacia la luz, hacia la nueva vida de un día completo; siente como el cuerpo es parte del milagro de la vida y así sales del bosque llano.

Haz una inhalación suave, profunda y a medida que exhalas, despacio abre los ojos, mira como tu cuerpo se expande, siente la contemplación del espacio, siente tu cuerpo tranquilo, siente tu rostro perfecto, sonriente.

Haz una inhalación suave, profunda y a medida que exhalas, despacio, siente PAZ.

Lectura N° 3

Nada nos conmovió tanto. Alfredo Armas Alfonzo

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

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

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

Lectura N° 4

Venganza. Ednodio Quintero

Empezó con un ligero y tal vez accidental roce de dedos en los senos de ella. Luego un abrazo y el mirarse sorprendidos. ¿Por qué ellos? ¿Qué oscuro designio los obligaba a reconocerse de pronto? Después largas noches y soleados días en inacabable y frenética fiebre.

Cuando a ella se le notaron los síntomas del embarazo, el padre enfurecido gritó: “Venganza”. Buscó la escopeta, llamó a su hijo y se la entregó diciéndole:

—Lavarás con sangre la afrenta al honor de tu hermana.

Él ensilló el caballo moro y se marchó del pueblo, escopeta al hombro. En sus ojos no brillaba la sed de venganza, pero sí la tristeza del nunca regresar.



SESIÓN 3

Presentación del moderador (audio).

Llegamos a la tercera sesión. Hemos inquietado la mente y el personaje está dispuesto a seguir avanzando en el camino con libertad. Las vías de lo consciente y de lo inconsciente conducen hacia la ficción y desde allí se mezclan elementos posibles y creíbles, sobre los cuales se construye un mundo, un universo entero en el que el personaje es libre de moverse, es libre de sentir y libre de decir lo que le apasiona.

Es importante reconocer que el mundo de la ficción existe a partir de la escritura de la primera línea del relato y termina justo cuando el lector llega al punto final. La ficción es un pacto entre el escritor, el texto y el lector. Por tanto, la creación de estos mundos posibles exige del escritor la combinación de inteligencia y sensibilidad. El escritor tiene entre manos la posibilidad de insuflar esencia vital y modelar en el texto a personajes fantásticos o a personajes espejo del mundo “real”.

EJERCICIO 3 | SESIÓN 3

EL PERSONAJE COMO EXCUSA: EN EL ACECHO Y EL SUEÑO

*“La alegría causa a veces un efecto extraño;
oprime al corazón casi tanto como el dolor”*

EL CONDE DE MONTECRISTO, ALEJANDRO DUMAS

Nota introductoria (audio)

Hemos llegado al punto central del ejercicio. Toda historia de creación tiene un personaje que se mueve en un espacio–tiempo para contarnos su historia; esta tiene un inicio, un desarrollo y un desenlace bajo el esquema narrativo tradicional que sigue una línea cronológica. Asimismo, puede ser una estructura circular o multidimensional; es decir en el texto puede haber más de un inicio, historias dentro de la historia. O también una estructura quebrada en la cual el personaje aparece a mitad de la historia y está a merced de lo que el lector descubra de la historia.

El desarrollo, el centro, es el punto de tensión más importante, representa para el lector angustia e intriga por lo que puede llegar a suceder en el relato. El siguiente

paso que dará el personaje para lograr o no, lo que se ha propuesto. Es el momento de mayor tensión y por ello no hay que perder de vista la descripción de todo lo que el personaje ve, siente, y piensa de su entorno, de su época, de todo cuanto vive.

En este punto el escritor llega a una de las tantas estaciones de su senda; no tiene más compañía que su pensamiento, se ubica en un sitio tranquilo y desde allí es capaz de observar a su alrededor cada detalle. El escritor es capaz de cuestionar su posición en el mundo, todo aquello que sueña y le inspira de forma positiva y al mismo tiempo identificar todo aquello que lo acecha de forma negativa. El escritor transforma el entorno para poder adaptarse y sobrevivir a su propio centro. Un escritor debe estar dispuesto a sentarse en el fondo del abismo, comprometerse a quedarse allí y dejar que se le acerquen todos los animales salvajes, estar inclusive dispuesto a convocarlos, luego a arrastrarlos y a no huir, para de este modo escribir lo que siente, lo que le perturba e incita

Competencias del ejercicio:

- Explora hábitos de escritura y temáticas para desarrollar en el marco estructural de la narración

- Presentación de la historia, los elementos de tensión y acción, descripción precisa y sencilla
- Mínimo de escritura 1 párrafo / máximo de escritura 1 página
- Lectura de un cuento

Ejercicio Nº 1 (instrucción)

- CRONÓMETRO (3) Utiliza el cronómetro de tu reloj o teléfono móvil y escribe SIN PARAR ni censurar, durante 5 minutos seguidos, debes ser específico y concreto con este disparador“QUIERO ESCRIBIR SOBRE...”

Por ejemplo: Quiero escribir sobre la primera vez que vi el mar; quiero escribir sobre el funcionamiento de ovejas eléctricas.

- CRONÓMETRO (4) Utiliza el cronómetro de tu reloj o teléfono móvil y escribe SIN PARAR ni censurar, durante 5 minutos seguidos, debes ser específico y concreto con este disparador“NO QUIERO ESCRIBIR SOBRE”

Por ejemplo: No quiero escribir sobre la clase de religión de los viernes en el colegio; no quiero escribir sobre la muerte de mi perro.

- Comparte este ejercicio escrito

Ejercicio N° 2 (instrucción)

- Intersecciones del camino (1)

Elige una situación de la que te resulte difícil hablar, y escribe sobre ella, incorpórala a la historia como una intersección en el camino del escritor. Escribe despacio y tranquilamente. No te saltes ninguna parte de la historia. Continúa trabajando el texto cada día hasta terminarlo, incluye los colores, los olores, el momento del día en el que estás escribiendo este ejercicio y llévalo paralelamente hasta la última sesión.

Ejercicio N° 3 (instrucción)

- Haz con atención las lecturas 5 y 6; comenta tus impresiones

Momento meditativo (audio)

Te doy la bienvenida al momento meditativo de hoy. Te sugiero, para disfrutar mejor esta experiencia de encuentro con todo tu ser, adoptes una posición cómoda, en reposo, alejada del ruido.

Si lo deseas puedes usar audífonos.

En esta tercera sesión ubicaremos en el centro de nuestro pensamiento, la imagen del volcán. Del imponente volcán tomamos la fuerza de la erupción; haciendo conciencia de nuestro cuerpo.

Cierra lentamente los ojos.

Haz una inhalación suave, profunda y a medida que exhalas, despacio, observa el recorrido de la sangre en tu cuerpo.

Haz una inhalación suave, profunda y a medida que exhalas, despacio, siente como cada partícula de oxígeno se integra con el líquido vital.

Haz una inhalación suave, profunda y a medida que exhalas, siente como la energía exterior se integra

a tu cuerpo subiendo desde las raíces de la tierra por tus piernas, envuelve el tronco y ensancha los brazos; siente como cambia la temperatura de tu cuerpo. Haz sentido el frío del océano profundo, la calidez del sol en el bosque llano y hoy la sensación de calor aumenta hasta que el rubor llegue a tus mejillas.

Haz una inhalación suave, profunda y a medida que exhalas, despacio, siente como tu cuerpo se vuelve ágil, rápido, voluntarioso.

Haz una inhalación suave, profunda y a medida que exhalas, despacio, siente la libertad de acariciar tus manos y pies, sintiendo el calor al hacer contacto.

Haz una inhalación suave, profunda y a medida que exhalas, despacio abre los ojos, mira como tu cuerpo se expande, siente la contemplación del espacio, siente la latencia del fuego que te envuelve, siente tu cuerpo lleno de energía, siente tu rostro perfecto, sonriente.

Haz una inhalación suave, profunda y a medida que exhalas, despacio, siente PAZ.

Lectura N° 5

Amor 77. Julio Cortázar

Y después de hacer todo lo que hacen, se levantan, se bañan, se entalcan, se perfuman, se visten y, así progresivamente, van volviendo a ser lo que no son.

Lectura N° 6

Historia verídica. Julio Cortázar

A un señor se le caen al suelo los anteojos, que hacen un ruido terrible al chocar con las baldosas. El señor se agacha afligidísimo porque los cristales de anteojos cuestan muy caros, pero descubre con asombro que por milagro no se le han roto.

Ahora este señor se siente profundamente agradecido, y comprende que lo ocurrido vale por una advertencia amistosa, de modo que se encamina a una casa de óptica y adquiere en seguida un estuche de cuero almohadillado doble protección, a fin de curarse en salud. Una hora más tarde se le cae el estuche, y al agacharse sin mayor inquietud descubre que los

anteojos se han hecho polvo. A este señor le lleva un rato comprender que los designios de la Providencia son inescrutables, y que en realidad el milagro ha ocurrido ahora.

INTERMEDIO

En esta actividad intermedia el escritor ve en el sendero una nueva intersección y desde allí ejercita su mente flexible y no detiene su mano caliente.



Ejercicio N° 1 (instrucción)

Intersecciones del camino (2). *Salir de la casa, salir de la mente*

- Utiliza el cronómetro de tu reloj o teléfono móvil y escribe SIN PARAR, durante 15 minutos seguidos sobre el HOGAR, juega con la idea de CASA, pero ten en cuenta que NO ESTÁ PERMITIDO escribir sobre ninguna casa o apartamento en el que hayas vivido, ni sobre ninguna calle, pueblo o ciudad. Busca otro hogar, busca otra perspectiva. Desnúdate, transfórmate. No utilices tampoco las palabras casa u hogar
- Mínimo de escritura 1 párrafo / máximo de escritura 1 página
- Comparte este ejercicio escrito

Lectura complementaria (audio)

Horacio Quiroga (1879–1937)

Decálogo del perfecto cuentista

I

Cree en un maestro —Poe, Maupassant, Kipling, Chejov— como en Dios mismo.

II

Cree que su arte es una cima inaccesible. No sueñes en domarla. Cuando puedas hacerlo, lo conseguirás sin saberlo tú mismo.

III

Resiste cuanto puedas a la imitación, pero imita si el influjo es demasiado fuerte. Más que ninguna otra cosa, el desarrollo de la personalidad es una larga paciencia.

IV

Ten fe ciega no en tu capacidad para el triunfo, sino en el ardor con que lo desees. Ama a tu arte como a tu novia, dándole todo tu corazón.

V

No empieces a escribir sin saber desde la primera palabra adónde vas. En un cuento bien logrado, las tres primeras líneas tienen casi la importancia de las tres últimas.

VI

Si quieres expresar con exactitud esta circunstancia: “Desde el río soplaba el viento frío”, no hay en lengua humana más palabras que las apuntadas para expresarla. Una vez dueño de tus palabras, no te preocupes de observar si son entre sí consonantes o asonantes.

VII

No adjetivos sin necesidad. Inútiles serán cuantas colas de color adhieras a un sustantivo débil. Si hallas el que es preciso, él solo tendrá un color incomparable. Pero hay que hallarlo.

VIII

Toma a tus personajes de la mano y llévalos firmemente hasta el final, sin ver otra cosa que el camino que les trazaste. No te distraigas viendo tú lo que ellos pueden o no les importa ver. No abuses del lector. Un cuento es una novela depurada de ripios. Ten esto por una verdad absoluta, aunque no lo sea.

IX

No escribas bajo el imperio de la emoción. Déjala morir, y evócala luego. Si eres capaz entonces de revivirla tal cual fue, has llegado en arte a la mitad del camino.

X

No pienses en tus amigos al escribir, ni en la impresión que hará tu historia. Cuenta como si tu relato no tuviera interés más que para el pequeño ambiente de tus personajes, de los que pudiste haber sido uno. De otro modo se obtiene la vida del cuento.

SESIÓN4

Presentación del moderador (audio).

Llegamos a la cuarta sesión, en este punto el sendero del escritor se ha ampliado, se muestran intersecciones, encrucijadas. El escritor ha soñado, se ha enfrentado con los miedos que le acechan y se ha aprovechado de ello para dar pasos más firmes en su camino. El escritor está haciendo lo que sabe, lo que le corresponde en su rol de creador, está escribiendo; cada vez más la relación entre escritor y personaje se

vuelve más estrecha. Los espejos se ponen frente a frente y más allá del vaciado de la imagen, surgen las palabras, nuevas pistas para seguir un largo trayecto.

EJERCICIO 4 | SESIÓN 4

EL DESENLACE DE LA HISTORIA DE UN PERSONAJE.

EL CIERRE DE LAS INTERSECCIONES

“Yo no hablo de venganzas ni de perdones: el olvido es la única venganza y el único perdón”

JORGE LUIS BORGES

Nota introductoria (audio)

Las historias y sus personajes cumplen ciclos de vida; nacen, se desarrollan y mueren. Los finales pueden o no ser felices, también abiertos, es decir, que dejan a criterio del lector los juicios sobre situaciones contadas. También pueden presentar un final en el cual todas las puertas que fueron abiertas se cierran una a una, junto con el personaje, nada queda suelto ni a libre interpretación. Pensemos ahora cuál es el desenlace, el final que daremos la historia del personaje creado.

Competencias de los ejercicios:

- Finaliza la historia haciendo que el personaje tome la decisión de escoger cómo terminará el recorrido de la senda

- Mínimo de escritura 1 página / máximo de escritura 4 páginas
- Lectura de un cuento

Ejercicio N° 1 (instrucción)

- Junta en un solo texto todos los elementos que hasta el momento se han escrito para dar forma a la historia del personaje creado; agregando todos los detalles que consideres pertinentes para darle sentido a la historia hasta llegar al final. Toma en cuenta las intersecciones, cómo influyen estos elementos en el camino del escritor y del personaje.
- Comparte este ejercicio escrito

Ejercicio N° 2 (instrucción)

- Haz con atención las lecturas 7 y 8; comenta tus impresiones

Momento meditativo (audio)

Te doy la bienvenida al momento meditativo de hoy. Te sugiero, para disfrutar mejor esta experiencia de encuentro con todo tu ser, adoptes una posición cómoda, en reposo, alejada del ruido.

Si lo deseas puedes usar audífonos.

En esta cuarta sesión ubicaremos en el centro de nuestro pensamiento, la imagen de la lluvia. Tomamos amorosamente la intensidad de la lluvia; nos hacemos de la fuerza del rayo, del trueno, del agua que mana del cielo, haciendo conciencia de nuestro cuerpo.

Cierra lentamente los ojos.

Haz una inhalación suave, profunda y a medida que exhalas, despacio, siente una lluvia intensa bañando tu cuerpo.

Haz una inhalación suave, profunda y a medida que exhalas, despacio, siente como el particular sonido del trueno estremece tus sentidos, detente con la claridad del rayo y extiende tus manos.

Haz una inhalación suave, profunda y a medida que exhalas, siente como la energía de la lluvia se integra a tu cuerpo, con fruición la lluvia te baña y te despoja de la carga; siente como cambia la temperatura de tu cuerpo, haz sentido el frío del océano profundo, la calidez del sol en el bosque llano, el rubor en las mejillas, el fuego de la tierra bajo tus pies, hoy la lluvia reclama tu atención consciente sobre el sonido del trueno y la claridad del rayo. No sientas temor.

Haz una inhalación suave, profunda y a medida que exhalas, despacio, siente tu cuerpo mojado.

Haz una inhalación suave, profunda y a medida que exhalas, despacio, busca saciar la sed de tu cuerpo. Haz una inhalación suave, profunda y a medida que exhalas, despacio abre los ojos, mira como tu cuerpo se expande, siente tu cuerpo lleno de energía, siente la claridad del rayo, siente tu rostro perfecto, sonriente.

Haz una inhalación suave, profunda y a medida que exhalas, despacio, siente PAZ.

Lectura N° 7

Los besos. Juan Carlos Onetti

Los había conocido y extrañado de su madre. Besaba en las dos mejillas o en la mano, a toda mujer indiferente que le presentaran, había respetado el rito prostibulario que prohibía unir las bocas; novias, mujeres, le habían besado con lenguas en la garganta y se habían detenido, sabias y escrupulosas, para besarle el miembro. Saliva, calor y deslices, como debe ser.

Después, la sorpresiva entrada de la mujer, desconocida, atravesando la herradura de dolientes, esposa e hijos, amigos llorones suspirantes.

Se acercó, impávida, la muy puta, la muy atrevida, para besarle la frialdad de la frente, por encima del borde del ataúd, dejando entre la horizontalidad de las tres arrugas, una pequeña mancha carmín.

Lectura N° 8

Ida y vuelta. Juan Carlos Onetti

Se encontró solo en la sala de espera y se puso a mirar el diario que había llevado para el brazo. Las manos le temblaban levemente. Sacó un cigarrillo y antes de encenderlo se acarició el ralo bigote cuyo crecimiento había vigilado durante semanas. Nunca había soportado el humo del tabaco y tosió con lágrimas; pero tenía que seguir fumando como un hombre hasta que llegara el momento de levantarse. No podía recordar, para imitarla, cómo era la expresión de un hombre cínico, un hombre maduro y ya de vuelta.

Tenía tres puertas por delante y fue paseando la mirada de otra mientras sentía golpear su corazón. La puerta del medio se abrió justamente cuando la estaba vigilando y apareció una mujer rubia, grande, cómoda, plácida y gorda; de los hombros le colgaba una bata desprendida y le sonrió desde la distancia, amistosa y alegre como si pudiera haberlo reconocido.

—Pasá, negrito —dijo, y él tenía el pelo castaño.

Se levantó del banco y avanzó sin mostrar su rechazo, sin poder contestar a la sonrisa alta e inmóvil. La habitación tenía una cama grande, cubierta por una sábana mal estirada, una cómoda con una gran jarra verde, hojas en relieve, sobre una palangana rajada. Había un perfume perdido en el olor inolvidable de la cocinilla a querosén.

La mujer sonriendo ya sin la bata desde la cama, empezó a parecerle enorme a medida que se iba quitando la ropa. Se arrimó al calor del fuego inquieto para terminar de desnudarse. Después la gorda se hizo cargo de él con experta paciencia, bondadosa y maternal.

Hasta que pudo, triunfal, iniciar su viaje de ida y vuelta en el túnel invisible, húmedo y sombrío, ida y vuelta hasta lograr verle la cara a dios por primera vez en su vida.

Ya en la calle pensó que lo que había comprado no podía sustituir a la palabra amor ni a sus sueños ni a sus intuiciones. Pero él no podía estar equivocado, estaba escrito que algún día no lejano su cuerpo y su alma iban a fundirse en la verdad dichosa y presentida.



SESIÓN5

Presentación del moderador (audio).

Llegamos a la quinta y última sesión. Hemos vivido una experiencia de crecimiento y aprendizaje juntos, esperamos que siga avanzando como un hábito en sus vidas, leer y escribir son esenciales para la transformación progresiva de la persona y del entorno social y familiar.



EJERCICIO 5 | SESIÓN 5

LAS EMOCIONES E IMPRESIONES EN TORNO A LA CREACIÓN

“Y aunque no siempre he entendido mis culpas y mis fracasos en cambio sé que, en tus brazos, el mundo tiene sentido”

MARIO BENEDETTI

Competencias de los ejercicios:

- Trabaja con las impresiones grupales e individuales producto de la historia y personaje creados
- Mínimo de escritura 1 página
- Lecturay reescritura de un cuento

Ejercicio N° 1 (instrucción)

- Comenta por escrito tus impresiones acerca de la experiencia de escritura. En este punto es importante conocer:
 1. ¿Cómo te sientes ejercitando de forma dirigida la escritura?.

2. ¿Qué ha despertado en ti mientras escribes y describes la historia de tu personaje?

Por favor responde las preguntas anteriores con la mayor honestidad comparte por escrito.

EjercicioNº 2 (instrucción)

- Haz con atención la lectura del cuento “Duelo” de Alfonso Reyes y reescríbelo con tus propias ideas.

Duelo. Alfonso Reyes

De uno a otro extremo de la Cámara, grita el diputado aristócrata:

—¡Dese usted por abofeteado!

Y el demócrata, encogiéndose de hombros, le contesta:

—¡Dese usted por muerto en duelo!

**El Cuento,
No. 18, Noviembre 1966
Tomo III – Año III**

Nivel II

Tiempo y ficción

El propósito

En este nivel el tiempo será un aliado y un verdugo, una mandrágora y un látigo que pondrán las manos a sudar palabras. Entramos en el calor de la disciplina de la escritura para que nuestro andar se transforme en palabra escrita mediada por la ficción literaria.

Organización

Cada sesión está organizada para que el participante haga una lectura literaria, dos ejercicios prácticos de escritura creativa y un momento meditativo.

Cada sesión está organizada en función de una hora quince minutos de trabajo en un período de cinco sesiones consecutivas, las cuales están preparadas para que el participante, lea, reflexione y escriba una historia, que definiremos como un relato. Por lo tanto, el participante creará un personaje, presentará una historia de vida de ese personaje y lo pondrá en movimiento en un mundo imaginario en el que es libre de hacer, decir y experimentar cuanto desee de acuerdo al argumento de la historia.

Al cierre, luego de las tres sesiones de trabajo compartido, cada participante recibirá, de forma individual y personalizada un comentario crítico del texto creado con recomendaciones pertinentes, y sugerencias literarias para seguir motivando la escritura.

Los ejercicios de escritura son compartidos diariamente y se corresponde a las pautas de cada sesión, que en su conjunto se presentarán como relato

al cierre del taller. La presentación de los ejercicios puede hacerse en forma manuscrita si se trabaja en modalidad presencial o en archivos que serán enviados en formato word o pdf editables (preferiblemente para efectos de descarga) identificados de la siguiente forma: nombre ejercicio 1, de forma correspondiente, siempre que se trabaje de forma virtual

Cada ejercicio está acompañado por una lectura de textos literarios breves, de escritores reconocidos por su trayectoria en el ejercicio y la reflexión acerca de la escritura y los géneros literarios. Estas lecturas se sugieren en función de la competencia que se quiere superar con la sesión de trabajo, con el propósito de estimular los comentarios de lectura entre los participantes bajo la dirección oportuna del orientador del taller. Los textos están libres de copyright y están en formato digital disponibles en repositorios y páginas web certificadas, tales como el Repositorio Documental Gredos de la Universidad de Salamanca y Ciudad Seva, espacio digital del escritor Luis López Nieves. Por tanto, todos los recursos de lectura que se presentan en este taller respetan y manejan las fuentes bibliográficas existentes con fines académicos para grupos de formación e intercambio en experiencias de taller.

Asimismo, se sugiere que cada participante realice un ejercicio de respiración y seguidamente un ejercicio, o momento meditativo guiado, por unos pocos minutos, que le permita hacer un cambio de ritmo entre las tareas cotidianas y el momento inicial de los ejercicios de lectura y escritura.

Este cambio de ritmo, pone al escritor en una situación propicia para desarrollar los ejercicios de forma escrita, evitando la tentación de sólo pensar o hacer los ejercicios mentalmente, perderse en divagaciones infructuosas y desistir del proceso creativo. Es, en otras palabras, una incitación para LANZARSE A ESCRIBIR.

SESIÓN

Presentación del moderador (audio si el taller es virtual).

Presentación de los participantes del grupo:

¿Quién eres, qué haces, quién quieres ser por escrito?
(preguntas orientadoras para el orientador al momento
de la presentación).



EJERCICIO 1 | SESIÓN 1

CREACIÓN DE UN PERSONAJE Y UNA HISTORIA

“El tiempo, que todo lo ve, pone a cada uno su lugar”

SÓFOCLES

Notas introductorias

(audio 1)

La escritura formal, tanto académica como la literaria propiamente dicha siguen pautas importantes con relación a la gramática, la ortografía de acuerdo a los niveles de profundidad de su presentación discursiva. Sin embargo, en los primeros pasos dados en un proceso de escritura creativa se persigue que el escritor se dejellevar por las ideas y escriba de forma fluida y espontánea, sin censurar o juzgar lo que salga de forma automática; posteriormente en el mismo proceso permitirá que haya un momento de reposo y de revisión del texto producido.

(audio 2)

La meta es escribir un relato de ficción, por tanto, es preciso recordar una de las más acertadas aproximaciones al cuento, en tanto definición; la señalada por Julio Cortázar en sus lecciones de literatura. Nos dice Cortázar (1980) que ha comparado alguna vez “el cuento con la noción de la esfera, la forma geométrica más perfecta en el sentido de que está totalmente cerrada en sí misma y cada uno de los infinitos puntos de su superficie son equidistantes de su invisible punto central (...) el cuento tiene por autodefinición la esfericidad, tiende a cerrarse, y es aquí donde podemos hacer una doble comparación pensando también en el cine y la fotografía: el cine sería la novela (monumental) y la fotografía el cuento (...) el cuento como la fotografía proyecta una especie de aura fuera de sí misma y deja la inquietud de imaginar lo que había más allá, a la izquierda, a la derecha (...) el cuento procura la tensión y la intensidad” (p.120,122).

Competencias del ejercicio:

- Nacimiento del personaje
- Identificación del personaje

- Creación de la historia: ubicación y atmósfera
- Mínimo de escritura 1 párrafo / máximo de escritura 1 página
- Lectura de un cuento

Ejercicio N° 1 (instrucción)

- Identifica la mayor cantidad de atributos corporales y emocionales del personaje que has creado, elementos internos y externos (por ejemplo: qué ropa usa el personaje, cuáles son sus gustos de comida; duerme, hace ejercicio)
- Crea una situación para tu historia en la que el personaje se relacione con el mundo y describe qué siente, qué piensa en medio de la vida cotidiana que vive
- Comparte este ejercicio escrito

Ejercicio N° 2 (instrucción)

- Haz con atención la lectura y comenta tus impresiones

Momento meditativo (audio)

Te doy la bienvenida al momento meditativo de hoy. Te sugiero, para disfrutar mejor esta experiencia de encuentro con todo tu ser, adoptes una posición cómoda, en reposo, alejada del ruido.

Si lo deseas puedes usar audífonos.

Las sesiones que contemplan este nivel trabajaremos la respiración consciente, para ello haremos un ejercicio sencillo. Haz tres repeticiones (puedes hacer más si lo consideras necesario para alcanzar un estado de tranquilidad y disposición para escribir) ejercicio propuesto por Michael Sky (2001).

- Llénate de aire y retenlo.
- Deja que tu vientre se relaje y se infle.
- Los hombros pierden la tensión y se aflojan.
- Retén el aire todo el tiempo que puedas.
- Luego suéltalo lentamente y repite tres veces.
- Si en algún momento te resulta angustiioso, suéltalo y vuelve a empezar.

Lectura N° 1

El libro de arena. Jorge Luis Borges

...thy rope OF SANDS...

GEORGE HERBERT (1593–1623)

La línea consta de un número infinito de puntos; el plano, de un número infinito de líneas; el volumen, de un número infinito de planos; el hipervolumen, de un número infinito de volúmenes... No, decididamente no es éste, *more geométrico*, el mejor modo de iniciar mi relato. Afirmar que es verídico es ahora una convención de todo relato fantástico; el mío, sin embargo, es verídico.

Yo vivo solo, en un cuarto piso de la calle Belgrano. Hará unos meses, al atardecer, oí un golpe en la puerta. Abrí y entró un desconocido. Era un hombre alto, de rasgos desdibujados. Acaso mi miopía los vio así. Todo su aspecto era de pobreza decente. Estaba de gris y traía una valija gris en la mano. En seguida sentí que era extranjero. Al principio lo creí viejo; luego advertí que me había

engañado su escaso pelo rubio, casi blanco, a la manera escandinava. En el curso de nuestra conversación, que no duraría una hora, supe que procedía de las Orcadas.

Le señalé una silla. El hombre tardó un rato en hablar. Exhalaba melancolía, como yo ahora.

—Vendo biblias —me dijo.

No sin pedantería le contesté:

—En esta casa hay algunas biblias inglesas, incluso la primera, la de John Wiclif. Tengo asimismo la de Cipriano de Valera, la de Lutero, que literariamente es la peor, y un ejemplar latino de la Vulgata. Como usted ve, no son precisamente biblias lo que me falta.

Al cabo de un silencio me contestó:

—No sólo vendo biblias. Puedo mostrarle un libro sagrado que tal vez le interese. Lo adquiriré en los confines de Bikanir.

Abrió la valija y lo dejó sobre la mesa. Era un volumen en octavo, encuadernado en tela. Sin duda

había pasado por muchas manos. Lo examiné; su inusitado peso me sorprendió. En el lomo decía *Holy Writ* y abajo *Bombay*.

—Será del siglo diecinueve —observé.

—No sé. No lo he sabido nunca —fue la respuesta.

Lo abrí al azar. Los caracteres me eran extraños. Las páginas, que me parecieron gastadas y de pobre tipografía, estaban impresas a dos columnas a la manera de una biblia. El texto era apretado y estaba ordenado en versículos. En el ángulo superior de las páginas había cifras arábigas. Me llamó la atención que la página par llevara el número (digamos) 40.514 y la impar, la siguiente, 999. La volví; el dorso estaba numerado con ocho cifras. Llevaba una pequeña ilustración, como es de uso en los diccionarios: un ancla dibujada a la pluma, como por la torpe mano de un niño.

Fue entonces que el desconocido me dijo:

—Mírela bien. Ya no la verá nunca más.

Había una amenaza en la afirmación, pero no en la voz.

Me fijé en el lugar y cerré el volumen. Inmediatamente lo abrí. En vano busqué la figura del ancla, hoja tras hoja. Para ocultar mi desconcierto, le dije:

—Se trata de una versión de la Escritura en alguna lengua indostánica, ¿no es verdad?

—No —me replicó.

Luego bajó la voz como para confiarme un secreto:

—Lo adquiriré en un pueblo de la llanura, a cambio de unas rupias y de la Biblia. Su poseedor no sabía leer. Sospecho que en el Libro de los Libros vio un amuleto. Era de la casta más baja; la gente no podía pisar su sombra, sin contaminación. Me dijo que su libro se llamaba el Libro de Arena, porque ni el libro ni la arena tienen ni principio ni fin.

Me pidió que buscara la primera hoja.

Apoyé la mano izquierda sobre la portada y abrí con el dedo pulgar casi pegado al índice. Todo fue inútil: siempre se interponían varias hojas entre la portada y la mano. Era como si brotaran del libro.

—Ahora busque el final.

También fracasé; apenas logré balbucear con una voz que no era la mía:

—Esto no puede ser.

Siempre en voz baja el vendedor de biblias me dijo:

—No puede ser, pero es. El número de páginas de este libro es exactamente infinito. Ninguna es la primera; ninguna la última. No sé por qué están numeradas de ese modo arbitrario. Acaso para dar a entender que los términos de una serie infinita admiten cualquier número.

Después, como si pensara en voz alta:

—Si el espacio es infinito estamos en cualquier punto del espacio. Si el tiempo es infinito estamos en cualquier punto del tiempo.

Sus consideraciones me irritaron. Le pregunté:

—¿Usted es religioso, sin duda?

—Sí, soy presbiteriano. Mi conciencia está clara. Estoy seguro de no haber estafado al nativo cuando le di la Palabra del Señor a trueque de su libro diabólico.

Le aseguré que nada tenía que reprocharse, y le pregunté si estaba de paso por estas tierras. Me respondió que dentro de unos días pensaba regresar a su patria. Fue entonces cuando supe que era escocés, de las islas Orcadas. Le dije que a Escocia yo la quería personalmente por el amor de Stevenson y de Hume.

—Y de Robbie Burns —corrigió.

Mientras hablábamos yo seguía explorando el libro infinito. Con falsa indiferencia le pregunté:

—¿Usted se propone ofrecer este curioso espécimen al Museo Británico?

—No. Se lo ofrezco a usted —me replicó, y fijó una suma elevada.

Le respondí, con toda verdad, que esa suma era inaccesible para mí y me quedé pensando. Al cabo de unos pocos minutos había urdido mi plan.

—Le propongo un canje —le dije—. Usted obtuvo este volumen por unas rupias y por la Escritura Sagrada; yo le ofrezco el monto de mi jubilación, que acabo de cobrar, y la Biblia de Wiclif en letra gótica. La heredé de mis padres.

—A black letter Wiclif —murmuró.

Fui a mi dormitorio y le traje el dinero y el libro. Volvió las hojas y estudió la carátula con fervor de bibliófilo.

—Trato hecho —me dijo.

Me asombró que no regateara. Sólo después comprendería que había entrado en mi casa con la decisión de vender el libro. No contó los billetes, y los guardó.

Hablamos de la India, de las Orcadas y de los *jarls* noruegos que las rigieron. Era de noche cuando el hombre se fue. No he vuelto a verlo ni sé su nombre.

Pensé guardar el Libro de Arena en el hueco que había dejado el Wiclif, pero opté al fin por esconderlo detrás de unos volúmenes descabalados de *Las mil y una noches*.

Me acosté y no dormí. A las tres o cuatro de la mañana prendí la luz. Busqué el libro imposible, y volví las hojas. En una de ellas vi grabada una máscara. El ángulo llevaba una cifra, ya no sé cuál, elevada a la novena potencia.

No mostré a nadie mi tesoro. A la dicha de poseerlo se agregó el temor de que lo robaran, y después el recelo de que no fuera verdaderamente infinito. Esas dos inquietudes agravaron mi ya vieja misantropía. Me quedaban unos amigos; dejé de verlos. Prisionero del Libro, casi no me asomaba a la calle. Examiné con una lupa el gastado lomo y las tapas, y rechacé la posibilidad de algún artificio. Comprobé que las pequeñas ilustraciones distaban dos mil páginas una de otra. Las fui anotando en una libreta alfabética, que no tardé en llenar. Nunca se repitieron. De noche, en los escasos intervalos que me concedía el insomnio, soñaba con el libro.

Declinaba el verano, y comprendí que el libro era monstruoso. De nada me sirvió considerar que no menos monstruoso era yo, que lo percibía con ojos y lo palpaba con diez dedos con uñas. Sentí que era un objeto de pesadilla, una cosa obscena que infamaba y corrompía la realidad.

Pensé en el fuego, pero temí que la combustión de un libro infinito fuera parejamente infinita y sofocara de humo al planeta.

Recordé haber leído que el mejor lugar para ocultar una hoja es un bosque. Antes de jubilarme trabajaba en la Biblioteca Nacional, que guarda novecientos mil libros; sé que a mano derecha del vestíbulo una escalera curva se hunde en el sótano, donde están los periódicos y los mapas. Aproveché un descuido de los empleados para perder el Libro de Arena en uno de los húmedos anaqueles. Traté de no fijarme a qué altura ni a qué distancia de la puerta.

Siento un poco de alivio, pero no quiero ni pasar por la calle México.



SESIÓN 2

Presentación del moderador (audio).

Llegamos a la segunda sesión. Hemos pensado y creado un personaje de ficción, protagonista de la historia que se está tejiendo. Este personaje que ha nacido por escrito, tiene una vida, un espacio y un tiempo en el cual es capaz de hacer un sin fin de cosas, en solitario, o en compañía de otros. Es momento de darle la palabra al personaje para que él mismo nos cuente quién es en la historia.



EJERCICIO 2 | SESIÓN 2

EL MOVIMIENTO DEL TIEMPO EN LA NARRACIÓN

*“Los más fuertes de todos los guerreros son el
tiempo y la paciencia”*

León Tolstói

Nota introductoria (audio 1)

La escritura es un proceso creativo de construcción, gestado desde adentro del escritor dada la pasionalidad que lo incita al acto de escribir y la necesidad de comunicar que como sujeto social y actor de lenguaje lo caracteriza. El escritor de forma consciente elige la forma en que quiere narrar la historia y para ello se sirve de las estructuras temporales, poniendo la voz en un narrador que puede ser Omnisciente, es decir un narrador que todo lo ve y todo lo conoce; el ojo de un Dios que sabe cada paso y cada detalle de la historia y de los personajes. Un narrador heterodiegético que cuenta la historia en tercera persona, se refiere a los personajes como entes separados de sí mismos, siempre hablando de ellos. Un narrador homodiegético

que cuenta la historia en primera persona y tercera persona, se involucra con los otros. Autodiegético, narración en primera persona, un “Yo” principal.

En términos estructurales el escritor puede comenzar por elaborar un pequeño mapa de la historia, trazándoles a los personajes una ruta clara por la cual guiarse para apuntalar la historia. O, simplemente, lanzarse a escribir y dejar que el personaje tome por sí mismo las riendas y declare la historia en medio del suspenso y la improvisación.

Ambas situaciones procuran como dice Paul Ricoeur (1995) que el lector tenga una experiencia ficticia del tiempo. Esto quiere decir que el texto tiene tiempos y modos de existencia únicos, la historia creada solo existe en el texto y por el texto; aun así con lo narrado podemos confrontar el mundo real del lector, a través de un pacto, en el cual el lector vive, siente, padece y disfruta la narración hasta el punto final de la historia.

El lector tiene sus búsquedas particulares al acercarse a un texto y esto el escritor lo sabe y dispone para argumentar y armar la trama de una serie

de elementos lingüísticos a los cuales se le suman herramientas pragmáticas, estéticas que hacen el texto posible para cada receptor.

Un lector aprecia la estética, el desafío, la emoción, la verosimilitud, buscando vivir a través de la lectura no sólo la vida de los personajes sino la vida que le gustaría para sí mismo en muchos casos. Las situaciones desafiantes, las experiencias que estimulan el sentir, la pasión propia del lector, atrapan y cautivan hasta el punto final.

Nota introductoria (audio 2)

La idea sobre el tiempo está presente en todos los ámbitos de la vida, desde la ciencia hasta la literatura el tiempo viaja como una flecha imparable, dejando a su paso preguntas y respuestas paradójicas, aporías, sentimientos contradictorios, indefinibles, en muchos casos, desde la conceptualización lógica única. Para los antiguos griegos la idea del tiempo es circular, es un retorno permanente de las cosas en la naturaleza; lo circular ni comienza ni termina, pero crea posibilidades, diremos. El cristianismo estableció

la idea del tiempo como una linealidad, por ejemplo, en el mundo occidental. En el texto bíblico la idea del tiempo se sostiene en la fundamentación teleológica en la cual la vida surge con un propósito, la vida cobra sentido y vale en la medida en que se encuentra la realización de los propósitos, por ejemplo luego de la caída en el pecado original el propósito de la vida cristiana es la búsqueda del perdón. Para otras culturas religiosas orientales, la reencarnación es la aporía del tiempo. Existe también un no-tiempo, un continuo de la existencia en diferentes dimensiones y formas. Todo esto es aprovechable en términos de escritura creativa, pues le permite al escritor pensar, elegir y modelar el tiempo de la narración, como un tiempo particular.

La modernidad trajo consigo una idea secularizada del tiempo buscando mejorar y transformar el mundo, el sujeto se realiza en la medida en que el tiempo se basa en la historia y en el progreso, en función de la productividad; rendir frutos es un propósito, emplear el tiempo en alcanzar ese propósito es una materialización; el tránsito por una larga recta en la que se acumulan méritos; el tiempo es “aprovechable”; ahora bien surge también la cuestión contraria, y si el sujeto se dedicara

a “perder el tiempo”, qué sucede cuando el propósito es perder en vez de ganar. La filosofía del siglo XX confluyen en decir que somos tiempo pero el tiempo es más que nosotros. Todo esto da paso a la ficción, a la simulación de la realidad o creación de realidades alternas a la propia; espacios en los cuales irrumpe lo imprevisible, se interrumpe la linealidad, se desconecta la realidad aparente, permitiendo, por ejemplo largos recorridos, que parecen años luz, en el aletear de una mariposa. En el texto de ficción el tiempo se condensa o adquiere un sentido circular propio en el que se borra cada huella en el instante, el presente siempre se está yendo y procura cruces, intersecciones.

Competencias de los ejercicios:

- Inquieta la mente yendo a los espacios que pocos quieren visitar
- Utiliza una temática como detonante VIDA/MUERTE para que el personaje se mueva en tensión
- Mínimo de escritura 1 párrafo / máximo de escritura 1 página
- Lectura de un cuento

Ejercicio N° 1 (instrucción)

- **CRONÓMETRO (1)** Utiliza el cronómetro de tu reloj o teléfono móvil y escribe SIN PARAR ni censurar, durante 10 minutos seguidos todo lo que venga a tu mente y a tus sentidos con este disparador“ VIDA”

Por ejemplo: El personaje nació un día viernes, de madrugada, llovía, así comenzó la vida, al mismo tiempo en que los girasoles despuntaban con el sol.

- **CRONÓMETRO (2)** Utiliza el cronómetro de tu reloj o teléfono móvil y escribe SIN PARAR ni censurar, durante 10 minutos seguidos todo lo que venga a tu mente y a tus sentidos con este disparador“MUERTE”

Por ejemplo: Caía la tarde, moría el día y Paula sentía que agonizaba, sus piernas flacas y pálidas estaban cerca de la orilla.

- El personaje debe transitar entre la sensación de la vida y la muerte en cualquier tiempo, pasado, presente o futuro. Debe hablar, recordar o experimentar tanto la vida como la muerte, en

sí mismo o de otros. Utiliza ambos disparadores para alimentar la historia que has creado

- Comparte este ejercicio escrito

Ejercicio N° 2 (instrucción)

- Haz con atención la lectura y comenta tus impresiones

Momento meditativo (audio)

Te doy la bienvenida al momento meditativo de hoy. Te sugiero, para disfrutar mejor esta experiencia de encuentro con todo tu ser, adoptes una posición cómoda, en reposo, alejada del ruido.

Si lo deseas puedes usar audífonos.

Las sesiones que contemplan este nivel trabajaremos la respiración consciente, para ello haremos un ejercicio sencillo. Haz tres repeticiones (puedes hacer más si lo consideras necesario para alcanzar un estado de tranquilidad y disposición para escribir) ejercicio propuesto por Michael Sky (2001).

- Respira por la nariz y expulsa el aire por la boca.
- Al acabar la exhalación, haz una pausa y espera pacientemente hasta que el cuerpo inicie la siguiente inhalación.
- Cada respiración a través de la nariz es lenta y tranquila.
- Al llegar al punto máximo de inhalación, libera lentamente el aire por la boca abierta.
- Luego, sin cerrar la boca y con la mandíbula relajada, haz una pausa y espera conscientemente hasta que el cuerpo necesite volver a respirar.
- Después de dos o tres respiraciones, permite que el tiempo entre una y otra respiración sea un momento de relajación total para tu organismo.
- Luego, respira para una zona concreta de tu cuerpo que necesite relajarse especialmente.
- Respira con este ritmo varias veces.

Lectura N° 2

¡Diles que no me maten! Juan Rulfo

—¡Diles que no me maten, Justino! Anda, vete a decirles eso. Que por caridad. Así diles. Diles que lo hagan por caridad.

—No puedo. Hay allí un sargento que no quiere oír hablar nada de ti.

—Haz que te oiga. Date tus mañas y dile que para sustos ya ha estado bueno. Dile que lo haga por caridad de Dios.

—No se trata de sustos. Parece que te van a matar de a de veras. Y yo ya no quiero volver allá.

—Anda otra vez. Solamente otra vez, a ver qué consigues.

—No. No tengo ganas de eso, yo soy tu hijo. Y si voy mucho con ellos, acabarán por saber quién soy y les dará por afusilarme a mí también. Es mejor dejar las cosas de este tamaño.

—Anda, Justino. Diles que tengan tantita lástima de mí. Nomás eso diles.

Justino apretó los dientes y movió la cabeza diciendo:

—No.

Y siguió sacudiendo la cabeza durante mucho rato.

Justino se levantó de la pila de piedras en que estaba sentado y caminó hasta la puerta del corral. Luego se dio vuelta para decir:

—Voy, pues. Pero si de perdida me afusilan a mí también, ¿quién cuidará de mi mujer y de los hijos?

—La Providencia, Justino. Ella se encargará de ellos. Ocúpate de ir allá y ver qué cosas haces por mí. Eso es lo que urge.

Lo habían traído de madrugada. Y ahora era ya entrada la mañana y él seguía todavía allí, amarrado a un horcón, esperando. No se podía estar quieto. Había hecho el intento de dormir un rato para apaciguarse, pero el sueño se le había ido. También se le había ido el hambre. No tenía ganas de nada. Sólo de vivir. Ahora que sabía bien a bien que lo iban a matar, le habían entrado unas ganas tan grandes de vivir como sólo las puede sentir un recién resucitado. Quién le iba a decir que volvería aquel

asunto tan viejo, tan rancio, tan enterrado como creía que estaba. Aquel asunto de cuando tuvo que matar a don Lupe. No nada más por nomás, como quisieron hacerle ver los de Alima, sino porque tuvo sus razones. Él se acordaba:

Don Lupe Terreros, el dueño de la Puerta de Piedra, por más señas su compadre. Al que él, Juvencio Nava, tuvo que matar por eso; por ser el dueño de la Puerta de Piedra y que, siendo también su compadre, le negó el pasto para sus animales.

Primero se aguantó por puro compromiso. Pero después, cuando la sequía, en que vio cómo se le morían uno tras otro sus animales hostigados por el hambre y que su compadre don Lupe seguía negándole la yerba de sus potreros, entonces fue cuando se puso a romper la cerca y a arrear la bola de animales flacos hasta las paraneras para que se hartaran de comer. Y eso no le había gustado a don Lupe, que mandó tapar otra vez la cerca para que él, Juvencio Nava, le volviera a abrir otra vez el agujero. Así, de día se tapaba el agujero y de noche se volvía a abrir, mientras el ganado estaba allí, siempre pegado a la cerca, siempre esperando; aquel ganado

suyo que antes nomás se vivía oliendo el pasto sin poder probarlo.

Y él y don Lupe alegaban y volvían a alegar sin llegar a ponerse de acuerdo. Hasta que una vez don Lupe le dijo:

—Mira, Juvencio, otro animal más que metas al potrero y te lo mato.

Y él contestó:

—Mire, don Lupe, yo no tengo la culpa de que los animales busquen su acomodo. Ellos son inocentes. Ahí se lo haiga si me los mata.

“Y me mató un novillo.

“Esto pasó hace treinta y cinco años, por marzo, porque ya en abril andaba yo en el monte, corriendo del exhorto. No me valieron ni las diez vacas que le di al juez, ni el embargo de mi casa para pagarle la salida de la cárcel. Todavía después, se pagaron con lo que quedaba nomás por no perseguirme, aunque de todos modos me perseguían. Por eso me vine a vivir junto con mi hijo a este otro terrenito que yo tenía y que se nombra Palo de Venado. Y mi hijo

creció y se casó con la nuera Ignacia y tuvo ya ocho hijos. Así que la cosa ya va para viejo, y según eso debería estar olvidada. Pero, según eso, no lo está.

“Yo entonces calculé que con unos cien pesos quedaba arreglado todo. El difunto don Lupe era solo, solamente con su mujer y los dos muchachitos todavía de a gatas. Y la viuda pronto murió también dizque de pena. Y a los muchachitos se los llevaron lejos, donde unos parientes. Así que, por parte de ellos, no había que tener miedo.

“Pero los demás se atuvieron a que yo andaba exhortado y enjuiciado para asustarme y seguir robándome. Cada vez que llegaba alguien al pueblo me avisaban:

—Por ahí andan unos fureños, Juvencio.

“Y yo echaba pal monte, entreverándome entre los madroños y pasándome los días comiendo verdolagas. A veces tenía que salir a la media noche, como si me fueran correteando los perros. Eso duró toda la vida. No fue un año ni dos. Fue toda la vida.”

Y ahora habían ido por él, cuando no esperaba ya a nadie, confiado en el olvido en que lo tenía la gente;

creyendo que al menos sus últimos días los pasaría tranquilos. “Al menos esto –pensó– conseguiré con estar viejo. Me dejarán en paz”.

Se había dado a esta esperanza por entero. Por eso era que le costaba trabajo imaginar morir así, de repente, a estas alturas de su vida, después de tanto pelear para librarse de la muerte; de haberse pasado su mejor tiempo tirando de un lado para otro arrastrado por los sobresaltos y cuando su cuerpo había acabado por ser un puro pellejo correoso curtido por los malos días en que tuvo que andar escondiéndose de todos.

Por si acaso, ¿no había dejado hasta que se le fuera su mujer? Aquel día en que amaneció con la nueva de que su mujer se le había ido, ni siquiera le pasó por la cabeza la intención de salir a buscarla. Dejó que se fuera sin indagar para nada ni con quién ni para dónde, con tal de no bajar al pueblo. Dejó que se le fuera como se le había ido todo lo demás, sin meter las manos. Ya lo único que le quedaba para cuidar era la vida, y ésta la conservaría a como diera lugar. No podía dejar que lo mataran. No podía. Mucho menos ahora.

Pero para eso lo habían traído de allá, de Palo de Venado. No necesitaron amarrarlo para que los siguiera. Él anduvo solo, únicamente maniatado por el miedo. Ellos se dieron cuenta de que no podía correr con aquel cuerpo viejo, con aquellas piernas flacas como sicuas secas, acalambradas por el miedo de morir. Porque a eso iba. A morir. Se lo dijeron.

Desde entonces lo supo. Comenzó a sentir esa comezón en el estómago que le llegaba de pronto siempre que veía de cerca la muerte y que le sacaba el ansia por los ojos, y que le hinchaba la boca con aquellos buches de agua agria que tenía que tragarse sin querer. Y esa cosa que le hacía los pies pesados mientras su cabeza se le ablandaba y el corazón le pegaba con todas sus fuerzas en las costillas. No, no podía acostumbrarse a la idea de que lo mataran.

Tenía que haber alguna esperanza. En algún lugar podría aún quedar alguna esperanza. Tal vez ellos se hubieran equivocado. Quizá buscaban a otro Juvencio Nava y no al Juvencio Nava que era él.

Caminó entre aquellos hombres en silencio, con los brazos caídos. La madrugada era oscura, sin

estrellas. El viento soplaba despacio, se llevaba la tierra seca y traía más, llena de ese olor como de orines que tiene el polvo de los caminos.

Sus ojos, que se habían apenuscado con los años, venían viendo la tierra, aquí, debajo de sus pies, a pesar de la oscuridad. Allí en la tierra estaba toda su vida. Sesenta años de vivir sobre de ella, de encerrarla entre sus manos, de haberla probado como se prueba el sabor de la carne. Se vino largo rato desmenuzándola con los ojos, saboreando cada pedazo como si fuera el último, sabiendo casi que sería el último.

Luego, como queriendo decir algo, miraba a los hombres que iban junto a él. Iba a decirles que lo soltaran, que lo dejaran que se fuera: “Yo no le he hecho daño a nadie, muchachos”, iba a decirles, pero se quedaba callado. “Más adelantito se los diré”, pensaba. Y sólo los veía. Podía hasta imaginar que eran sus amigos; pero no quería hacerlo. No lo eran. No sabía quiénes eran. Los veía a su lado ladeándose y agachándose de vez en cuando para ver por dónde seguía el camino.

Los había visto por primera vez al pardear de la tarde, en esa hora desteñida en que todo parece chamuscado. Habían atravesado los surcos pisando la milpa tierna. Y él había bajado a eso: a decirles que allí estaba comenzando a crecer la milpa. Pero ellos no se detuvieron.

Los había visto con tiempo. Siempre tuvo la suerte de ver con tiempo todo. Pudo haberse escondido, caminar unas cuantas horas por el cerro mientras ellos se iban y después volver a bajar. Al fin y al cabo la milpa no se lograría de ningún modo. Ya era tiempo de que hubieran venido las aguas y las aguas no aparecían y la milpa comenzaba a marchitarse. No tardaría en estar seca del todo.

Así que ni valía la pena de haber bajado; haberse metido entre aquellos hombres como en un agujero, para ya no volver a salir.

Y ahora seguía junto a ellos, aguantándose las ganas de decirles que lo soltaran. No les veía la cara; sólo veía los bultos que se repegaban o se separaban de él. De manera que cuando se puso a hablar, no supo si lo habían oído. Dijo:

—Yo nunca le he hecho daño a nadie —eso dijo. Pero nada cambió. Ninguno de los bultos pareció darse cuenta. Las caras no se volvieron a verlo. Siguieron igual, como si hubieran venido dormidos.

Entonces pensó que no tenía nada más que decir, que tendría que buscar la esperanza en algún otro lado. Dejó caer otra vez los brazos y entró en las primeras casas del pueblo en medio de aquellos cuatro hombres oscurecidos por el color negro de la noche.

—Mi coronel, aquí está el hombre.

Se habían detenido delante del boquete de la puerta. Él, con el sombrero en la mano, por respeto, esperando ver salir a alguien. Pero sólo salió la voz:

—¿Cuál hombre? —preguntaron.

—El de Palo de Venado, mi coronel. El que usted nos mandó a traer.

—Pregúntale que si ha vivido alguna vez en Alima —volvió a decir la voz de allá adentro.

— ¡Ey, tú! ¿Que si has habitado en Alima? —repitió la pregunta el sargento que estaba frente a él.

—Sí. Dile al coronel que de allá mismo soy. Y que allí he vivido hasta hace poco.

—Pregúntale que si conoció a Guadalupe Terreros.

—Que dizque si conociste a Guadalupe Terreros.

—¿A don Lupe? Sí. Dile que sí lo conocí. Ya murió.

Entonces la voz de allá adentro cambió de tono:

—Ya sé que murió —dijo—. Y siguió hablando como si platicara con alguien allá, al otro lado de la pared de carrizos:

— Guadalupe Terreros era mi padre. Cuando crecí y lo busqué me dijeron que estaba muerto. Es algo difícil crecer sabiendo que la cosa de donde podemos agarrarnos para enraizar está muerta. Con nosotros, eso pasó.

“Luego supe que lo habían matado a machetazos, clavándole después una pica de buey en el estómago. Me contaron que duró más de dos días perdido y que, cuando lo encontraron tirado en un arroyo, todavía estaba agonizando y pidiendo el encargo de que le cuidaran a su familia.

“Esto, con el tiempo, parece olvidarse. Uno trata de olvidarlo. Lo que no se olvida es llegar a saber que el que hizo aquello está aún vivo, alimentando su alma podrida con la ilusión de la vida eterna. No podría perdonar a ése, aunque no lo conozco; pero el hecho de que se haya puesto en el lugar donde yo sé que está, me da ánimos para acabar con él. No puedo perdonarle que siga viviendo. No debía haber nacido nunca”.

Desde acá, desde fuera, se oyó bien claro cuando dijo. Después ordenó:

—¡Llévenselo y amárrenlo un rato, para que padezca, y luego fusílenlo!

—¡Mírame, coronel! —pidió él—. Ya no valgo nada. No tardaré en morirme solito, derrengado de viejo. ¡No me mates...!

—¡Llévenselo! —volvió a decir la voz de adentro.

—...Ya he pagado, coronel. He pagado muchas veces. Todo me lo quitaron. Me castigaron de muchos modos. Me he pasado cosa de cuarenta años escondido como unapestado, siempre con el palpito de que en cualquier rato me matarían. No

merezco morir así, coronel. Déjame que, al menos, el Señor me perdone. ¡No me mates! ¡Diles que no me maten!.

Estaba allí, como si lo hubieran golpeado, sacudiendo su sombrero contra la tierra. Gritando.

En seguida la voz de allá adentro dijo:

—Amárrenlo y denle algo de beber hasta que se emborrache para que no le duelan los tiros.

Ahora, por fin, se había apaciguado. Estaba allí arrinconado al pie del horcón. Había venido su hijo Justino y su hijo Justino se había ido y había vuelto y ahora otra vez venía.

Lo echó encima del burro. Lo apretaló bien apretado al aparejo para que no se fuese a caer por el camino. Le metió su cabeza dentro de un costal para que no diera mala impresión. Y luego le hizo pelos al burro y se fueron, arrebiatados, de prisa, para llegar a Palo de Venado todavía con tiempo para arreglar el velorio del difunto.

—Tu nuera y los nietos te extrañaran —iba diciéndole—. Te mirarán a la cara y creerán que no eres tú.

Se les afigurará que te ha comido el coyote cuando te vean con esa cara tan llena de boquetes por tanto tiro de gracia como te dieron.

SESIÓN3

Presentación del moderador (audio)

Llegamos a la tercera sesión. Señalamos con Paul Ricoeur (1995) que todo el peso de la ficción descansa en la invención de personajes; de personajes que piensan, sienten, actúan y que son el origen—yo de la ficción, de los pensamientos, de los sentimientos y pasiones que circulan en la historia narrada.



EJERCICIO 3 | SESIÓN 3

LA VIDA MISMA NO SE NARRA, SE VIVE

¿A dónde va el presente cuando se convierte en pasado?

¿Dónde está el pasado?

WITTGENSTEIN

Nota introductoria (audio 1)

En la ficción tienen lugar dos discursos, el del narrador y el de los personajes; lo que es narrado es fundamentalmente la “temporalidad de la vida”; ahora bien: la vida misma no se narra, se vive. En la ficción se rompen las cronologías, la lógica interna del texto lleva la secuencia de los eventos de esta vida del personaje y le permite al lector recrear lo narrado.

Competencias de los ejercicios:

- Presentación de la historia, los elementos de tensión y acción que mueven al personaje e incitan al lector a seguir los pasos del personaje en la historia narrada

- Mínimo de escritura 1 párrafo / máximo de escritura 1 página
- Lectura de un cuento

Ejercicio Nº 1 (instrucción)

Lee el siguiente fragmento de las meditaciones de San Agustín de Hipona y reflexiona tranquilamente, para ti mismo, sobre la influencia de la memoria y el tiempo en el cuento que estás escribiendo:

«La edad de mi infancia, que ya no existe, está en el tiempo pasado, que ya no existe ni lo hay; pero cuando recuerdo cosas de aquella edad y las refiero, estoy viendo y mirando de presente la imagen de aquella edad. / Todo esto lo ejecuto dentro del gran salón de mi memoria. Allí se me presentan el cielo, la tierra, el mar y todas las cosas que mis sentidos han podido percibir en ellos, excepto las que ya se me hayan olvidado. Allí también me encuentro yo a mí mismo, me acuerdo de mí y de lo que hice [...] a todas estas imágenes añado yo mismo una innumerable multitud de otras que formó sobre las cosas que he experimentado [...] Además de esto se han de añadir

las ilaciones que hago de todas estas especies, como las acciones futuras, los sucesos venideros y las esperanzas». (XI, XVIII, 23)/ (X, VIII, 14)

Ejercicio N° 2 (instrucción)

- **CRONÓMETRO (1)** Utiliza el cronómetro de tu reloj o teléfono móvil y escribe SIN PARAR ni censurar, durante 10 minutos seguidos todo lo que venga a tu mente y a tus sentidos con este disparador “MOCOS”. Incorpora a tu historia un episodio en el cual el personaje se relacione con las sensaciones e ideas que ha despertado el disparador “MOCOS”. Ten en cuenta que otros personajes, pueden acompañar la historia que estás creando, puede ser el personaje recordando la infancia, o algún niño que se haga presente

Por ejemplo: Emilia era mi vecina de enfrente, siempre estaba bien peinada, con los zapatos pulcros como si nunca pisara el suelo, era la muñeca Inglesa perfecta para adornar el sofá; o bueno, casi perfecta, porque cuando servían el té de las cuatro Emilia

acompañaba la bebida caliente con un derrame verde que bajaba despacio desde la mitad de su carita de niña buena hasta la taza

- Comparte este ejercicio por escrito

Ejercicio N° 2 (instrucción)

- Haz con atención la lectura y comenta tus impresiones

Momento meditativo (audio)

Te doy la bienvenida al momento meditativo de hoy. Te sugiero, para disfrutar mejor esta experiencia de encuentro con todo tu ser, adoptes una posición cómoda, en reposo, alejada del ruido.

Si lo deseas puedes usar audífonos.

Las sesiones que contemplan este nivel trabajaremos la respiración consciente, para ello haremos un ejercicio sencillo. Haz tres repeticiones (puedes hacer más si lo consideras necesario para alcanzar un estado de tranquilidad y disposición para escribir) ejercicio

propuesto por Michael Sky (2001) siguiendo las recomendaciones del doctor Andrew Weil

- Coloca la punta de la lengua en el paladar, detrás de los dientes incisivos superiores.
- Inhala por la nariz durante 4 segundos, aguanta la respiración 7 segundos.
- Exhala por la boca frunciendo los labios y haciendo ruido (como si soplaras) durante 8 segundos.
- Haz cuatro respiraciones.

Lectura N° 3

La última noche del mundo. Ray Bradbury

¿Qué harías si supieras que esta es la última noche del mundo?

—¿Qué haría? ¿Lo dices en serio?

—Sí, en serio.

—No sé. No lo he pensado.

El hombre se sirvió un poco más de café. En el fondo del vestíbulo las niñas jugaban sobre la alfombra con

unos cubos de madera, bajo la luz de las lámparas verdes. En el aire de la tarde había un suave y limpio olor a café tostado.

—Bueno, será mejor que empieces a pensarlo.

—¡No lo dirás en serio!

El hombre asintió.

—¿Una guerra?

El hombre sacudió la cabeza.

—¿No la bomba atómica, o la bomba de hidrógeno?

—No.

—¿Una guerra bacteriológica?

—Nada de eso —dijo el hombre, revolviendo suavemente el café—. Solo, digamos, un libro que se cierra.

—Me parece que no entiendo.

—No. Y yo tampoco, realmente. Solo es un presentimiento. A veces me asusta. A veces no siento ningún miedo, y solo una cierta paz —miró a las niñas y los cabellos amarillos que brillaban a la luz de la lámpara—. No te lo he dicho. Ocurrió por vez primera hace cuatro noches.

—¿Qué?

—Un sueño. Soñé que todo iba a terminar. Me lo decía una voz. Una voz irreconocible, pero una voz de todos modos. Y me decía que todo iba a detenerse en la Tierra. No pensé mucho en ese sueño al día siguiente, pero fui a la oficina y a media tarde sorprendí a Stan Willis mirando por la ventana, y le pregunté: “¿Qué piensas, Stan?”, y él me dijo: “Tuve un sueño anoche”. Antes de que me lo contara yo ya sabía qué sueño era ese. Podía habérselo dicho. Pero dejé que me lo contara.

—¿Era el mismo sueño?

—Idéntico. Le dije a Stan que yo había soñado lo mismo. No pareció sorprenderse. Al contrario, se tranquilizó. Luego nos pusimos a pasear por la oficina, sin darnos cuenta. No concertamos nada. Nos pusimos a caminar, simplemente cada uno por su lado, y en todas partes vimos gentes con los ojos clavados en los escritorios o que se observaban las manos o que miraban la calle. Hablé con algunos. Stan hizo lo mismo.

— ¿Y todos habían soñado?

—Todos. El mismo sueño, exactamente.

—¿Crees que será cierto?

—Sí, nunca estuve más seguro.

—¿Y para cuándo terminará? El mundo, quiero decir.

—Para nosotros, en cierto momento de la noche. Y a medida que la noche vaya moviéndose alrededor del mundo, llegará el fin. Tardará veinticuatro horas.

Durante unos instantes no tocaron el café. Luego levantaron lentamente las tazas y bebieron mirándose a los ojos.

—¿Merecemos esto? —preguntó la mujer.

—No se trata de merecerlo o no. Es así, simplemente. Tú misma no has tratado de negarlo. ¿Por qué?

—Creo tener una razón.

—¿La que tenían todos en la oficina?

La mujer asintió.

—No quise decirte nada. Fue anoche. Y hoy las vecinas hablaban de eso entre ellas. Todas soñaron lo mismo. Pensé que era solo una coincidencia —la

mujer levantó de la mesa el diario de la tarde—. Los periódicos no dicen nada.

—Todo el mundo lo sabe. No es necesario —el hombre se reclinó en su silla mirándola—. ¿Tienes miedo?

—No. Siempre pensé que tendría mucho miedo, pero no.

—¿Dónde está ese instinto de autoconservación del que tanto se habla?

—No lo sé. Nadie se excita demasiado cuando todo es lógico. Y esto es lógico. De acuerdo con nuestras vidas, no podía pasar otra cosa.

—No hemos sido tan malos, ¿No es cierto?

—No, pero tampoco demasiado buenos. Me parece que es eso. No hemos sido casi nada, excepto nosotros mismos, mientras que casi todos los demás han sido muchas cosas, muchas cosas abominables.

En el vestíbulo las niñas se reían.

—Siempre pensé que cuando esto ocurriera la gente se pondría a gritar en las calles.

—Pues no. La gente no grita ante la realidad de las cosas.

—¿Sabes?, te perderé a ti y a las chicas. Nunca me gustó la ciudad ni mi trabajo ni nada, excepto ustedes tres. No me faltará nada más. Salvo, quizás, los cambios de tiempo, y un vaso de agua helada cuando hace calor, y el sueño. ¿Cómo podemos estar aquí, sentados, hablando de este modo?

—No se puede hacer otra cosa.

—Claro, eso es; pues si no estaríamos haciéndolo. Me imagino que hoy, por primera vez en la historia del mundo, todos saben qué van a hacer de noche.

—Me pregunto, sin embargo, qué harán los otros, esta tarde, y durante las próximas horas.

—Ir al teatro, escuchar la radio, mirar la televisión, jugar a las cartas, acostar a los niños, acostarse. Como siempre.

—En cierto modo, podemos estar orgullosos de eso... como siempre.

El hombre permaneció inmóvil durante un rato y al fin se sirvió otro café.

—¿Por qué crees que será esta noche?

—Porque sí.

—¿Por qué no alguna otra noche del siglo pasado, o de hace cinco siglos o diez?

—Quizá porque nunca fue 19 de octubre de 2069, y ahora sí. Quizá porque esa fecha significa más que ninguna otra. Quizá porque este año las cosas son como son, en todo el mundo, y por eso es el fin.

—Hay bombarderos que esta noche estarán cumpliendo su vuelo de ida y vuelta a través del océano y que nunca llegarán a tierra.

—Eso también lo explica, en parte.

—Bueno —dijo el hombre incorporándose—, ¿Qué hacemos ahora? ¿Lavamos los platos?

Lavaron los platos, y los apilaron con un cuidado especial. A las ocho y media acostaron a las niñas y les dieron el beso de buenas noches y apagaron las luces del cuarto y entornaron la puerta.

—No sé... —dijo el marido al salir del dormitorio, mirando hacia atrás, con la pipa entre los labios.

—¿Qué?

—¿Cerraremos la puerta del todo, o la dejaremos así, entornada, para que entre un poco de luz?

—¿Lo sabrán también las chicas?

—No, naturalmente que no.

El hombre y la mujer se sentaron y leyeron los periódicos y hablaron y escucharon un poco de música, y luego observaron, juntos, las brasas de la chimenea mientras el reloj daba las diez y media y las once y las once y media. Pensaron en las otras gentes del mundo, que también habían pasado la velada cada uno a su modo.

—Bueno —dijo el hombre al fin.

Besó a su mujer durante un rato.

—Nos hemos llevado bien, después de todo —dijo la mujer.

—¿Tienes ganas de llorar? —le preguntó el hombre.

—Creo que no.

Recorrieron la casa y apagaron las luces y entraron en el dormitorio. Se desvistieron en la fresca oscuridad de la noche y retiraron las colchas.

—Las sábanas son tan limpias y frescas...

—Estoy cansada.

—Todos estamos cansados.

Se metieron en la cama.

—Un momento —dijo la mujer.

El hombre oyó que su mujer se levantaba y entraba en la cocina. Un momento después estaba de vuelta.

—Me había olvidado de cerrar los grifos.

Había ahí algo tan cómico que el hombre tuvo que reírse.

La mujer también se rió. Sí, lo que había hecho era cómico de veras. Al fin dejaron de reírse, y se tendieron inmóviles en el fresco lecho nocturno, tomados de la mano y con las cabezas muy juntas.

—Buenas noches —dijo el hombre después de un rato.

—Buenas noches —dijo la mujer.



INTERMEDIO

En esta actividad intermedia el escritor se topa con los juegos del destino, otro de los roles de la temporalidad y la ficción.



Ejercicio Nº 1 (instrucción)

Asumir el papel del “otro”, desdoblamiento

Se presentan varios escenarios en los cuales tú, escritor, eres el protagonista, pero no estás solo; en esos escenarios hacen aparición personajes del cine, recordados y famosos por ser malvados. Tendrás la oportunidad de entablar conversación, preguntar y responder desde tu imaginación las razones por las cuales estos villanos han actuado de modo particular.

- Selecciona una escena y un personaje de la siguiente lista, crea una historia en la cual interrogues al personaje y este responda. Recuerda tiempo y ficción son tus aliados

- 1) QUÉ PASARÍA SI... estás en un aeropuerto internacional y justo cuando llega la hora de abordar una voz dulce y femenina anuncia que el vuelo está demorado por mal tiempo y los pasajeros deben aguardar con paciencia en la sala de embarque de la puerta número 2. En la sala las sillas son escasas, viajas con dos maletas de 36kg cada una, más el equipaje de mano; estás

buscando la mejor forma de acomodarte y esperar sin saber cuánto tiempo y notas que alguien te está mirando con ánimo de hablar y pasar el rato de espera, en ese momento reconoces a esta persona que es nada más y nada menos que....

- 2) QUÉ PASARÍA SI... vas corriendo a la única entrevista de trabajo que has logrado en semanas, el tráfico está terrible y el autobús no llegó a tiempo, decides correr por varias cuerdas, al llegar a la torre empresarial subes al ascensor, que curiosamente está despejado en la entrada, sin notar el aviso que dice “averiado”, pulsas el botón del PH de las oficinas comerciales, sólo una persona cruza la puerta antes de que esta se cierre, el ascensor echa a andar y de pronto se detiene bruscamente, el botón de alarma no funciona, la puerta no abre manualmente, sólo notas el vacío, entras en pánico y justo en ese momento te das cuenta que la persona que abordó el ascensor es nada más y nada menos que...
- 3) QUÉ PASARÍA SI...estás en la sala de espera de un hospital, esperas por los resultados de la primera ronda de unos exámenes físicos, te han

dicho que el siguiente ciclo será en dos horas y debes estar quieto y calmado, buscas asiento al final de la sala en esas sillas frías de incómodo espaldar, permaneces allí, contando cada tic tac del reloj en la pared de fondo, de pronto alguien más pasa al asiento frente al tuyo, cuando vuelves la mirada, allí justo frente a ti está nada más y nada menos que...

Personajes: Mystique de los “X”; Catherine Travel;
Hannibal Lecter; Darth Vader; Anton Chigurth;
La bruja blanca (Crónicas de Narnia)

Reserva lo escrito para conversar en grupo



Nivel III

**El escritor al final de la senda:
por qué y para (contra) quién se
escribe**

El propósito

De este tercer nivel es la profundización sobre las razones que mueven e impulsan a un escritor. Por qué, para qué, para quién o en contra de quién escribe. Pueden resultar, redundantes o retóricos estos cuestionamientos; sin embargo, un escritor es mucho

más que palabras sobre el papel. El escritor es una masa compleja, sinérgica que llega a poner por escrito un mundo, justamente cuando las ideas han transitado por una senda larga, con intersecciones, buscando acomodo en el espacio–tiempo, entre la ficción, la realidad y el cúmulo de emociones, sensaciones y pasiones que surgen a partir de eventos determinantes. Esto genera interrogantes, cuestionamientos en el ser propio del escritor al momento de asumir la escritura como oficio, como vehículo conductor de las pasiones y las emociones. Qué es un escritor, quién es un escritor. Escribir es un acto arriesgado, atrevido, toda una apuesta por la libertad de ser. Al escribir vemos el juego dialéctico entre el “Yo” del escritor y el personaje, buscando responder las preguntas fundamentales que inician a conciencia el proceso de escritura y la finalidad de esta escritura, pensando ahora en el lector, en ese “otro” posible que se acercará al texto escrito pactando con la realidad y la ficción de lo narrado.

Organización

Cada sesión está organizada para que el participante haga una lectura literaria, dos ejercicios prácticos de escritura creativa y un momento meditativo.

Cada sesión está organizada en función de una hora, quince minutos de trabajo en un período de cinco sesiones consecutivas, las cuales están preparadas para que el participante, lea, reflexione y escriba una historia, que definiremos como un relato. Por lo tanto, el participante creará un personaje, presentará una historia de vida de ese personaje y lo pondrá en movimiento en un mundo imaginario en el que es libre de hacer, decir y experimentar cuanto desee de acuerdo al argumento de la historia.

Al cierre, luego de las tres sesiones de trabajo compartido, cada participante recibirá, de forma individual y personalizada un comentario crítico del texto creado con recomendaciones pertinentes, y sugerencias literarias para seguir motivando la escritura.

Los ejercicios de escritura son compartidos diariamente y se corresponde a las pautas de cada sesión, que en su conjunto se presentarán como relato al cierre del taller. La presentación de los ejercicios puede hacerse en forma manuscrita si se trabaja en modalidad presencial o en archivos que serán enviados en formato word o pdf editables (preferiblemente para efectos de descarga) identificados de la siguiente forma:

nombre ejercicio1, de forma correspondiente, siempre que se trabaje de forma virtual

Cada ejercicio está acompañado por una lectura de textos literarios breves, de escritores reconocidos por su trayectoria en el ejercicio y la reflexión acerca de la escritura y los géneros literarios. Estas lecturas se sugieren en función de la competencia que se quiere superar con la sesión de trabajo, con el propósito de estimular los comentarios de lectura entre los participantes bajo la dirección oportuna del orientador del taller. Los textos están libres de copyright y están en formato digital disponibles en repositorios y páginas web certificadas, tales como el Repositorio Documental Gredos de la Universidad de Salamanca y Ciudad Seva, espacio digital del escritor Luis López Nieves. Por tanto, todos los recursos de lectura que se presentan en este taller respetan y manejan las fuentes bibliográficas existentes con fines académicos para grupos de formación e intercambio en experiencias de taller.

Asimismo, se sugiere que cada participante realice un ejercicio de respiración y seguidamente un ejercicio, o momento meditativo guiado, por unos pocos minutos,

que le permita hacer un cambio de ritmo entre las tareas cotidianas y el momento inicial de los ejercicios de lectura y escritura.

Este cambio de ritmo, pone al escritor en una situación propicia para desarrollar los ejercicios de forma escrita, evitando la tentación de sólo pensar o hacer los ejercicios mentalmente, perderse en divagaciones infructuosas y desistir del proceso creativo. Es, en otras palabras, una incitación para LANZARSE A ESCRIBIR.



SESIÓN 1

Presentación del moderador (audio si el taller es virtual)

Presentación de los participantes del grupo:

¿Quién eres, qué haces, quién quieres ser por escrito?
(preguntas orientadoras para el orientador al momento
de la presentación)



EJERCICIO 1 | SESIÓN 1

EL ESCRITOR, EL PERSONAJE Y UNA HISTORIA

“La literatura nos da un mapa donde los lugares son lo que son y lo que hacemos de ellos. Yo escribo para que los lugares no nos olviden”

JUAN CARLOS MÉNDEZ GUÉDEZ

Notas introductorias

(audio 1)

En esta primera sesión tomo en préstamo las palabras de Thomas Disch (1986) en la introducción a la colección de cuentos de Philip K. Dick. Pues plantea una cuestión que considero importante en grado sumo para responder con honestidad a los interrogantes que acechan al escritor y a su escritura.

“La sabiduría popular sostiene que existen escritores para escritores y escritores para lectores. Los de estos últimos son los escasos y felices libros que encabezan año tras año las listas de ventas y que,

por razón de su extraña composición fenoménica, nunca consiguen duplicar en sus propios laboratorios. Puede que satisfagan los refinados gustos de los críticos “literarios”, o puede que no (que es lo más frecuente), pero sus obras no se venden. Los escritores para escritores consiguen magníficas críticas (sobre todo por parte de sus admiradores colegas), pero no atraen a los lectores, quienes poseen la capacidad de detectar a distancia los signos de un libro de un escritor para escritores. El estilo de su prosa cosecha grandes alabanzas (mientras que un escritor para lectores jamás querría que se le acusara de un delito de elitismo como el de tener “estilo”; los personajes son “profundos”; y por encima de todo, el libro es “serio”.

Muchos escritores para escritores aspiran a la fama y a la popularidad de los escritores para lectores y, en ocasiones, los escritores para lectores codician los laureles que los royalties no pueden comprarles... El escritor “literario” se esfuerza al máximo para conseguir un éxito de ventas... y lo que acaba obteniendo son más laureles, pero no más lectores. La autora comercial suda la gota gorda para producir una obra de arte con mayúsculas...que acaba recibida con desdén por la crítica y convirtiéndose en su mayor éxito comercial.

(audio 2)

La meta es escribir, pero qué tipo de escritor soy. Puede que haya puntos medios, equilibrio, golpes de suerte en el azar de la publicación y con la buena receptividad de los lectores. Aun así, lo fundamental para un escritor que escribe es la lectura, en el sentido amplio, dinámico y también complejo que la lectura como proceso de reconocimiento y observación del mundo, representa. ¿Existe un mundo? Claro que sí, un mundo fragmentado, miles de mundos en cada historia; se presentan, se calcan, se sueñan, se fantasean y se escriben. Cómo responde el escritor ante estas situaciones”.

(audio 3)

Los caminos de un escritor (primera clase de literatura en Berkeley, 1980) Julio Cortázar

Cortázar se declara autor y lector y con ello define su constitución como escritor en tres etapas:

La primera etapa se llama estética en la cual se proyecta sobre una lectura y escritura refinada, siguiendo ciertos modelos y patrones.

La segunda etapa la proyecta como metafísica, en la cual se interroga sobre la lenta y larga existencia del hombre; el rumbo, las acciones de los hombres frente a las circunstancias.

La tercera etapa la proyecta como histórica, en la cual se busca romper el individualismo y observar al prójimo en su conjunto social.

Tomando en cuenta estas etapas, reflexionemos si nuestra postura como escritores se acerca a alguna de ellas, o si podemos definir propiamente nuestro momento presente como escritores. Hemos pensado, en esta senda de escritura, cómo nos vemos, o cómo nos veremos próximamente.

Competencias del ejercicio:

- Identifica las cualidades del escritor en el ejercicio de su rol
- Describe las etapas de la escritura según tu propio ejercicio
- Afirma la escritura como ejercicio

- Mínimo de escritura 1 párrafo / máximo de escritura 1 página
- Leer un cuento

Ejercicio N° 1 (instrucción)

- Crea un personaje de ficción que se enfrente con la siguiente situación:

El personaje se encuentra en una grave situación económica, ha perdido el rumbo de su vida y debe decidir cuál será el siguiente paso; puede caer al precipicio, o recuperar su economía aceptando la propuesta de un amigo, que consiste en poner al servicio de otros su talento con la escritura, con el arte. La condición es permanecer en silencio, sin que su nombre figure o aparezca en las portadas. El trabajo consiste en escribir una historia, un relato que será firmado por un escritor famoso de talla mundial. Tienes la libertad de escribir sobre cualquier tema, crear mundos, personajes, la condición es el silencio.

Recuerda tú eres escritor, usa tus propios recursos para asumir este reto, puedes retomar las historias o personajes del pasado para poner en las manos

de tu amigo editor la nueva producción de este tan galardonado escritor famoso. Harás tu trabajo por entregas, tienes sólo cuatro días para esta tarea.

- Comparte este ejercicio por escrito

Ejercicio N° 2 (instrucción)

- Haz con atención la lectura y comenta tus impresiones
- Ten presente que las lecturas son una pequeña apuesta de relación entre el contenido desarrollado en cada sesión y tu propia escritura. En este nivel leeremos cuentos escritos por mujeres, cuya vida dentro y fuera de la literatura es interesante e impactante, podríamos hablar de realidades que superan la ficción.

Momento meditativo (audio)

El acto de crear y creer

Te doy la bienvenida al momento meditativo de hoy. Te sugiero, para disfrutar mejor esta experiencia

de encuentro con todo tu ser, adoptes una posición cómoda, en reposo, alejada del ruido.

Si lo deseas puedes usar audífonos.

Ubica en tu mente la imagen de un pozo de aguas cristalinas, es tan profundo este pozo y tan cristalina su agua que se asemeja a un ojo, que todo lo ve y refleja.

La creación trae consigo la posibilidad de materializar las cosas, es energía para la nominación del mundo.

Haz una inhalación suave, profunda y a medida que exhalas, despacio, siente como te ensanchas y el líquido de tu cuerpo se transforma en el ojo de agua en el que se refleja el mundo. El agua tranquila y cristalina te revela el camino a seguir en el momento presente.

Haz una inhalación suave, profunda y a medida que exhalas, despacio, siente tu cuerpo expandido, siente confianza en cada paso.

Haz una inhalación suave, profunda y a medida que exhalas, siente como tus pies y manos se vuelven agua; siente como cambia la temperatura de tu cuerpo; siente confianza en cada paso. El ojo observa con cautela

para sí mismo, va a lo profundo en busca de más agua cristalina. Siente confianza en cada paso.

Haz una inhalación suave, profunda y a medida que exhalas, despacio, sientela renovación impetuosa de tu ser interior. Siente confianza en cada paso. Siente como el ojo de agua impulsa la creación sin límites. Siente confianza en cada paso.

Haz una inhalación suave, profunda y a medida que exhalas, despacio, siente como lentamente el ojo de agua te proyecta en imagen, eres un cuerpo liviano y un alma conscientedel movimiento, observa como en tu interior todo se expande.Siente confianza en cada paso.

Haz una inhalación suave, profunda y a medida que exhalas, despacio abre los ojos, mira como tu cuerpo se expande, siente tu cuerpo tranquilo, siente tu rostro perfecto,sonriente. Eres un cuerpo de agua.

Haz una inhalación suave, profunda y a medida que exhalas, despacio, siente PAZ

Haz una inhalación suave, profunda y a medida que exhalas, despacio, siente PAZ

Haz una inhalación suave, profunda y a medida que exhalas, despacio, siente PAZ

Lectura N° 1

Mejor que arder. Clarice Lispector

Era alta, fuerte, con mucho cabello. La madre Clara tenía bozo oscuro y ojos profundos, negros.

Había entrado en el convento por imposición de la familia: querían verla amparada en el seno de Dios. Obedeció.

Cumplía sus obligaciones sin reclamar. Las obligaciones eran muchas. Y estaban los rezos. Rezaba con fervor.

Y se confesaba todos los días. Todos los días recibía la hostia blanca que se deshacía en la boca.

Pero empezó a cansarse de vivir sólo entre mujeres. Mujeres, mujeres, mujeres. Escogió a una amiga como confidente. Le dijo que no aguantaba más. La amiga le aconsejó:

—Mortifica el cuerpo.

Comenzó a dormir en la losa fría. Y se fustigaba con el cilicio*. De nada servía. Le daban fuertes gripas, quedaba toda arañada.

Se confesó con el padre. Él le mandó que siguiera mortificándose. Ella continuó.

Pero a la hora en que el padre le tocaba la boca para darle la hostia se tenía que controlar para no morder la mano del padre. Éste percibía, pero nada decía. Había entre ambos un pacto mudo. Ambos se mortificaban.

No podía ver más el cuerpo casi desnudo de Cristo.

La madre Clara era hija de portugueses y, secretamente, se rasuraba las piernas velludas. Si supieran, ay de ella. Le contó al padre. Se quedó pálido. Imaginó que sus piernas debían ser fuertes, bien torneadas.

Un día, a la hora del almuerzo, empezó a llorar. No le explicó la razón a nadie. Ni ella sabía por qué lloraba.

Y de ahí en adelante vivía llorando. A pesar de comer poco, engordaba. Y tenía ojeras moradas. Su voz, cuando cantaba en la iglesia, era de contralto.

Hasta que le dijo al padre en el confesionario:

—¡No aguanto más, juro que ya no aguanto más!

Él le dijo meditativo:

—Es mejor no casarse. Pero es mejor casarse que arder.

Pidió una audiencia con la superiora. La superiora la reprendió ferozmente. Pero la madre Clara se mantuvo firme: quería salirse del convento, quería encontrar a un hombre, quería casarse. La superiora le pidió que esperara un año más. Respondió que no podía, que tenía que ser ya.

Arregló su pequeño equipaje y salió. Se fue a vivir a un internado para señoritas.

Sus cabellos negros crecían en abundancia. Y parecía etérea, soñadora. Pagaba la pensión con el dinero que su familia le mandaba. La familia no se hacía el ánimo. Pero no podían dejarla morir de hambre.

Ella misma se hacía sus vestiditos de tela barata, en una máquina de coser que una joven del internado le prestaba. Los vestidos los usaba de manga larga, sin escote, debajo de la rodilla.

Y nada sucedía. Rezaba mucho para que algo bueno le sucediera. En forma de hombre.

Y sucedió realmente.

Fue a un bar a comprar una botella de agua. El dueño era un guapo portugués a quien le encantaron los

modales discretos de Clara. No quiso que ella pagara el agua. Ella se sonrojó.

Pero volvió al día siguiente para comprar cocada. Tampoco pagó. El portugués, cuyo nombre era Antonio, se armó de valor y la invitó a ir al cine con él. Ella se rehusó.

Al día siguiente volvió para tomar un cafecito. Antonio le prometió que no la tocaría si iban al cine juntos. Aceptó.

Fueron a ver una película y no pusieron la más mínima atención. Durante la película estaban tomados de la mano.

Empezaron a encontrarse para dar largos paseos. Ella con sus cabellos negros. Él, de traje y corbata.

Entonces una noche él le dijo:

—Soy rico, el bar deja bastante dinero para podernos casar ¿Quieres?

—Sí —le respondió grave.

Se casaron por la iglesia y por lo civil. En la iglesia el que los casó fue el padre, quien le había dicho

que era mejor casarse que arder. Pasaron la luna de miel en Lisboa. Antonio dejó el bar en manos del hermano.

Ella regresó embarazada, satisfecha y alegre.

Tuvieron cuatro hijos, todos hombres, todos con mucho cabello.

“Melhor do que arder”

El viacrucis del cuerpo, 1974



SESIÓN2

Presentación del moderador (audio)

Llegamos a la segunda sesión. Estamos cuestionando y poniendo en evidencia nuestra esencia como escritores y la escritura como construcción creativa.



EJERCICIO 2 | SESIÓN 2

EL ESCRITOR MÁS ALLÁ DE LA ESCRITURA

“Todos los que somos escritores tenemos en común que hemos perdido de forma violenta el mundo de la infancia, lo que nos da una conciencia más aguda de la muerte. Pero, mientras escribes, la muerte no existe”

ROSA MONTERO

Nota introductoria (audio 1)

El escritor es un ser humano, un sujeto gregario y social en su condición; por más aislado o cosmopolita que el escritor se declare, es ante todo lector, observador; esto le permite verse a sí mismo y también reconocer en el otro las cercanías o distancias que tiene. En este punto el escritor lee, se detiene, corrige y piensa, quién es su lector, el ideal, el real. Un escritor literario, no escribe para sí mismo, siempre escribe para un “otro” siempre posible.

El escritor se interroga si vale la pena la idea sobre la cual quiere escribir, y piensa para sí: quién se ha puesto en mi lugar y ha visto aquello sobre lo que quiero narrar.

El amor, el odio, los celos, la libertad, la fe, la ideología son los temas que circulan en el entorno inmediato del escritor. Ahora bien, la idea debe estar signada por la inteligencia y la astucia, por el artificio y la imaginación. Aunque hable de un mismo tema, cada historia es diferente, depende sólo de quién la escribe y para quién lo hace.

Competencias del ejercicio:

- Inquieta la mente y cuestionar la creatividad
- Detona el texto con una temática “impuesta” para que el personaje se mueva en tensión
- Mínimo de escritura 1 párrafo / máximo de escritura 1 página
- Lectura de un cuento

Ejercicio Nº 1 (instrucción)

- CRONÓMETRO (1) Utiliza el cronómetro de tu reloj o teléfono móvil y escribe SIN PARAR ni censurar, durante 20 minutos seguidos todo lo que venga a tu mente y a tus sentidos con este disparador “CELOS”

Por ejemplo: Todo daba vueltas a su alrededor, tres noches sin dormir causaban el mismo efecto que tres botellas de escocés sin parar, nada venía a la mente y su vida pendía de un hilo, entregar el manuscrito a costa de su dignidad, o pasar hambre y frío a causa de sus deudas; solo quedaban 20 minutos del tiempo límite y lo único que había sobre el papel era la palabra celos, eso y nada más porque era el único sentimiento que lo albergaba.

Ejercicio N° 2 (instrucción)

- Comparte este ejercicio por escrito

Recuerda que estás en una situación particular, debes moverte rápido, poner la mano a correr bajo la presión del cronómetro y cumplir con la entrega por etapas de la historia que te salvará la vida, al menos por un tiempo. Sin embargo, algo de último momento se presenta. El teléfono repica alocadamente y es tu amigo, el editor del escritor famoso para quién estás escribiendo. En un pequeño brote de lucidez el escritor ha comenzado ya la historia y tu deber ahora es seguirla; seguir con tu historia y tu personaje a partir de lo que ya se ha dicho, que te ha llegado por correo:

“En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor. Una olla de algo más vaca que carnero, salpicón las más noches, duelos y quebrantos los sábados, lentejas los viernes, algún palomino de añadidura los domingos, consumían las tres partes de su hacienda”

Ejercicio Nº 3 (instrucción)

- Haz con atención la lectura y comenta tus impresiones

Lectura Nº 1

La novelista. Patricia Highsmith

Posee una memoria perfecta. Todo es sexo. Va por su tercer matrimonio y ha dejado tres hijos por el camino, pero ninguno de su actual marido. Grita: “¡Escuchad mi pasado! Es más importante que mi presente. Dejadme que os cuente lo cerdo que era mi último marido (o amante).” Su pasado es como

una comida mal digerida, quizás indigerible, que se le ha quedado sentada en la boca del estómago. Uno desearía que pudiese vomitarla y olvidarla, sencillamente. Escribe resmas contando cuántas veces ella, o su rival, se metieron en la cama con su marido. Y cómo ella se paseaba arriba y abajo, insomne —negándose virtuosamente el consuelo de una copa—, mientras su marido pasaba la noche con la otra mujer, flagrantemente, etc., y a la mierda lo que pensarán los amigos o los vecinos. Dado que los amigos y los vecinos eran incapaces de pensar o no les interesaba la situación, no importa lo que pensasen. Se diría que éste es el momento para que un novelista emplee su inventiva, para crear un pensamiento y una opinión pública donde no existen, pero la novelista no se molesta en inventar. Todo es tan escueto como una cojonera. Después de que tres amigas hayan visto y alabado el manuscrito, diciendo que es “real como la vida misma”, y de haber cambiado cuatro veces los nombres de los personajes masculinos y femeninos, con considerable detrimento del aspecto del manuscrito, y después de que un amigo (posible amante) haya leído la primera

página y se lo haya devuelto diciéndole que lo ha leído entero y le encanta, envía el manuscrito a un editor. Recibe una rápida y cortés negativa. Comienza a ser más cautelosa, a obtener cartas de presentación de amigos escritores, vagas, indirectas recomendaciones logradas a costa de comidas y cenas regadas con vino. Rechazo tras rechazo, a pesar de todo. —¡Yo sé que mi historia es importante! —le dice a su marido. —También lo es la vida del ratón, para él... o, quizás, para ella —contesta él. Es un hombre paciente, pero, con todo esto, está casi al límite de su resistencia. —¿Qué ratón? —Hablo con un ratón casi todas las mañanas mientras estoy en la bañera. Creo que su problema es la comida. Son dos. Uno u otro sale del agujero (hay un agujero en el rincón del cuarto de baño) y entonces les traigo algo de la nevera. —Estás divagando. ¿Qué tiene eso que ver con mi manuscrito? —Simplemente que a los ratones les preocupa un asunto más importante: la comida. No que tu marido te fuera infiel, o que tú sufieras por ello, aunque fuese en un escenario tan maravilloso como Capri o Rapallo. Lo cual me sugiere una idea. —¿Cuál? —pregunta ella, con

cierta ansiedad. Su marido sonríe por primera vez en varios meses. Experimentaba unos segundos de paz. No se oye en la casa el tecleo de la máquina de escribir. Su mujer le está mirando de verdad, esperando oír lo que tiene que decir. —Adivínalo. Tú eres la que tiene imaginación. No vendré a cenar. Luego se marcha del piso, llevándose su agenda y —con cierto optimismo— un pijama y un cepillo de dientes. Ella se acerca a la máquina y se queda mirándola, pensando que quizá podría sacar otra novela de esto, simplemente de esta noche. ¿Debería hacer pedazos la novela por la que había alborotado durante tanto tiempo y empezar la nueva?

¿Quizá esta noche? ¿Ahora mismo? ¿Con quién iba a dormir él?



SESIÓN3

Presentación del moderador (audio)

Llegamos a la tercera sesión. El final de la senda del escritor en este trayecto. Ahora en este momento las respuestas que espontáneamente dimos a las preguntas iniciales se han transformado, pues las ideas y los pensamientos se transforman en la medida en que alimentamos tanto el conocimiento como las maneras de reconocernos y entendernos, partiendo de un cuestionamiento interior.

Quién soy como escritor y quién es mi lector, estos cuestionamientos inquietan la mente, y al mismo tiempo aumentan el ritmo creador de la mano que escribe. En este punto, el paladar de la lectura y la escritura está más refinado, por decirlo de algún modo y cada texto lleva la marca, la impronta de su creador. Más allá de los nombres con los cuales se presente un texto, es decir el nombre real del autor, o los seudónimos que utilice, la escritura se reconoce por el estilo y la dinámica que lo propone. Como señala, entre otras cosas, Nelson Goodman (1990) “la noción de estilo implica que hay ciertos rasgos característicos tanto en lo que se dice como en la manera como se dice, en el tema como en los términos, en el contenido como en la forma (...) las emociones, los sentimientos, y esas otras propiedades que se expresan al decir algo son parte de la manera de ese decir: lo que se expresa es un aspecto de cómo se dice lo que se dice” (p.28)

EJERCICIO 3 | SESIÓN 3

EL ESCRITOR, LA EXPRESIÓN Y EL ESTILO

“Porque estamos aquí, pero queríamos estar allí”

ANTONIO TABUCCHI

Nota introductoria (audio 1)

Hemos llegado al punto central del ejercicio. Nos ponemos frente a frente con la realidad de la palabra escrita, la palabra dicha. Esto que soy, un escritor, esto que se me encarga según mi rol, que es escribir, y esto que el otro espera leer de mí, un texto. “lo que un texto dice o expresa es en definitiva una propiedad del texto y no de otra cosa” (Cassany, 1989 p.16)

Competencias de los ejercicios:

- Presentación de la historia, los elementos de tensión y acción que mueven al personaje e incitan al lector a seguir los pasos del personaje en la historia narrada

- Mínimo de escritura 1 párrafo / máximo de escritura 1 página
- Lectura de un cuento

Ejercicio Nº 1 (instrucción)

- Lee las respuestas que al principio diste a las preguntas ¿Eres escritor? ¿Por qué escribes? ¿Para qué escribes? ¿Para quién escribes? ¿Contra quién, o en contra de qué/quién escribes? Y en una nueva interrogación selecciona la pregunta que consideres más importante, entre estas, y responde ampliamente, tomando en cuenta la experiencia vivida en cada nivel del taller, pensando qué hay en ti, como escritor, que te diferencie del resto

Ejercicio Nº 2 (instrucción)

- CRONÓMETRO (1) Utiliza el cronómetro de tu reloj o teléfono móvil y escribe SIN PARAR ni censurar, durante 20 minutos seguidos construye un texto con todo lo que venga a tu mente

y a tus sentidos con las palabras “LEALTAD, ESCRITURA, ESTRUCTURA, ESTILO, PERSONA, BERENJENA, CUENTO, GATO”. Incorpora a tu historia.

- Comparte por escrito el ejercicio

Ejercicio Nº 3 (instrucciones)

- Recuerda el plazo para las entregas a las que te has comprometido está por terminar, sientes los nervios de tener el tiempo sobre los hombros, tienes indicios de quién puede ser el escritor famoso para quién estás creando, pero sólo es una sospecha, aún así te pone colérico, eufórico. Decides imponerte, a fin de cuentas aunque no lo firmes, es tu historia, quienes te han leído antes sabrán que es tu sello el que se marca sobre el papel. Tu amigo editor, te recuerda que has firmado un contrato que te paga por el silencio más que por las páginas escritas.

Pero en este punto nada temes, sólo escribes y expresas sobre el texto tus emociones con relación a este trabajo.

Terminas y decides escribir también una nota para el escritor famoso; es tu oportunidad de vaciarte y ser sincero.

- Comparte por escrito el ejercicio

Ejercicio N° 4 (instrucción)

- Haz con atención la lectura y comenta tus impresiones

Lectura N° 3

El recado. Elena Poniatowska

Vine Martín, y no estás. Me he sentado en el peldaño de tu casa, recargada en tu puerta y pienso que en algún lugar de la ciudad, por una onda que cruza el aire, debes intuir que aquí estoy. Es este tu pedacito de jardín; tu mimosa se inclina hacia afuera y los niños al pasar le arrancan las ramas más accesibles... En la tierra, sembradas alrededor del muro, muy rectilíneas y serias veo unas flores que tienen hojas como espadas. Son azul marino, parecen soldados.

Son muy graves, muy honestas. Tú también eres un soldado. Marchas por la vida, uno, dos, uno, dos... Todo tu jardín es sólido, es como tú, tiene una reciedumbre que inspira confianza.

Aquí estoy contra el muro de tu casa, así como estoy a veces contra el muro de tu espalda. El sol da también contra el vidrio de tus ventanas y poco a poco se debilita porque ya es tarde. El cielo enrojecido ha calentado tu madreselva y su olor se vuelve aún más penetrante. Es el atardecer. El día va a decaer. Tu vecina pasa. No sé si me habrá visto. Va a regar su pedazo de jardín. Recuerdo que ella te trae una sopa cuando estás enfermo y que su hija te pone inyecciones... Pienso en ti muy despacio, como si te dibujara dentro de mí y quedaras allí grabado. Quisiera tener la certeza de que te voy a ver mañana y pasado mañana y siempre en una cadena ininterrumpida de días; que podré mirarte lentamente aunque ya me sé cada rinconcito de tu rostro; que nada entre nosotros ha sido provisional o un accidente.

Estoy inclinada ante una hoja de papel y te escribo todo esto y pienso que ahora, en alguna cuadra

donde camines apresurado, decidido como sueles hacerlo, en alguna de esas calles por donde te imagino siempre: Donceles y Cinco de Febrero o Venustiano Carranza, en alguna de esas banquetas grises y monocordes rotas sólo por el remolino de gente que va a tomar el camión, has de saber dentro de ti que te espero. Vine nada más a decirte que te quiero y como no estás te lo escribo. Ya casi no puedo escribir porque ya se fue el sol y no sé bien a bien lo que te pongo. Afuera pasan más niños, corriendo. Y una señora con una olla advierte irritada: “No me sacudas la mano porque voy a tirar la leche...” Y dejo este lápiz, Martín, y dejo la hoja rayada y dejo que mis brazos cuelguen inútilmente a lo largo de mi cuerpo y te espero. Pienso que te hubiera querido abrazar. A veces quisiera ser más vieja porque la juventud lleva en sí, la imperiosa, la implacable necesidad de relacionarlo todo con el amor.

Ladra un perro; ladra agresivamente. Creo que es hora de irme. Dentro de poco vendrá la vecina a prender la luz de tu casa; ella tiene llave y encenderá el foco de la recámara que da hacia afuera porque en esta colonia asaltan mucho, roban mucho. A los

pobres les roban mucho; los pobres se roban entre sí... Sabes, desde mi infancia me he sentado así a esperar, siempre fui dócil, porque te esperaba. Sé que todas las mujeres aguardan. Aguardan la vida futura, todas esas imágenes forjadas en la soledad, todo ese bosque que camina hacia ellas; toda esa inmensa promesa que es el hombre; una granada que de pronto se abre y muestra sus granos rojos, lustrosos; una granada como una boca pulposa de mil gajos. Más tarde esas horas vividas en la imaginación, hechas horas reales, tendrán que cobrar peso y tamaño y crudeza. Todos estamos – oh mi amor– tan llenos de retratos interiores, tan llenos de paisajes no vividos.

Ha caído la noche y ya casi no veo lo que estoy borroneando en la hoja rayada. Ya no percibo las letras. Allí donde no le entiendas en los espacios blancos, en los huecos, pon: “Te quiero...” No sé si voy a echar esta hoja debajo de la puerta, no sé. Me has dado un tal respeto de ti mismo... Quizá ahora que me vaya, sólo pase a pedirle a la vecina que te dé el recado: que te diga que vine.



INTERMEDIO

El escritor se descubre desdoblado, aparte de él existen dos más como él, en una triada perfecta que el destino ha conjurado. Frente a la hoja en blanco el escritor descubre en el personaje características de sí mismo, esto lo vuelve, al mismo tiempo, lector de sí mismo.

Escritor—personaje—lector, por hoy se descubren uno en tres. La mano sigue caliente, no se detiene. El escritor conversa con el personaje; el personaje se enfrenta a su creador. Posteriormente, el escritor

vuelve al texto creado y ahora lo ve como lector. Atrevido, este lector escribe una carta, se enfrenta al escritor y le reclama por ausencias o presencia de elementos en la historia.

“En el desorden aparente de nuestro misterioso mundo, cada hombre está ajustado a un sistema con tan exquisito rigor—y los sistemas entre sí, y todos a todo— que el individuo que se desvía un solo momento, corre el terrible albur de perder para siempre su lugar”

NATHANIEL HAWTHORNE

Ejercicio N° 1 (instrucción)

- Formula y responde tres preguntas que tu personaje haría, interpeándote, cara a cara. Construye un escenario para ello: dónde y de qué forma tendría lugar esta conversación.
- Escribe, asumiendo el papel de lector, una carta breve al escritor del texto (ya publicado) que tienes en tus manos, cuéntale de tu asombro acerca de lo que encuentras escrito sobre tu

propia vida. Es parece que el escritor te hubiese
espiado, te hubiese usado de modelo.

- Escribe, asumiendo el papel de escritor, una carta de respuesta, devuelta a tu lector.
- Comparte por escrito este ejercicio.



CIERRE

Consejos de escritores, para escritores (audio)

Gabriel García Márquez

- Una cosa es una historia larga, y otra, una historia alargada.
- Un escritor puede escribir lo que le dé la gana siempre que sea capaz de hacerlo creer.

- No creo en el mito romántico de que el escritor debe pasar hambre, debe estar jodido, para producir.
- Durante mucho tiempo me aterró la página en blanco. La veía y vomitaba. Pero un día leí lo mejor que se escribió sobre ese síndrome. Su autor fue Hemingway. Dice que hay que empezar, y escribir, y escribir, hasta que de pronto uno siente que las cosas salen solas, como si alguien te las dictara al oído, o como si el que las escribe fuera otro. Tiene razón: es un momento sublime.

Charles Bukowski

Si no te sale ardiendo de dentro,
a pesar de todo,
no lo hagas.

A no ser que salga espontáneamente de tu corazón
y de tu mente y de tu boca
y de tus tripas,
no lo hagas.

Si tienes que sentarte durante horas
con la mirada fija en la pantalla del ordenador

o clavado en tu máquina de escribir
buscando las palabras,
no lo hagas.

Si lo haces por dinero o fama,
no lo hagas.

Si lo haces porque quieres mujeres en tu cama,
no lo hagas.

Si tienes que sentarte
y reescribirlo una y otra vez,
no lo hagas.

Si te cansa sólo pensar en hacerlo,
no lo hagas.

Si estás intentando escribir
como cualquier otro, olvídalos.

Si tienes que esperar a que salga rugiendo de ti,
espera pacientemente.

Si nunca sale rugiendo de ti, haz otra cosa.

Si primero tienes que leerlo a tu esposa
o a tu novia o a tu novio
o a tus padres o a cualquiera,
no estás preparado.

No seas como tantos escritores,
no seas como tantos miles de
personas que se llaman a sí mismos escritores,
no seas soso y aburrido y pretencioso,
no te consumas en tu amor propio.

Las bibliotecas del mundo
bostezan hasta dormirse
con esa gente.

No seas uno de ellos.

No lo hagas.

A no ser que salga de tu alma
como un cohete,
a no ser que quedarte quieto
pudiera llevarte a la locura,
al suicidio o al asesinato,
no lo hagas.

A no ser que el sol dentro de ti
esté quemando tus tripas, no lo hagas.

Cuando sea verdaderamente el momento,
y si has sido elegido,
sucederá por sí solo y
seguirá sucediendo hasta que mueras
o hasta que muera en ti.
No hay otro camino.
Y nunca lo hubo.

Jorge Luis Borges

(Lo que NO se debe hacer)

- La confección de novelas cuya trama argumental recuerde la de otro libro. Por ejemplo, el Ulysses de Joyce y la Odisea de Homero.
- Escribir libros que parezcan menús, álbumes, itinerarios o conciertos.

William Faulkner

- No te inventes excusas.
- Inspírate en otros escritores.

- No te preocupes por el estilo.
- Mantén un concepto inclusivo de la “propia experiencia”
- No agotes tu imaginación

Roberto Bolaño

- Nunca abordes los cuentos de uno en uno. Honestamente, uno puede estar escribiendo el mismo cuento hasta el día de su muerte.
- Un cuentista debe ser valiente. Es triste reconocerlo, pero es así.
- Libros y autores altamente recomendables: De lo sublime, del Seudo Longino; los sonetos del desdichado y valiente Philip Sidney, cuya biografía escribió Lord Brooke; La antología de Spoon River, de Edgar Lee Masters; Suicidios ejemplares, de Enrique Vila-Matas.
- Lean estos libros y lean también a Chéjov y a Raymond Carver, uno de los dos es el mejor cuentista que ha dado este siglo.

Virginia Woolf

- Crea tu propio método
- Ten una disciplina
- Lee a los clásicos
- Escribe un diario
- Confía en tu talento
- No te apresures
- Enfréntate a tus fantasmas
- No devalúes tu obra
- Sal de casa
- Pon en valor tu trabajo

Juan Carlos Onetti

- No busquen ser originales. El ser distinto es inevitable cuando uno no se preocupa de serlo.
- No traten de complicar al lector, ni buscar ni reclamar su ayuda.

- No escriban jamás pensando en la crítica, en los amigos o parientes, en la dulce novia o esposa. Ni siquiera en el lector hipotético.
- No sacrifiquen la sinceridad literaria a nada. Ni a la política ni al triunfo. Escriban siempre para ese otro, silencioso e implacable, que llevamos dentro y no es posible engañar.
- No sigan modas, abjuren del maestro sagrado antes del tercer canto del gallo.
- No se limiten a leer los libros ya consagrados. Proust y Joyce fueron despreciados cuando asomaron la nariz, hoy son genios.
- No olviden la frase, justamente famosa: 2 más dos son cuatro; pero ¿y si fueran 5?
- No desdeñen temas con extraña narrativa, cualquiera sea su origen. Roben si es necesario.
- Mientan siempre.
- No olviden que Hemingway escribió: “Incluso di lecturas de los trozos ya listos de mi novela, que viene a ser lo más bajo en que un escritor puede caer.”

Ernest Hemingway

- Cuando un escritor escribe una novela, debería crear a gente viva; personas, no personajes.
- Escribe frases breves. Comienza siempre con una oración corta. Utiliza un inglés vigoroso. Sé positivo, no negativo.
- A veces, cuando me resulta difícil escribir, leo mis propios libros para levantarme el ánimo, y después recuerdo que siempre me resultó difícil y a veces casi imposible escribirlos.
- Las personas de una novela, no los personajes contruidos con habilidad, deben ser proyectadas desde la experiencia asimilada del escritor, desde su conocimiento, desde su cabeza, desde su corazón y desde todo lo suyo.
- Quería escribir como Cezanne pintaba. Cezanne empezaba con todos los trucos. Después destruía todo y empezaba de verdad.
- Evita el uso de adjetivos, especialmente los extravagantes como “espléndido, grande, magnífico, suntuoso”.

- Por el amor de cristo, escribe y no te preocupes por lo que los muchachos dirán, ni de si será una pieza magistral o qué.
- Seriedad absoluta en lo que se escribe, es una de las dos necesidades categóricas. La otra, por desgracia, es el talento.
- Mi tentación siempre es escribir demasiado. Lo mantengo bajo control para no tener que cortar paja y reescribir. Los individuos que piensan que son genios porque nunca han aprendido a decir no a una máquina de escribir, son un fenómeno común.
- Un escritor, si sirve para algo, no describe. Inventa o construye a partir del conocimiento personal o impersonal.
- El don más esencial para un buen escritor es un detector de mierda interno, a prueba de choques. Es el radar del escritor y todos los grandes lo han tenido.
- Un escritor de nuestro tiempo tiene que escribir lo que no ha sido escrito antes o superar a

los escritores muertos en lo que hicieron. La única manera en que puede decir cómo va, es compitiendo con los hombres muertos... Pero la lectura de todos los buenos escritores podría desanimarlo. Entonces debe ser desanimado.

- Para escribir me retrotraigo a la antigua desolación del cuarto de hotel en el que empecé a escribir. Dile a todo el mundo que vives en un hotel y hospédate en otro. Cuando te localicen, múdate al campo.
- Cuando te localicen en el campo, múdate a otra parte. Trabaja todo el día hasta que estés tan agotado que todo el ejercicio que puedas enfrentar sea leer los diarios. Entonces come, juega tenis, nada, o realiza alguna labor que te atonte sólo para mantener tu intestino en movimiento, y al día siguiente vuelve a escribir.
- Evita lo monumental. Rehuye lo épico. El individuo que puede pintar cuadros enormes muy buenos, puede pintar cuadros pequeños muy buenos.

Augusto Monterroso

- Cuando tengas algo que decir, dilo; cuando no, también. Escribe siempre.
- No escribas nunca para tus contemporáneos, ni mucho menos –como hacen tantos– para tus antepasados. Hazlo para la posteridad, en la cual sin duda serás famoso, pues es bien sabido que la posteridad siempre hace justicia.
- En ninguna circunstancia olvides el célebre dictum: “En literatura no hay nada escrito”.
- Lo que puedas decir con cien palabras dilo con cien palabras; lo que con una, con una. No emplees nunca el término medio; jamás escribas nada con cincuenta palabras.
- Aunque no lo parezca, escribir es un arte; ser escritor es ser un artista, como el artista del trapecio, o el luchador por antonomasia, que es el que lucha con el lenguaje; para esta lucha ejercítate de día y de noche.
- Aprovecha todas las desventajas, como el insomnio, la prisión o la pobreza; el primero hizo

a Baudelaire, la segunda a Pellico y la tercera a todos tus amigos escritores; evita pues, dormir como Homero, la vida tranquila de un Byron, o ganar tanto como Bloy.

- No persigas el éxito. El éxito acabó con Cervantes, tan buen novelista hasta el Quijote. Aunque el éxito es siempre inevitable, procúrate un buen fracaso de vez en cuando para que tus amigos se entristezcan.
- Fórmate un público inteligente, que se consigue más entre los ricos y los poderosos. De esta manera no te faltarán ni la comprensión ni el estímulo, que emana de estas dos únicas fuentes.
- Cree en ti, pero no tanto; duda de ti, pero no tanto. Cuando sientas duda, cree; cuando creas, duda. En esto estriba la única verdadera sabiduría que puede acompañar a un escritor.
- Trata de decir las cosas de manera que el lector sienta siempre que en el fondo es tanto o más inteligente que tú. De vez en cuando procura que efectivamente lo sea; pero para lograr eso tendrás que ser más inteligente que él.

- No olvides los sentimientos de los lectores. Por lo general es lo mejor que tienen; no como tú, que careces de ellos, pues de otro modo no intentarías meterte en este oficio.
- Otra vez el lector. Entre mejor escribas más lectores tendrás; mientras les des obras cada vez más refinadas, un número cada vez mayor apetecerá tus creaciones; si escribes cosas para el montón nunca serás popular y nadie tratará de tocarte el saco en la calle, ni te señalará con el dedo en el supermercado.

Contextualización

y

**Justificación
teórica**



Declaración de Principios

En este documento se presenta una proposición que sirve como constructo teórico para la escritura creativa y la lectura de textos producidos bajo circunstancias y medios particulares en las cuales una persona se asume como escritor, tenga o no este oficio, haciendo uso de su imaginación y siguiendo técnicas y estrategias que motivan la producción escrita de un relato de ficción, apuntando hacia una visión más holística de la comprensión del lenguaje, la referencia y la intencionalidad con la cual se profiere una narración particular. Este documento constituye un modelo teórico–metodológico que articula las ciencias del significado con la escritura creativa como herramienta pedagógica, sustentado en el paradigma pragmático y desarrollado bajo las circunstancias excepcionales que supuso la pandemia del año 2020.

La premisa fundamental de la cual se parte es que la escritura creativa trasciende el espectro anecdótico o del ingenio individual para configurarse como un proceso profundo de construcción y actualización de significado, tal como sostiene la filosofía del lenguaje de Putnam (1988) cuando afirma que “los significados

no están en la cabeza”, sino que emergen de la relación compleja entre el lenguaje, la mente y el mundo. Esta perspectiva permite comprender que los mundos posibles narrados por un escritor no sólo se dan por el ingenio artístico y estético transformador de la anécdota en ficción, sino que están previstos en los esquemas de racionalidad sugeridos y supuestos entre los participantes del proceso de comunicación.

Al respecto, se aborda la filosofía del lenguaje sobre la que reflexiona Putnam (1988), enfocando la visión hacia la correspondencia entre las ideas que se configuran como mundos posibles y la realidad cambiante de los hablantes que participan de eventos comunicativos, en la medida en que se comprende el lenguaje, con el lenguaje y desde el lenguaje.

Estos mundos posibles, en el marco de la filosofía del lenguaje contemporánea, actualizada desde Wittgenstein, constituyen mecanismos fundamentales para la comprensión del significado. Putnam (1988) los concibe como “entidades abstractas extramentales” que no deben confundirse con “representaciones o descripciones de estas entidades” (p26), estableciendo así su autonomía ontológica respecto a los estados mentales individuales.

La evolución teórica desde Kripke (1980), quien incorporalosmundosposiblesparaanalizarproposiciones modales, hasta las extensiones semánticas de Putnam (1988), configura un marco interpretativo renovado. Como señala Lyons (1997), estos mundos “se identifican desde un determinado punto de referencia” (p 262), situándolos definitivamente en el ámbito de las ciencias del significado. En el contexto literario, esta noción de mundos posibles abre la virtualidad narrativa hacia la expansión de lo narrable, permitiendo narrativizar la realidad desde dimensiones pasionales y estéticas que exceden los límites referenciales convencionales.

Esta perspectiva encuentra resonancia en la propuesta de Rorty (1989), quien comprende el lenguaje como herramienta de transformación y redescipción de la experiencia. Para Rorty, los discursos no representan una realidad independiente, sino que constituyen instrumentos contingentes para lidiar con el mundo, perspectiva que se articula productivamente con la comprensión de Putnam sobre los mundos posibles en las configuraciones dinámicas del significado. Lo cual sugiere que aquello a lo que se refieren las palabras que consecutivamente pronunciamos en un discurso, o que

narramos por escrito, no está determinado sólo por aquello que ocurre en nuestra cabeza, sino por lo que está fuera de ella, en sus alrededores.

El significado surge de la relación entre el lenguaje, la mente y el mundo, enfatiza Putnam (1988), más allá de la sola intención del hablante, o de la articulación gramatical y sintáctica de un conjunto de oraciones en un discurso. Al mismo tiempo, esto permite evitar caer en el relativismo extremo. Así también permite reconocer que existen múltiples perspectivas sobre el significado, pero que estas perspectivas están delimitadas tanto por el contexto lingüístico, como por el contexto cultural en el que surgen.

Esto afirma que no todo en la búsqueda del significado puede explicarse desde perspectivas exclusivamente históricas o materialistas. La propuesta de Rorty (1991), siguiendo las huellas de pensadores como Nietzsche o Freud, abre una dimensión en la cual la creación de mundos posibles mediante el lenguaje se da por la audacia de inventar nuevos lenguajes, de proponer redescripciones radicales que transforman nuestra manera de comprender la realidad, pues se trata de la posibilidad de inventar modos nuevos de habitar el mundo.

En este sentido, como apunta Rorty (1989), con el uso de las metáforas se logra transformar nuestra visión del mundo y a través de la escritura creativa el escritor logra articular experiencias que desbordan los límites de lo cotidiano en el lenguaje, pues cuando se construyen constelaciones semánticas se hace visible lo que antes permanecía en la penumbra del sentido.

Ahora bien, reconocer la centralidad de la metáfora en los procesos de significación implica aceptar que no todo en el lenguaje puede reducirse a la interacción social, al entorno pragmático o a la estructura inmanente del texto. Existe una dimensión que Freud impulsó buscando comprender la vida psíquica del sujeto, ese territorio donde operan fuerzas que no son directamente accesibles a la conciencia pero que determinan profundamente los procesos de producción de sentido. Freud, como señala Rorty (1991), revela que llevamos dentro universos semánticos complejos, configuraciones de deseos, miedos, anhelos y carencias que, una vez sublimados, proporcionan la materia prima de la intuición creadora y de la modulación particular con que cada sujeto construye significado.

Esta sublimación, entendida desde el psicoanálisis freudiano y releída posteriormente por la semiótica

contemporánea, debe interpretarse como una transformación que permite que la intensidad afectiva encuentre cauce en formas socialmente valoradas sin perder por ello su carga energética originaria.

En el acto de escritura creativa, la sublimación opera permitiendo que estados emocionales intensos, experiencias límite, configuraciones pasionales complejas se conviertan en discurso narrativo impulsor de la densidad afectiva. El escritor no describe emociones desde fuera sino que las hace sensibles, las transmite corporalmente al lector a través de mecanismos que exceden la sola descripción proposicional.

En muchos casos el escritor usa la escritura como acto de confesión mediada por la ficción, desde luego, inclusive en el género autobiográfico. Esta confesión, aparentemente simple, nos remite precisamente a esa profundidad del sujeto, para explicar por qué alguien que escribe buscando afecto, reconocimiento, conexión con otros, necesitaremontarse hasta los impulsos básicos de su psique, hasta sus estados emocionales fundacionales, hasta sus carencias afectivas primarias. No se trata aquí de hacer biografía reduccionista ni psicologismo ingenuo, sino de reconocer que la

espiritualidad entendida como conjunto de “deseos y creencias”, en términos de Strawson (1997), constituye la base de todo proceso significativo, en tanto los deseos y las creencias no son añadidos posteriores al significado sino sus condiciones de posibilidad. Sin deseo no hay tensión hacia el objeto de valor; sin creencia no hay fiducia discursiva ni compromiso interpretativo.

Fontanille (2008) complementa esta perspectiva psicoanalítica al introducir la noción de “actos fallidos” como manifestaciones reveladoras de esa vida psíquica que subyace y atraviesa los procesos de significación, como veremos a lo largo del discurso. En la escritura creativa, estos actos fallidos, constituyen lugares de mayor riqueza semiótica porque evidencian la presencia activa de la vida psíquica del sujeto desdoblado en personaje, que no se deja reducir a un único programa narrativo consciente.

Los actos fallidos, desde esta perspectiva, no son envueltos únicamente en el poder de la “autonomía del significado” en el sentido que le da Davidson (1984), sino que son efectivamente un factor genético, generativo del proceso de producción de textos significativos y creativos. El escritor que permanece atento a estos mo-

mentos de falla, que no los censura sino que los explora, que permite que lo no previsto emerja y modifique el rumbo de la narración, está accediendo a recursos expresivos que no estaban disponibles en el nivel de las decisiones conscientes. Está dejando que hable en su texto algo más profundo que la voluntad de comunicar contenidos predeterminados. Esto es lo que diferencia, entre otras cosas, a un texto creativo, literario de un texto académico, a la obra de arte sentida por su creador con relación al arte masificado por la industria.

De este modo, reconocer que cada sujeto porta vida interior que se manifiesta tanto en los aciertos como en los fallos, tanto en lo explícito como en lo implícito, en lo privado y lo público. La escritura creativa, abordada desde esta perspectiva ampliada es un territorio privilegiado donde todas estas dimensiones sociales, pasionales, psíquicas del sujeto convergen. Cuando un participante del taller de escritura produce un relato, no está únicamente aplicando técnicas narrativas o siguiendo reglas compositivas. Está poniendo en juego su universo de deseos y creencias, está sublimando experiencias afectivas intensas, está permitiendo que su vida psíquica encuentre forma en el lenguaje y en ese

proceso, inevitablemente, se producen actos fallidos que lejos de debilitar el texto lo enriquecen.

De este modo, el marco teórico que sustenta el modelo pedagógico propuesto integra la comprensión pragmática del significado con el reconocimiento de esta dimensión psíquica, espiritual–pasional y por ende sensitiva, que los enfoques exclusivamente materialistas o historicistas tienden a descuidar, lo cual se considera como una ampliación para la comprensión de qué significa escribir creativamente y qué procesos están implicados en la producción de textos que logran conmover, transformar y hacer pensar al mismo tiempo que hacen sentir.

Por su parte, desde la filosofía del lenguaje en Putnam (1988), sigue a Kant para decir “una interpretación admisible es aquella en la que resulta ser cierto que diferentes efectos tienen diferentes causas” (p29). En este sentido, la constitución de lo humano se da como una amalgama de “heurísticas” (Levinson, 2004), entre lo accional–pasional de elementos metadiscursivos, significantes.

En este mismo orden de ideas, Levinson (2004) habla de significados presumibles y construye una serie de argumentos que separan la semántica de

la pragmática en cuanto a la función que cada una cumple con relación a la explicación del significado. En estos términos, Levinson argumenta que, además del significado literal de un enunciado, los participantes de un evento comunicativo también comunican una serie de *significados presumibles*, que son suposiciones e inferencias que se hacen sobre la base del contexto y el conocimiento compartido; es decir, sobre la base de un conjunto de “heurísticas” que no son otra cosa que un “fondo de suposiciones y creencias” (Putnam, 1988).

Está, sí, en el cuerpo percibiente y sintiente — cuerpo sobre el cual se asienta la reflexión teórica y metodológica de la semiótica de las pasiones de Greimas y Fontanille (1994) y las posteriores revisiones de Fabbri (1999) con el *Giro Semiótico*, entre otros—; cuerpo dotado de la capacidad de comprender las situaciones adecuadas con base en el conjunto de interpretaciones admisibles. El cuerpo como territorio semiótico, según la propuesta de Fabbri (2000), constituye el punto de articulación entre la experiencia prediscursiva y la configuración textual, “obrando en la dirección altamente fenomenológica de tomar en consideración el papel fundamental de la implicación del carácter físico del signo” (p67). Esta dimensión

estésica del significado converge con la comprensión de Rorty sobre la contingencia, estableciendo un diálogo entre el pragmatismo y la semiótica de las pasiones.

La investigación que se presenta se fundamenta en el reconocimiento del carácter omnipresente y multiforme del significado en la vida humana, como plantea Greimas (1976) cuando establece que “la primera observación concerniente a la significación no puede referirse a otra cosa que a su carácter a la vez omnipresente y multiforme” (p12), perspectiva que nos sitúa ante la necesidad de comprender los procesos de significación como fenómenos que asaltan al sujeto “desde la mañana a la noche y desde el período prenatal hasta la muerte” (p. 12). Asimismo, se fundamenta en la irremediable condena de entendernos mediante estrategias que aplicamos para alcanzar la interpretación sobre lo dicho y cómo se dice en variados contextos, sin mayores cálculos, tal como señala Levinson (2004) en su teoría de los significados presumibles. Estos contextos igualmente configuran el juego de intenciones tanto de la obra como del lector por revelar el significado de lo dicho, manifestándose en lo que Eco (1997) denomina *intentio lectoris e intentio opera*.

Desde el punto de vista de la fundamentación teórica y la composición metódica de un modelo, el estudio se basa en un método que incentiva procesos de escritura creativa. Con ello se busca mostrar cómo los estados emocionales no narrativizados funcionan como precondiciones de significado que, al discretizarse, configuran la trama discursiva resultante de actividades “no convencionales” —para una persona que no tenga la escritura como oficio—, desde una dimensión que excede los contenidos proposicionales de la lógica semántica tradicional.

Esto implica que toda configuración narrativa, antes de articularse como estructura discursiva coherente, ha transitado necesariamente por estados de tensión emocional que funcionan como precondiciones de su manifestación textual. La pasión, desde esta perspectiva, es la posibilidad para que tal o cual estructura puedan presentarse como fenómeno semiótico significativo. De este modo, la escritura creativa se propone como punto de partida para que la corporeidad sensitiva de los participantes convierta la dimensión pasional del lenguaje en un conjunto semiótico de sentido narrativo.

Esta convergencia entre esta comprensión pragmática del significado y la perspectiva semiótica de

las pasiones se manifiesta en la idea de que el lenguaje funciona como práctica social transformadora antes que como representación de estados mentales preexistentes, lo cual permite también, comprender la escritura creativa como proceso de configuración pasional donde el sujeto se constituye en el acto de significado. Así pues, esta proposición se basa en la idea de que la producción de un texto como realización comunicativa no sólo depende de las capacidades cognitivas de la persona como hablante, o en su rol de escritor o lector, sino que también depende de la capacidad de comprender el entorno de la comunicación y de poner atención sobre los elementos metadiscursivos que acompañan la configuración de lo dicho y de lo hecho con el discurso y en el discurso.

Puesto que, al escribir de forma creativa, no sólo se busca transmitir información, sino también generar una respuesta en el lector. Y para lograr esto, el escritor debe considerar todos los elementos posibles estimulantes de las capacidades cognitivas y sensitivas del lector para que éste comprenda efectivamente, o al menos se acerque con su interpretación, a lo que se quiere decir y hacer sentir, a lo que se busca hacer notar

en el lector. De esta forma, el escritor pone en marcha una maquinaria pragmática que le permite calcular y actualizar el significado en función de la comunicación, de la generación de sentido, y esto se hace antes y durante la configuración del discurso, en tanto es posible trabajar con un texto virtualizado, potencial y, asimismo, con un texto materializado, creado.

De ahí que el modelo teórico se sustente en la integración de principios fundamentales de las ciencias del significado: la filosofía del lenguaje, que aporta la comprensión de los mundos posibles y la naturaleza relacional del significado; la lingüística, que proporciona las herramientas para el análisis de la estructura y función del lenguaje; la pragmática, que explica los procesos de actualización del significado en contextos comunicativos específicos; y la semiótica, particularmente la semiótica de segunda generación, semiótica de las pasiones desarrollada por Greimas y Fontanille (1994), que permite comprender el proceso creativo-significativo desde el cuerpo percibiente y sintiente.

Esta fundamentación teórica responde a la necesidad de superar los enfoques tradicionales de enseñanza de la escritura creativa, centrados fundamental-

mente en aspectos técnicos de estructura literaria. Se pretende abordar las bases teóricas de la construcción del significado a través de la diversidad que ofrecen las ciencias del significado, entendiendo que como participantes de procesos comunicativos en todas sus formas y dimensiones, buscamos qué hacer y cómo hacer con el significado que se produce, razón por la cual, siguiendo a Putnam (2001), debemos atender a las capacidades que se ejercitan cuando se usa el lenguaje.

Para dar cuenta de esto, la investigación se inscribe en el paradigma pragmático que respalda un escenario modelo, un método de escritura, puesto en marcha bajo la figura de taller de escritura creativa, en el cual se produjeron relatos que sirven de corpus de revisión y análisis. Razón por la cual se presenta la organización estructural del taller a modo de modelo de escritura creativa, como herramienta pedagógica. El modelo está desarrollado en cuatro niveles progresivos: nivel básico de cinco sesiones, “La senda del escritor” con cinco sesiones, “Tiempo y ficción” en tres sesiones, y “El escritor al final de la senda: por qué y para (contra) quién se escribe” en tres sesiones adicionales.

El modelo aborda de manera específica la expresión de las pasiones a través de la escritura creativa y su

influencia en la comprensión del significado, a partir del discurso. Sustentadas en esta visión, cada sesión integra además elementos meditativos, ejercicios de respiración consciente y visualizaciones que estimulan procesos físicos y estados de ánimo favorables a los propósitos de la escritura creativa. Esta metodología reconoce que el acto de escribir no es sólo la transmisión de ideas, sino también la construcción de un significado compartido entre el escritor y el lector en un marco de posibilidades de significado, donde convergen la intencionalidad filosófica y pragmática, la configuración semántica y la interpretación pasional de la semiótica.

Los ejercicios propuestos se conciben como una metáfora textil donde cada acción constituye una puntada del hilo con el cual se teje una trama. Para convertir el deseo de escribir en una acción real, para lo cual se requieren tres elementos fundamentales: tener algo que decir, las palabras y el lenguaje para expresarlo, y el propósito de trabajar sistemáticamente para comunicar aquello que se desea transmitir. Esta aproximación desmitifica la escritura como don especial para presentarla como un proceso que puede desarrollarse mediante trabajo sistemático,

reconociendo que somos sujetos de lenguaje. Para ello, se presenta el análisis de textos seleccionados que fueron producidos por participantes del taller, a partir de la configuración metodológica de la semiótica de las pasiones y el basamento teórico descrito.

En consecuencia, con lo que sigue se propone mostrar cómo la escritura creativa, entendida desde esta perspectiva semiopragmática, constituye tanto una herramienta pedagógica como un territorio de investigación donde convergen las ciencias del significado para la comprensión de los procesos de configuración pasional de la narración. Mediante ejercicios específicos que integran momentos meditativos, lecturas orientadas y prácticas escriturales sistemáticas, se configura el marco teórico–metodológico que permite comprender la escritura creativa como proceso de actualización pragmática del significado, donde los participantes del taller no expresan contenidos preformados sino que actualizan potencialidades significantes a través de la experiencia de la escritura, convirtiendo el acto creativo en un evento comunicativo cuyos efectos superan la interpretación fraseológica para llevar al lector a recorrer los distintos caminos del sentido.

El modelo permite a los escritores, principiantes, estudiantes e interesados en las letras, alcanzar una comprensión profunda del proceso creativo a través de las dimensiones semánticas, pragmáticas y semióticas del lenguaje. Los ejercicios de escritura propuestos son de aplicación práctica y dinámica, en los cuales resalta su carácter recursivo, pudiendo replicarse las veces necesarias hasta que el participante alcance la meta de crear, de narrar, estableciendo una relación de cooperación con el lector. Lo escrito se asume como un evento comunicativo cuyos efectos superan la interpretación fraseológica y conducen tanto a quien escribe como al lector a recorrer los distintos caminos del sentido.

En las páginas siguientes se encuentra una propuesta teórica rigurosa que combina la reflexión filosófica con la aplicación pedagógica práctica, sustentada en la experiencia concreta de un taller que logró transformar el confinamiento en una oportunidad de creación y significación compartida que sigue dando frutos en los espacios en que se aplica.

El modelo

**Pedagógico y la
expresión de las
pasiones**



El modo en que se plantea la cuestión

En el recorrido histórico de la filosofía del lenguaje y de la lingüística en tanto ciencia son evidentes, como señala Lyons (1997), distintas teorías lingüísticas y filosóficas que pretenden dar respuesta a la pregunta por el significado: ¿qué es el significado?, sus clases y transformaciones de acuerdo con la situación, lo cual supone una contribución al camino de la comprensión del lenguaje en sus dimensiones. Por su parte, la semántica estructural y lógica desarrolló herramientas para el análisis del significado, aunque lo concibió como algo inherente a las palabras y a las estructuras de las frases, bajo un sistema oracional, sin considerar suficientemente la dimensión contextual de la comunicación. La rigidez con la cual se planteaba el estudio del significado y el abordaje del sentido dejaba de lado la *intención* del hablante, la *inferencia* del receptor, y las condiciones contextuales que atribuyen significado al proceso comunicativo en su conjunto.

Esto trajo como consecuencia la limitación en la visión del significado —al mismo tiempo, explicaciones demasiado generales que poco dicen— pues, la

semántica lógica sola no podía dar cuenta plenamente de la variabilidad y flexibilidad de la interpretación de la comunicación en diferentes contextos. Sin embargo, fue justamente esta limitación lo que dio paso al surgimiento de la pragmática que se reconoce como moderna, la cual se desarrolla para ofrecer una comprensión más completa del significado, partiendo del reconocimiento de los aspectos dinámicos, contextuales e interactivos de la comunicación, en una relación vinculante con la semiótica y con la filosofía del lenguaje.

Vemos al respecto, por ejemplo, cómo la *intención*, más que un concepto que indica la determinación de voluntad sobre un orden con un fin, se discute como un punto álgido en relación con nociones complejas como “inteligencia general” o “estado mental”, debido a la ambigüedad del tratamiento de estas nociones en el campo de la filosofía moderna y la lingüística, sobre todo por los puntos a favor y en contra acerca de la idea del “holismo del significado”; esta perspectiva propone que el significado no puede entenderse aisladamente, sino que debe considerarse en el contexto del sistema lingüístico en su conjunto (Wittgenstein, 1963; Davidson, 1990).

Asimismo, Putnam (1990) desarrolla la argumentación y fundamentación de la complejidad de los problemas de interpretación como problema del significado, considerando que el concepto o la representación de una idea que busca significar “tiene una identidad a través del tiempo pero no una esencia” (p. 38). Explica la *identidad* como un elemento complejo entre las posturas filosóficas de la condición de *ser en el mundo* y los estados de percepción y cognición, en un largo trayecto de decantación en su hacer argumental, en el cual Putnam reflexiona acerca de estados mentales, estados computacionales, funcionalismo, pragmatismo, realismo, realidad y representación de la condición de verdad. Aspectos que se tejen en una *trenza de tres cabos* de estados pasados, presentes y futuros compuestos por una serie de experiencias en proyección de influencias mutuas entre cada estado, que no son estáticas ni predeterminadas.

En este mismo sentido, Putnam (1990) aborda la *esencia*, en cuanto a la representación, como aquello que la constituye y cambia a través del tiempo conforme se suma conocimiento ampliado sobre el signo que se identifica. “Por ejemplo, nosotros creemos que las

plantas contienen clorofila, conocemos la fotosíntesis y el ciclo oxígeno–dióxido de carbono, etc. Estos aspectos son fundamentales para nuestra noción actual de planta. Pero eran desconocidos hace 200 años (...) En síntesis, consideramos que el concepto “planta” tiene una identidad a través del tiempo pero no esencia...” (p. 38).

De este modo, la configuración de un texto creativo, por ejemplo, y su posterior interpretación en busca de significado, parte de un simulacro de intenciones, lo cual al mismo tiempo supone para el escritor la tarea de manejarse con los universos asentados en el mundo de los receptores. Quiere decir esto que el escritor puede volcarse sobre la *actualización* y la selección de *candidatos* —sobre ambas nociones se volverá más adelante— para asignar a las oraciones que le propone al lector en el texto y en el relato, puesto que la probabilidad de un candidato que sea actualizado es vital para el escritor creativo.

Dice Putnam (1990) “las intenciones no son acontecimientos mentales que causan la referencia de las palabras: las intenciones (en el sentido ordinario e impuro) contienen la referencia como un componente

integral” (p.39–40). El escritor pone ante los ojos del receptor aquello que él quiere decir y por tanto busca ser comprendido; quiere que lo dicho sea admitido, verosímil en términos de la ficcionalidad del mundo que se crea literariamente en un relato y para ello orienta al receptor, al lector hacia qué camino de lectura seguir, asumiendo que el lector no es ingenuo y que él mismo como escritor tampoco lo es, pues escoge entre un conjunto de lenguaje aquello con lo que le es pertinente y posible comunicar la idea.

La contribución de Putnam a nuestros intereses está contenida, principalmente, en *Representación y realidad* (1990) donde defiende la intención de quien habla, por ende de quien escribe. Esta intención es factor determinante para generar y comprender el significado, por lo tanto el significado no es una entidad teórica y la interpretación es una práctica acompañada por un sistema de creencias y deseos que no se pueden aislar bajo un único código lógico, cuestión que genera desencuentros con algunas perspectivas de la lógica filosófica acerca de los “estados mentales” vistos bajo la forma de estructuras computacionales. Para Putnam “los estados mentales no pueden ser ‘programas’, pues

dos sistemas físicamente posibles pueden hallarse en el mismo estado mental y tener, no obstante, ‘programas’ diferentes” (p.18).

La existencia de una versión científica del mundo y la existencia de mundos posibles contruidos a partir del sentido común que vincula la noción de lo “real” con lo ficcional permiten admitir, como lo hace Putnam (1990), que “las cosas pueden tener algo en común en una descripción del mundo y en otra, no” (p. 23) y aun así, seguir existiendo en ambos mundos y formas. Putnam abandona muchas de las ideas “fundamentales” de la filosofía clásica, como por ejemplo la concepción de “apariencia” o “realidad”, apostando por la reconstrucción del significado, a partir de la noción de sentido común que no es irreductible a términos físicos o solamente mentales.

En *Razón, verdad e historia* (1988) Putnam se pregunta “¿Cómo es posible la intencionalidad? ¿Cómo es posible la referencia?”, para refutar la idea “tradicional” de un lenguaje mental interno y una relación directa entre palabras y objetos. Esto revela otro problema en torno al significado, y es el problema mente–mundo, cuestionando el hecho de que se

puedan tener pensamientos sobre cosas del mundo externo a la mente y cómo pueden y qué pueden significar. Recurre Putnam a su experimento de “La Tierra Gemela”; retoma la idea de la intencionalidad y sobre todo de la referencia tomando como ejemplo la palabra “agua” entre personas que hipotéticamente hablan castellano aunque no tienen los conocimientos científicos necesarios para diferenciar la composición química del agua tal y como la conocemos de otro tipo de sustancia líquida. Dice Putnam (1988):

Supondré que estas gentes no poseen todavía conocimientos de química daltónica o postdaltónica. De modo que, en particular, no disponen de nociones tales como «H₂O». Entonces, tal como se usa en la Tierra Gemela, la palabra «agua» no se refiere a agua, sino a ese otro líquido (XYZ, digamos). Pese a todo, no hay diferencias relevantes entre el estado mental de los hablantes de la Tierra Gemela y los habitantes de la Tierra (en 1.750) que puedan dar cuenta de esta diferencia referencial. La referencia es diferente porque la *sustancia* es diferente. Por sí mismo, aislado de la situación completa, el estado mental no fija la referencia (p.22)

Quiere decir esto que los pensamientos sobre “agua” no se refieren al mismo objeto. Por lo tanto, el significado de las palabras no se determina sólo por el estado de la mente, sino también por el contacto de las personas con el mundo exterior. El significado no se reduce a un contenido mental “privado”, sino que está determinado por las interacciones con el mundo y la comunidad lingüística, con los hablantes.

Por esta razón, no puede haber una única y correcta manera de conectar las palabras con el mundo, pues el significado se negocia en el contexto de la comunicación y es susceptible de cambio, en la medida en que también se tenga la capacidad de responder a las propiedades causales de los objetos. Esto implica que nuestra mente no es un sistema cerrado, sino que está conectada al mundo de forma natural a través de nuestros sentidos, con el cuerpo que interactúa con el mundo.

En este sentido, cabe decir que se dan condiciones posibles más que propiedades comunes demostrables sobre un fenómeno o situación que se hace intencional y particular porque está cargado por el valor de la creencia y el deseo de quien habla, de quien escribe en cooperación con quien recibe el acto comunicativo. Hay

una actuación conjunta de los componentes lingüísticos, pragmáticos, epistemológicos y metalingüísticos en el sentido y forma en que se construye el significado, se comparte y se negocia entre los participantes de la comunicación; “esto tiene carácter “interactivo”, ya que depende no sólo de lo que está en nuestras cabezas sino también de lo que está en nuestro entorno y de cómo interactuamos con este entorno” (Putnam, 1990, p. 44).

Es por ello que Putnam (1990) hace énfasis en la noción de *referencia* como proceso dinámico, insistiendo en que no existe nada que pueda estar inmutable, pues aquello a lo que un hablante hace referencia está mediado por una o más intenciones comunicativas que trascienden la propia enunciación, por tanto no son simples o directas. La *referencia* es la relación de lo expresado lingüísticamente con el objeto o entidad al que se refiere y sobre esto hay influencia pragmática de acuerdo con el contexto y la situación comunicativa, bien sea oral o escrita.

La argumentación de Putnam y sus reflexiones muestran otras formas de proceder con relación a la búsqueda de respuestas ante las preguntas que se hace la filosofía del lenguaje y especialmente ante las

preguntas por el significado; la noción de *referencia* sobre la que Putnam piensa se orienta hacia la idea de que la referencia comporta el significado, es decir, la referencia está mediada por la intención y actualización de los estados mentales de acuerdo con el contexto de la situación comunicativa, como se menciona más arriba. No existe hasta el momento un consenso en torno a la *referencia* como algo existente *per se* en el mundo natural, o como concepto puramente mental.

Sin embargo, es clara su importancia para comprender el comportamiento e interpretación del significado, pues la *referencia* deja de ser *aquello*, algo lejano, a lo que se refiere el significado de modo estático y se problematiza al constatar que la idea mental, la intención no es algo unido a la palabra en el sentido en que están unidas las caras de una moneda. Es por ello que para el escritor representa un asunto de utilidad, pues no es un tema exclusivo de la filosofía, sino también de la lingüística, de la pragmática y de la literatura porque atañe al hablante común y corriente.

Putnam (1988) se vale de ejemplos y explicaciones matemáticas dada la naturaleza de su disciplina y por ello argumenta que la *referencia* se logra mediante

la “fijación de la extensión” de un término. Estas extensiones son conjuntos llenos o vacíos de acuerdo a cómo una palabra, un término, funcione dentro del marco dimensional de un mundo posible. Esto implica establecer a qué entidades del mundo real se refiere el término y se realiza a través de un conjunto de convenciones sociales y prácticas lingüísticas.

Es decir, la situación se vuelve mucho más compleja pues aparecen en el juego las intenciones [intensiones, (con “s”) como lo puntualiza filosóficamente Putnam], las representaciones y configuración de mundos posibles, “como entidades abstractas, extramentales” (p.25), para finalmente resolver que no se puede fijar la *referencia* con valores únicos o absolutos de verdad, en tanto el significado no es determinado por un solo individuo, sino por una comunidad de hablantes que cooperan entre sí, reafirmando, al mismo tiempo, la noción de “interpretaciones admisibles”.

Para Putnam (1988, 1990, 1994, 1999, 2001) son limitantes las posturas epistemológicas y ontológicas de la ciencia y la filosofía que proponen un razonamiento desde el absoluto llegando a “verdades analíticas”, o a convenciones rígidas sobre “la realidad de las

cosas”. La filosofía tradicionalmente ha sostenido que el significado está dado por la *referencia*, *sine qua non*, atendiendo a una interpretación objetivada del lenguaje a partir de la determinación de las estructuras lingüísticas de la semántica.

Pese a esto último, Putnam rescata para su propia reflexión aquello que considera la esencia del pensar filosóficamente, en función de la acción humana, reconociendo “que la tarea de la filosofía no consiste en alcanzar la descripción verdadera del mundo, sino en ofrecer imágenes de la situación humana en el mundo discutibles, importantes y llenas de significado” (Polanco Barreras, 1997, p. 55).

Esto representa un punto de inflexión que da cabida a la filosofía del lenguaje en el paradigma pragmático apuntando, en cierto modo, a la superación de los dualismos de la filosofía moderna. De hecho, como señala Polanco Barreras (1997) “una de las características más notables de la filosofía de Putnam —que hereda del pragmatismo— es su empeño por destruir dicotomías, destrucción que él ve como condición de posibilidad para construir una tercera vía entre el realismo metafísico o científico y el

relativismo” (p. 29). En esta tercera vía se planta la idea de la construcción y el descubrimiento, una pluralidad admisible en favor de la comprensión y el sentido asentado en el uso y conocimientos de los signos para referirse a una realidad bajo cualquier proposición que explique cómo funciona el lenguaje que emplean los participantes de la comunicación; lenguaje que, como nos dice Putnam (1999), nos permite “hacernos del mundo” (p.98) con relativo éxito.

Las semillas plantadas, entonces, abren una brecha de conocimiento para la pragmática moderna que se enfoca en la naturaleza situacional, intencional e inferencial del uso del lenguaje , dando cuenta de cómo los participantes de un evento comunicativo, hablantes y receptores, cooperan para atribuir y comprender significado en interacción. Sin embargo, llegar a una resolución conceptual única, definitiva de pragmática es una cuestión todavía en construcción y revisión, puesto que hay preguntas que, aun cuando Lyons (1997) las plantea en el marco de la semántica lingüística, requieren atención por parte de la pragmática, por ejemplo: “¿Cuántos tipos de significado hay? ¿Todos interesan a la lingüística? ¿Y cómo se corresponden con la distin-

ción establecida entre el significado léxico y el significado oracional (...), por un lado, y entre el significado oracional y el significado del enunciado, por otro?” (p.68).

En el ámbito de estos cuestionamientos, Lyons (1997) también señala una distinción que para los efectos de la construcción teórica del modelo y método de escritura creativa es importante:

Tal distinción consiste en las diferencias entre significado descriptivo (o proposicional) y no descriptivo (o no proposicional) (...) Con respecto al significado descriptivo, es un hecho universalmente reconocido que las lenguas pueden ser usadas para hacer aseveraciones descriptivas, que son verdaderas o falsas, si las proposiciones que expresan son verdaderas o falsas (...) El significado no descriptivo es más heterogéneo (...) y es menos esencial. Incluye lo que denominaré componente expresivo. [Como] término alternativo, a menudo se considera que el significado expresivo, es decir, el tipo de significado por medio del cual el hablante expresa, más que describe, sus creencias, actitudes y sentimientos, cae dentro del ámbito de la estilística o de la pragmática. (p. 66)

Esto trae a colación la posición de Austin (1955) sobre el *hacer*, como propuesta de acción, de actuar en función de la transformación más allá del hecho de solamente *describir* el mundo; fundamentalmente la *condición de fortuna* que acompaña a ciertas frases no se limita a describir la realidad del evento comunicativo, sino que efectivamente cambia la situación en la que se enuncian. Así la *intención* se vuelve compromiso y como tal acarrea consecuencias en los procesos de vinculación e interacción.

Es interesante en este punto ver —aun cuando no se profundice en ello— las proposiciones que Putnam (1999) rescata de Austin en *Sense and Sensibilia* (1962), texto en el que se rebaten ideas sobre la percepción y la sensorialidad como efectos conscientes de las cosas materiales; ideas que, además, Warnock (1989) aborda como parte de los argumentos filosóficos constitutivos de la filosofía del lenguaje que posicionan a Austin, entre otras cosas, como visionario ante la “falacia descriptiva” de la filosofía al atisbar que el hecho de “hacer” con las palabras se corresponde con presuposiciones e implicaciones mediadas por el contexto en el que se

producen; también mediadas por la autoridad de una investidura, por ejemplo, o por la condición veritativa que pueda acarrear un enunciado, revelando modos complejos del mundo y sistemas de interacción y cooperación, que posteriormente son abordados desde distintos flancos del paradigma pragmático. Por ello, es necesario ampliar el espectro semántico más allá de los contenidos proposicionales de la lógica.

Estos contenidos proposicionales son válidos en el marco del sistema lingüístico, pero insuficientes para abordar el componente expresivo del contexto. Existen razones para que la pragmática, en tanto paradigma, se abra como un abanico de posibilidades con las cuales se aborda el significado expresivo, pasional; “si esto no se valorase justamente, parecería que no es posible dar una explicación semántica adecuada ni de categorías gramaticales tan comunes, aunque no universales, como el tiempo, los pronombres y el modo” (Lyons, 1997 p. 69).

Desde el uso moderno del término pragmática, atribuible al filósofo Charles Morris (1938), definir conceptualmente la pragmática no ha sido una tarea del todo satisfactoria como señala Levinson (1983),

pues amerita una observación detallada y con cautela para no confundir los motivos para dedicarse al estudio de la pragmática con los objetivos o el perfil general de una teoría que intente explicar facetas de la estructura lingüística; de igual modo, necesita una observación detallada y una postura clara que no haga de la pragmática un saco al que van a parar todos los conceptos aparentemente “inexplicables” o “inabarcables” de la comunicación por parte de la semántica lógica. Esto indica que la pragmática debe ser asumida como un paradigma flexible, disciplinar, amplio, tan amplio que no se abarca en una sola definición, pero que incita a la reflexividad sobre aquello que la ocupa: el significado.

En este sentido, como apunta Escandell Vidal (1993):

La pragmática es, por tanto, una disciplina que toma en consideración los factores extralingüísticos que determinan el uso del lenguaje, precisamente todos aquellos factores a los que no puede hacer referencia un estudio puramente gramatical: nociones como las de *emisor*, *destinatario*, *intención comunicativa*, *contexto verbal*, situación o conocimiento del mundo van a resultar de capital importancia” (p.16).

Para Reyes (2007):

La pragmática se ocupa de estudiar el significado lingüístico, pero no el significado de las palabras aisladas de contexto, ni de las oraciones aisladas de contexto, sino el significado de las palabras (u oraciones, o fragmentos de oraciones) usadas en actos de comunicación (...) La pragmática estudia los principios regulares que guían los procesos de interpretación lingüística. Al estudiar esos principios, la pragmática estudia también la naturaleza del lenguaje como instrumento de comunicación (p.8–9).

La pragmática desafía la rigidez de la semántica estructural y en este sentido:

Una de las tareas de la pragmática es explicar cómo un oyente puede llegar a entender una enunciación de manera no literal y por qué el locutor ha elegido una forma de expresión no literal en lugar de una forma de expresión literal. En otros términos, la pragmática tiene como tarea describir, con ayuda de los principios no lingüísticos, los procesos de inferencia necesarios para acceder al sentido comunicado por el enunciado (Moeschler y Reboul, 1999, p.22).

Quiere decir esto que la pragmática no se refiere a una categoría exclusivamente filosófica o lingüística, puesto que sus recorridos en los caminos de las ciencias del significado parten de lo “ordinario” de la realidad de los hablantes, de quienes finalmente se desprende todo proceso reflexivo y articulador de las teorías y metodologías que buscan explicar el funcionamiento del lenguaje.

Todo hablante sabe que el significado termina de manifestarse en el contexto interno del texto configurado y depende de factores extralingüísticos; por ende, el manejo de esos elementos extralingüísticos y de la propia pragmática textual forman parte del horizonte del significado. Esta órbita del significado es la que la semántica de las proposiciones no puede contemplar en su mundo de significados virtuales, potenciales asociados al sistema de la lengua. La ampliación del universo del significado abarca un amplio espectro donde todo es significativo, en la forma, en el ritmo, en el sujeto que enuncia (enunciador–enunciatario), en lo establecido por el contexto, en todo finalmente.

Hay *valor* agregado específico en cada término puesto en uso en el proceso comunicativo los significa-

dos no están fijos para siempre. La filosofía del lenguaje que sigue el legado de Wittgenstein y que procura reflexionar acerca de las *Investigaciones Filosóficas* (1953) se concentra en la idea de que “el significado es el uso” sin ánimos reduccionistas, pues esta afirmación es poderosa gracias a todo cuanto desencadena y aporta al conocimiento de las ciencias del significado, siendo particularmente importante para la dimensión pragmática.

El significado se actualiza constantemente en la interacción de los participantes de un evento comunicativo, al igual que las normas de uso que determinan cómo y de qué manera se emplea el lenguaje. En este accionar, la dinámica del juego se hace presente y se organiza en función de mecanismos de reconocimiento de prácticas y reglas (Wittgenstein, 1953). En los estudios sobre el lenguaje se abren dos vertientes: una conduce a la presuposición lógica, semántica que fija criterios de estudio del significado independientemente de los hablantes y el contexto. Otra, que se dirige a las presuposiciones con carácter pragmático que remiten a las condiciones que se deben cumplir antes de que una frase, un enunciado

se considere como un acto comunicativo en la medida en que todo cuanto lo rodea e integra significa algo para los hablantes.

Lyons (1997) al respecto comenta:

La mayoría de los enunciados de la lengua, orales o escritos, dependen para su interpretación en mayor o menor grado del contexto donde se usan. Y las creencias ontológicas de los participantes están incluidas en el contexto del enunciado, no se olvide. Muchas estarán determinadas culturalmente, y, aunque normalmente se aceptan como consabidas, se pueden aceptar o rechazar. La gran mayoría de los enunciados de las lenguas naturales, reales o potenciales, tienen una amplísima gama de significados o interpretaciones, que se nos manifiestan por primera vez cuando se nos plantean fuera de contexto. Este es un punto al que los semantistas no le conceden la importancia que merece (...) para entender la semántica del lenguaje –su capacidad para expresar un significado– no basta con decir simplemente lo que cada palabra significa (p.28, 37).

Por su parte, Levinson (1989), cotejando todas las posibilidades argumentativas para alcanzar una perspectiva amplia y conceptual del término pragmática, señala:

El término pragmática abarca tanto los aspectos de la estructura del lenguaje dependientes del contexto como los principios del uso del lenguaje y su comprensión, que tienen poco o nada que ver con la estructura lingüística. Es difícil forjar una definición que abarque felizmente ambos aspectos. Pero esto no debería tomarse como una implicación de que la pragmática es un batiburrillo que trata de aspectos del lenguaje dispares e inconexos; más bien, los pragmatistas están específicamente interesados en la interrelación entre estructura del lenguaje y los principios del uso del lenguaje (p.236).

Es importante también destacar que la lingüística prepragmática, la de Saussure, Bloomfield, Chomsky y otros, se centró en aspectos inmanentes, tanto en el texto como en lo cognitivo. Ahora bien, lo extraordinario de todo este conjunto de argumentaciones teóricas es que desde la aparición de las propuestas de Austin,

particularmente en 1962, la opción de estudiar el significado en ámbitos extralingüísticos y en perspectivas no lógico–proposicionales adquiere relevancia y dinamiza mucho más el curso de las relaciones de las ciencias del significado.

Con relación a esto, la atención aquí se centra sobre la pragmática que se interesa por el estudio del significado en el uso del lenguaje, fundamentalmente en la confección de los textos y su posterior actualización; en el significado que genera la lengua en su funcionamiento, es decir, en el significado que existe a partir del acto de comunicación, particularmente en el acto de narrar; en la narración creativa con la cual se busca intervenir la “realidad” referencial de aparente equilibrio con el propósito de desestabilizarlo. Es decir, se asume la consideración de la pragmática como paradigma volcado hacia la desenvoltura de la narración, por ejemplo, proporcionando interpretaciones a la proposición–contexto, en la que bien se presenta la necesidad de explicar y asumir el significado desde distintas vertientes.

El proceso de *actualización*, como lo hacen notar Eco (1992), Merrell (1998) y Putnam (1999), indica que

no hay una identidad absoluta del signo, en tanto que en cada lectura, o reiteración de un signo en el marco de una construcción “real” narrativa, semiótica, por tanto, se gestan una cantidad infinita de posibilidades de significado que se limitan o se adecuan entre los participantes del evento comunicativo de acuerdo con el contexto, con las convenciones y reglas que se proponen bajo principios cooperativos, en los cuales la pertinencia y la relevancia de lo dicho nacen de las experiencias y el conocimiento compartido. De este modo, la interpretación, la actualización del significado está sujeta a negociaciones y cambios en el punto de vista de emisores e intérpretes.

Cuando se trata de un discurso escrito, el texto debe aportar unas condiciones que le permitan ser actualizado en el marco de los límites aspirados por el emisor, por el escritor, particularmente. El escritor es responsable de articular los elementos narrativos de la ficción, del imaginario, con la consistencia lógica y coherencia interna de lo dicho; la relevancia de lo narrado bajo el modelo narrativo y la suficiente información sobre el mundo que se produce, sabiendo que el papel del lector es activo y que su interpretación

como receptor va de la mano de la experiencia, de aspectos culturales, sociales y de aspectos emocionales.

El escritor construye una trama narrativa de principio a fin, motivado por la necesidad de comunicar por escrito y para ello planifica una estructura que más allá de organizar la estética de su discurso, le permite darle al texto la autonomía de “imponer restricciones a sus intérpretes, ya que los límites de la interpretación coinciden con los derechos del texto (lo que no quiere decir que coincidan con los derechos de su autor)” (Eco 1992, p.18).

A razón de esto, el papel de la pragmática, en el marco de los estudios del lenguaje, es extensivo y expansivo como lo deja ver Levinson (1983), pues donde quiera que se intente trazar una frontera única, se abre un camino que, de algún modo, se enlaza con los aspectos del contexto, bien sea para ofrecer explicaciones funcionales o principios generales de la cooperación en la interacción. Siendo así que la pragmática dota a la lingüística de herramientas con las cuales se puede explicar el *acto de habla*, cuestión que no puede explicar por sí sola la proposición lógica.

Dado el seguimiento que Levinson (1989) le ha dado al término pragmática, en busca de comprender el proceso que pretende ser englobado en un concepto, parte del hecho de que *pragmática*, según sea el caso, se muestra como una noción ampliada y flexible:

Puede ser desconcertante la diversidad de posibles definiciones y la falta de límites claros, pero esto no es de ninguna manera un fenómeno inusual (...) así como tradicionalmente, la sintaxis se ha considerado como el estudio de las propiedades combinatorias de las palabras y sus partes, y la semántica como el estudio del significado, asimismo la pragmática es el estudio del uso del lenguaje. Una definición de este tipo es igual de buena (o mala) que las definiciones paralelas de sus términos hermanos, pero es apenas suficiente para indicar a qué se dedican realmente los practicantes de la pragmática: para descubrir esto, como en cualquier disciplina, uno debe echar una ojeada. (p.4-5).

En este contexto, se pueden distinguir tres herramientas, o caminos teóricos y metodológicos fun-

damentales, que conducen hacia la comprensión del significado, y cómo este se atribuye a situaciones comunicativas, sin obviar la complejidad y dinamismo de la interacción discursiva, a partir de la noción de *pragmática* en tanto paradigma. Estos caminos son la teoría de *Los Actos de Habla*, *Las Máximas Conversacionales* y las *Implicaturas Conversacionales*, en el entendido de que cada una de estas teorías, lo que les atañe y se desprende de ellas, conforman los cimientos del paradigma pragmático.

Grosso modo, la intención de descomponer el hecho de hacer cosas con palabras de Austin (1955) y posteriormente la postura ante el lenguaje asumida por Searle (1969) con la teoría de los actos de habla — profundizando sobre los alcances de Austin—, son una categorización de las intenciones que se realizan con enunciados lingüísticos. Se dividen en actos *locutivos*, es decir, el acto de producir sonidos o palabras; actos *illocutivos*, o el acto de realizar una acción mediante el habla, como por ejemplo, prometer, preguntar, afirmar algo en un momento dado, o escenario específico; y actos *perlocutivos*, es decir, el efecto que tiene el acto *illocutivo* sobre el receptor.

Esta clasificación permite analizar no sólo lo que se dice, sino también lo que se hace mediante el lenguaje, bajo principios reflexivos que más que oscurecer, enriquecen la comprensión de la producción de significado y sentido de la comunicación, pues como señala Searle (1969) “cualquier cosa que pueda querer decirse puede ser dicha” (p. 28) y lo que resulta verdaderamente interesante de esto es identificar todo cuanto está alrededor de lo dicho y las circunstancias en las que se expresa.

Esto comporta una serie de mecanismos de selección entre *candidatos*; es decir, una entidad, entre muchas, infinitas entidades —si asumimos la postura de una semiosis ilimitada, por ejemplo—, que se considera potencialmente adecuada para cumplir un determinado propósito, ya que son propuestas de significado conceptualmente compatibles con la intención comunicativa. Los *candidatos* son propuestas de significado que le son dadas al receptor para que adecue su interpretación al contexto de la comunicación. A su vez, el escritor ha pensado y escogido entre candidatos para marcar ante el lector el camino de la interpretación preferida, aun cuando no tenga la certeza del impacto y de la consecuencia que tendrá este impacto en el lector.

En vista de que un *candidato* “para una teoría pragmática de los actos de habla lo constituye un enfoque que trata de los actos de habla como operaciones (en el sentido de la teoría de conjuntos) en un contexto, es decir, como funciones de contextos a contextos” (Levinson 1989, p. 264), no es una entidad fija de significado, sino una forma del significado, entre tantas posibilidades. El escritor creativo se vale de ello para establecer una dinámica de retroalimentación que busca la comprensión del significado de lo manifestado en un relato. Muchas veces se vale de “frases rituales” que se han asumido como obvias en tanto forman parte de una declaración “performativa” en la que se asume un saber sobre el significado de lo dicho, como lo propone Austin (1962); y la mayoría de las veces selecciona y pone en funcionamiento en el texto candidatos que desde su propia intencionalidad como escritor provocan en el lector un movimiento patémico.

Hay en la escritura una configuración de sentido que involucra la cooperación, a partir de la relación con un “otro” y parte de la observación, de la vinculación. “Parece, más bien”, dice Austin, “que creer en otras personas, en la autoridad y en el testimonio, es

una parte esencial del acto de comunicar, un acto que todos realizamos constantemente” (Warnock 1989, p. 33). Con lo cual se respalda la idea, también de Austin, de que “las posibilidades de los actos de habla son más numerosas de lo que cabría esperar” (p. 36). Por lo tanto, no hay un sólo camino, ni un único final con relación al sentido, al significado, porque el conocimiento de la lengua nunca es absoluto incluso para sus propios hablantes.

Lo que se presupone, a partir de la selección de un candidato, por encima de otro candidato en el evento comunicativo importa en tanto hay condiciones particulares y convenciones contextuales en el mundo creado, principalmente cuando hablamos del mundo que se crea en la escritura creativa y de ficción. Desde esta perspectiva, el conjunto de operaciones pragmáticas se pone en funcionamiento con el propósito interpretativo más que explicativo del significado en acción.

Por su parte, Grice (1975) aborda la pragmática conversacional sosteniendo que la comunicación se rige por el *principio de cooperación* entre los participantes del evento comunicativo y en ello

se presentan máximas que suponen la existencia de hablantes ideales capaces de cumplirlas recíprocamente en una conversación; asimismo, capaces de reconocer cuando la máxima se quebranta y qué sucede con esto, qué consecuencias acarrea al sentido de lo dicho. Las máximas conversacionales son principios implícitos que guían la comunicación efectiva entre hablantes, incluyendo la *máxima de cantidad*, o dar tanta información como sea necesaria, pero no más; la *máxima de calidad*, correspondiente a no decir cosas que sean falsas; la *máxima de relevancia*, que se corresponde con ser relevante y por ende pertinente; y la *máxima de manera*, que invita a ser claro, evitando ambigüedades.

Grice (1975) destaca que la comunicación efectiva no depende solamente de las palabras utilizadas, sino también de la intención comunicativa del hablante y de la habilidad del receptor para inferir el significado implicado. Es por ello, que la pragmática conversacional pone énfasis en la inferencia comunicativa y en cómo los interlocutores cooperan para interpretar lo dicho, considerando aspectos como las *Implicaturas Conversacionales*, es decir, lo que se sobreentiende más allá

de lo dicho explícitamente, y la relevancia de la información en la interacción. Este enfoque pragmático permite entender cómo se crea significado en la comunicación cotidiana, procurando la comprensión compartida más allá de las palabras dichas.

Dada la importancia que reviste la propuesta de Grice (1975) en el ámbito de la pragmática y la preocupación por la eficacia de los procesos comunicativos, Sperber y Wilson (1986, 2004) asumen la revisión del *Principio de Cooperación* para ampliar su alcance y consideran que la comunicación se guía tanto por el cumplimiento de las reglas implícitas de la conversación, como por la búsqueda activa de interpretaciones y producciones comunicativas que sean altamente relevantes para el receptor con el menor esfuerzo cognitivo posible.

La *Teoría de Relevancia* supone entonces superar las máximas de Grice y atender a los grados de importancia de lo dicho según representen intereses reales entre los participantes de la comunicación, agrupando la orientación de cada máxima de Grice en un sólo principio, el *Principio de Relevancia*. En palabras de Sperber y Wilson (1986, 2004):

La tesis central de la teoría de la relevancia es que las expectativas de cumplimiento de la máxima de relevancia que suscita un enunciado deben resultar tan precisas y predecibles que guíen al oyente hasta el significado del hablante. Su objetivo es explicar en términos cognitivos razonables a qué equivalen esas expectativas de relevancia, y cómo estas pueden contribuir a una visión empírica aceptable del proceso de comprensión (p.240).

Lo sobresaliente, en este sentido, hace referencia a lo visible del contexto y verdaderamente llamativo para la atención de los hablantes, sobre todo aquello que represente un esfuerzo mínimo de interpretación y comprensión, más cercano al mismo tiempo a hablantes de la realidad cotidiana, menos idealizados por la estructura que segmenta la comunicación con fines explicativos.

En el mismo orden de importancia, en el marco de la teoría pragmática de Grice (1975), se encuentra el concepto de *Implicatura Conversacional* que como camino teorizado es, entre otros, ampliamente

abordado por Levinson (1983, 1989). *Implicaturas Conversacionales* es un concepto central de la pragmática moderna. Son inferencias que se generan de manera indirecta, a partir de lo que se dice explícitamente en un enunciado, pero que no son una parte explícita del contenido semántico de las palabras. Se pueden asumir también las *implicaturas* como conclusiones que los interlocutores sacan sobre lo que se quiere decir más allá de lo dicho literalmente; esto nace naturalmente del contexto, de las asociaciones culturales, de las expectativas de los hablantes, de la dinámica o el juego del discurso; también influyen el espacio, la familiaridad y la creatividad y el componente literario de los textos, en los que además el pacto de lectura nutre, de cierto modo, a la implicatura. Grice (1975) distingue entre dos tipos de implicaturas: las *Implicaturas Convencionales*, que son predecibles en función de reglas culturales y sociales, y las *Implicaturas Conversacionales*, que surgen por la propia interacción comunicativa y se basan en el *Principio de Cooperación* y en las máximas conversacionales.

Por su parte, Levinson (1983, 1989, 2004) profundiza y desglosa la teoría de Grice (1975), con

relación a las *Implicaturas Conversacionales* y la enriquece considerando el contexto cultural, social y cognitivo en el que se desarrolla la comunicación. Levinson defiende la noción de una *Implicatura Conversacional Generalizada* (ICG): “una implicatura generalizada es, realmente, una inferencia por defecto, aquella que recoge nuestras intuiciones sobre una interpretación preferida o normal. Hoy en día la noción de interpretación preferida no goza de una especial actualidad en la teoría del lenguaje” (p.35). Asimismo, las implicaturas, dice Levinson (2004), deben ser: predecibles, cancelables, defectibles, reforzables y no separables. Por tanto, todos tenemos que enfrentar las implicaturas en el marco de procesos de comunicación, pues no son opcionales; son componente dinámico del significado, del lenguaje en uso.

Sin importar el desempeño de la persona como escritor o como lingüista, las implicaturas han sido una manera de explicar el significado fuera del marco del significado proposicional. Cuando se escribe o se habla aparecen implicaturas que dan coherencia y fuerza al significado. Un texto literario está cargado de significados implicados y presuposiciones. Por ejemplo, una ora-

ción como “miré el reloj; eran las dos y cuarto” implica una fijación en el tiempo, a simple vista, pero si ampliamos la heurística, la carga comunicativa aumenta al saber que estas palabras aparecen en el contexto narrativo del cuento *El Aleph* (Borges, 1975); entonces el narrador está preocupado por el tiempo y no puede separarse del hecho de mirar el reloj desencadenando, en el lector, una serie de interpretaciones, filosóficas si se quiere, alrededor del relato, concentrado en la noción del infinito, en el tiempo que contiene todos los tiempos.

En este camino, Levinson se vuelve, en cierto modo, detractor de la *Teoría de la Relevancia* de Sperber y Wilson, y resalta a su vez otro concepto de gran valor en la pragmática moderna: *La Presuposición*, abordado ampliamente también por Lyons (1997) en sus estudios sobre semántica lingüística. Las *Presuposiciones* son enunciados o supuestos que deben ser aceptados por los participantes de la comunicación para que una oración tenga sentido, concentrándose en explicar cómo funciona en el sistema comunicativo el hecho de que existan suposiciones o información previa que se da por sentada en un enunciado lingüístico y que se considera como conocimiento compartido entre los

participantes del evento comunicativo, una especie de pacto tácito en el que no sólo intervienen las palabras, sino todo el cuerpo.

La presuposición como concepto es estudiada como una doble dimensión entre la vertiente pragmática y la lingüística textual, lo cual la convierte en una piedra de toque en los procesos argumentativos de las relaciones entre lógica, filosofía del lenguaje, semántica y pragmática moderna. Tiene así *La presuposición*, se puede decir, un papel interactivo en la estructuración textual y en la forma en cómo se comparte y se asume el significado en la comunicación.

Las presuposiciones incitan a la variación del sentido de lo dicho en la comunicación, por lo tanto, en el ejercicio dialéctico de la narración juegan un papel fundamental como bisagra entre el significado lógico, el significado presumible y el estado de equilibrio que se pretende entre la interacción que permanentemente se sostiene entre grupos sociales.

Volviendo a la *presuposición*, Levinson (1983) presenta el recorrido histórico sobre la concepción del término de la presuposición pragmática o implicatura,

mostrando las características que la hacen notable en la práctica comunicativa, yendo desde la veracidad del enunciado del que es parte, hasta las bondades pedagógicas que ofrece a los procesos de enseñanza para la comprensión del significado de las formas, de lo que comunican. Esto demuestra una vez más que los discursos, aun cuando lo pretendan, no son acabados, inamovibles o permanentes. Así que, como lo enfatiza Putnam (1990) “el significado es interactivo. El entorno desempeña por sí mismo un papel en la determinación de aquello a lo que se refieren las palabras de un hablante o de una comunidad” (p.68). Nada está dicho de una vez y para siempre; al respecto, toda intervención que vaya sobre el equilibrio de las distintas formas en las que nos comunicamos y que nos distinguen como grupos sociales, procura desestabilizar, movilizar los cimientos que sostienen al significado.

No obstante, cuando se da un proceso de intervención creativa, por ejemplo, en el hilo del discurso textual, surge la inestabilidad y se suscitan otros procesos de rebeldía ante lo estático, a partir de estados de *revelación* —término que proviene de la semiótica de las pasiones y sobre él se volverá más adelante— que vive el sujeto

que siente y escribe. Estos instantes de revelación son posibilidades de transformación ante la incidencia de las *modalidades del poder y el saber* en el sujeto social.

El sujeto que vive la revelación toma o no la decisión de romper el equilibrio, de quebrantar el orden establecido y acoplar nuevas rutas en el devenir del discurso; sabiendo que esa revelación es en principio puramente sensitiva, se instala como sensación y es el sujeto el que se verá éticamente, pragmáticamente, vivencialmente, en la disyuntiva de “intervenir” o no en un estado del mundo con el que se siente “tenso”. El mundo es el estado de mundo tal como cree que es, no como es en sí, metafísicamente.

En el ámbito de la semiótica, las *modalidades* del *querer*, el *saber*, el *deber* y el *poder*, si se consideran desde una perspectiva diferente a la categorización racional, permiten que, desde el discurso, se pueda inferir la posición de quien narra frente a lo narrado y de allí el devenir de la actuación de los personajes, de los participantes del relato respecto a los acontecimientos que se presentan. En este sentido, “al considerar los efectos de sentido pasionales, parecen obedecer (las modalidades) a otros modos de organización, más “configuracionales”

que propiamente estructurales” (Greimas y Fontanille, 1994, p.31) las modalidades proyectan sobre el relato el movimiento interior pasional sobre el cual se narra con lo cual es posible, también, mirar por un lado, la dinámica narrativa abarcando la forma en que se construye la temporalidad, la progresión y la dinámica de los eventos narrados, es decir, la aspectualización.

Por otro lado, permite apreciar las variaciones que ocurren en la manera en que se desarrolla la trama del relato, y el modo en que son percibidas circunstancialmente las situaciones narradas por parte de los personajes y de la misma manera el modo en que son percibidas por el lector receptor, quien a partir de resonancias simbólicas del discurso puede cambiar su horizonte de expectativas aceptando, o no, el despertar de sus propias pasiones y proyecciones a través del discurso.

De este modo, narrar es irrumpir en mundos ya narrados e instaurados como predominantes, arraigados en los mundos colectivos. Para quebrar su duratividad, su *poder* y su *saber* en tanto fondo narrativo estable, con un estado de incitación hacia los participantes del evento comunicativo a rebelarse ante las *modalidades* del *poder* y generar mecanismos de negociación para la

interpretación del significado y la generación de sentido de lo dicho, produciendo nuevas capas de significado, de perspectivas, que dan paso a reinterpretaciones, ajustes semánticos, pragmáticos que contribuyen a que se perciba el significado como una construcción dinámica.

Esta idea de intervención juega un papel activo en el enriquecimiento y la adaptación del significado subrayando la relevancia de la interacción en la construcción del sentido y la interpretación de los enunciados lingüísticos, lo que sería la interacción de “uno” con el “otro” en un entorno dinámico (Putnam, 1990); teniendo en cuenta que ese entorno no es solamente social, cultural, sino también una representación del sujeto corporeizado, percibiente y sintiente, sobre el cual recaen las posturas teóricas de la semiótica de las pasiones.

Semiótica de las Pasiones: tránsito

En este punto la construcción teórica se orienta hacia territorios que la pragmática, en su desarrollo teórico, ha comenzado a explorar pero que requieren de marcos conceptuales más específicos para dar

cuenta de la complejidad del sujeto sintiente en su relación con el significado. La semiótica de las pasiones como componente del paradigma pragmático, ofrece herramientas teóricas y metodológicas que permiten abordar aquellas dimensiones del significado que escapan a los análisis puramente cognitivos o estructurales. En esta línea, la escritura creativa se presenta como un espacio privilegiado donde estas dinámicas pasionales pueden ser observadas, analizadas y comprendidas en su manifestación discursiva. Por tanto, se presentan los fundamentos teóricos que la semiótica de las pasiones aporta a la comprensión del proceso creativo, particularmente en lo que respecta a la configuración del discurso desde la corporalidad del sujeto sintiente, pasional que escribe.

Las pasiones como configuradoras del discurso creativo

Es necesario, a razón de lo expuesto, comprender las pasiones como configuradoras del discurso, lo cual implica también reconocer que operan desde una lógica diferente a la de las estructuras narrativas convencionales. Las pasiones son entrelazadas a través de símbolos y narrativas, otorgando profundidad al discurso y enriqueciendo la comprensión de la producción de significados en la escritura. A su vez, esto promueve la autenticidad en la expresión narrativa y comporta la “existencia de una dimensión estésica” en contrapartida a la dimensión pasional, ambas necesarias en la constitución de la “precondición de toda significación” (Greimas y Fontanille, 1994), beneficiando la expresión del escritor y la identificación y conexión más genuina del lector en el texto; enriqueciendo al mismo tiempo las dinámicas pedagógicas que se desprenden de la puesta en marcha del proceso creativo de escritura como herramienta que se usa para motivar la escritura y con ello la creación de espacios narrativos significativos para el sujeto, en distintos planos y desde diferentes lugares de enunciación.

Asimismo, Fabbri (2000) complementa esta perspectiva al señalar que “hoy la entrada pertinente de la dimensión pasional en el análisis semiótico altera radicalmente toda la teoría del significado. La llegada de la afectividad altera el viejo modelo semiótico, construido sobre cimientos cognitivos y referenciales” (p. 49). Esta alteración radical no implica el abandono de los logros de la semiótica estructural, sino su expansión hacia territorios donde la afectividad se revela como componente constitutivo y no accidental del proceso de significación. En este orden de ideas, la continuidad con la tradición estructuralista se mantiene en el nivel metodológico, donde los instrumentos analíticos desarrollados por la semiótica clásica conservan su validez operativa, pero se ven enriquecidos y complejizados por la incorporación de la dimensión afectiva. Esto constituye una reorganización completa de la arquitectura teórica que enfatiza los aspectos de la significación que habían permanecido invisibilizados por el enfoque exclusivamente cognitivo. La afectividad entonces es una dimensión transversal que permea todos los niveles de organización semiótica, desde las estructuras más elementales hasta las configuraciones discursivas más complejas.

Además, la importancia de este enfoque se halla en la capacidad para abordar el lenguaje como mediador de la experiencia pasional del sujeto, manifiesta en un texto y como vehículo para la construcción de mundos, espacios simbólicos. Asimismo, al reconocer la habilidad del sujeto para forjar universos pasionales a través del lenguaje, se logra potenciar tanto la comprensión teórica como la aplicación práctica de la creatividad en la escritura como herramienta pedagógica. Pues, al promover un enfoque que valora la interacción, la expresión y la construcción simbólica como elementos fundamentales en la búsqueda del sentido y la comprensión del significado, se redefine un espacio importante dentro del marco educativo en el que se incluye el componente “lenguaje”, ofreciendo nuevas perspectivas y prácticas en el ámbito de la pedagogía y la escritura creativa.

A tal efecto, el concepto de “aroma” que proponen Greimas y Fontanille permite comprender las pasiones como emanaciones semióticas que trascienden la estructura modal superficial para revelar organizaciones discursivas profundas. Greimas y Fontanille (1994) dicen, refiriéndose al aroma, que es sentimiento, pasión que en-

vuelve el desarrollo del texto como un capullo. El aroma está en la configuración narrativa, gravita en la aparición del significado como un *espesamiento* continuo. Moldea el significado, y todo arranca en los estados emocionales del sujeto perceptivo y corporal. Igualmente, la escritura creativa trasciende los contenidos proposicionales de la lógica, es decir, lo que acontece en el discurso creativo no es una totalidad concéntrica de un signo, sino un tejido, un cuerpo de significado penetrado por otros cuerpos de significado que “despiden un aroma equívoco, difícil de determinar” (Greimas y Fontanille 1994, p. 21).

Este “aroma” o “perfume”, como le llaman los autores, es una metáfora evocativa de la dimensión sensorial y pasional que pasa del sujeto y tributa narrativamente al discurso, sensibilizando tanto las formas como las estructuras cognoscitivas de las que parten las modalidades del *deber*, el *querer*, el *poder* y el *saber*, manifiestas en la narración.

En este sentido, la metáfora del aroma captura la naturaleza difusa y envolvente de los efectos pasionales, que impregnan la totalidad de la experiencia textual. A diferencia de los contenidos semánticos que pueden ser identificados y delimitados con precisión, el aroma pasional

se despliega como una atmósfera significativa que modula la recepción global del discurso sin reducirse a ninguna de sus partes constitutivas. Este aroma de las pasiones devela su naturaleza fundamentalmente holística, capaz de generar efectos de sentido producto de la articulación compleja entre múltiples niveles de organización textual.

De esta forma, el aroma pasional se constituye como el resultado de procesos de acumulación y resonancia que transforman la linealidad del discurso en espacios multidimensionales donde las significaciones se espesan y se complejizan, generando esos “efectos de sentido muy peculiares” que caracterizan la experiencia estética de la narración. Por lo tanto, reconocer que “las pasiones no son propiedades exclusivas de los sujetos (o del sujeto), sino propiedades del discurso entero” (Greimas y Fontanille, 1994) implica una redefinición de los alcances de la semiótica narrativa.

“Efectos de sentido” resultantes del enriquecimiento progresivo del discurso, puesto que a medida que se superponen capas de significado y al no limitar la narración a una estructuración simple o predefinida para lograr un sentido unívoco, se produce un efecto de “espesamiento continuo”.

Este “espesamiento” como refieren Greimas y Fontanille (1994) nos dice que las “valencias”, el “aroma” que la organización textual va trillando, saca al significado del ámbito de la semántica lógica, del ámbito restringido del significado como contenidos medibles y lo lleva a planos de acumulación amplia de coherencias no cuantificables, no medibles en contenidos motivados por la tradición semántica, por un mundo establecido de una vez y para siempre (Putnam, 1990).

El aroma que despidе la configuración narrativa que se espesa dota al texto de un significado no lineal, puramente lógico; un texto que se va espesando en la medida que va desarrollándose, estableciéndose en un significado creativo. Un texto creativo, así, es un texto único, singular, casi indescriptible por los aromas y el espesamiento a que ha sido sometido. Así también, cada texto producido en el taller se presenta como único, no en términos de temática o argumentación teórica de la narración, sino como significado.

Un relato en principio, como sólo proyección anecdótica, es el vaciado de un significado lógico simple, poco rico de connotaciones y de visa significativa. Sin embargo, a medida que se espesa, que se hace valer

una perspectiva compleja del significado, más allá de la anécdota, el relato se abre al entendimiento de un juego de matices que enriquecen la percepción sobre el significado. Este espesamiento se da gracias a la acumulación de asociaciones y resonancias simbólicas que se entrelazan y se muestran en el discurso como una explosión de significado que motiva la interpretación en diferentes direcciones, orientadas por el proceso de “sensibilización” *tímica*. Al respecto, el componente creativo de la escritura tiene un efecto potencial para desentrañar cómo las pasiones, los valores, que el sujeto plasma al escribir, impactan en la producción y recepción de los significados discursivos.

Por su parte, el *aroma* es un estímulo para la percepción del efecto creativo, en tanto “es por medio del cuerpo percibiente que el mundo se transforma en sentido —en lenguaje—, que las figuras exteroceptivas se interiorizan y que, finalmente, resulta posible considerar la figuratividad como un modo de pensamiento del sujeto” (Greimas y Fontanille 1994, p. 13). En vista de esto, el aroma es una forma envolvente entre el cuerpo del sujeto y el cuerpo del discurso. Asimismo, es un modo de configuración y significación

de la narración como una espiral de sentido en el que se mueve tanto la acción como la pasión. Por lo tanto, acción y pasión, como estados de la narración y del sujeto, pueden ser abordadas como un problema de estudio en torno al significado.

En la semiótica de la acción, la idea de *intervención*, desde una perspectiva de irrupción similar a la pragmática, es determinante. Desde la semiótica, la intervención se considera como un proceso que altera la perspectiva de lo perdurable, por tanto cuestiona la duratividad y asoma nuevos mundos, incita al cambio, genera rupturas o perturbaciones en un sistema simbólico existente, modificando la manera en que se interpretan los signos y se atribuye significado dentro de ese sistema.

En consecuencia, estas intervenciones pueden provenir tanto de agentes o actores externos al sistema narrativo, como de elementos internos que se desvían de la norma semántica establecida, de las combinatorias de las modalidades actanciales, promoviendo de este modo nuevos marcos de referencia para la atribución de sentido. Hay una latencia, se puede decir, en la narratividad, pues el sujeto puede tensarse, incitar el cambio de las formas, o simplemente seguir la línea recta, equi-

librada de *las modalidades poder y saber* que controlan la actuación del sujeto socialmente establecida.

Cuando Greimas y Fontanille (1994) hablan de la *tensividad* como “simulacro tensivo” que da origen al recorrido generativo del sentido, están estableciendo que las dinámicas tensivas no constituyen simplemente objetos de estudio, sino las condiciones de posibilidad de la semiótica. Esto significa que la *tensividad* opera como un a priori estructural que preexiste a las manifestaciones particulares del sentido, funcionando como matriz generativa desde la cual se despliegan las diferentes modalidades de organización significativa.

A este respecto, la tensividad, entendida como principio generativo, permite pensar la significación como proceso dinámico y no como estructura estática, dado que parte de campos de fuerzas y gradientes de intensidad que se van estructurando y especificando en el transcurso de su despliegue semiótico. Esta es la perspectiva de algo que se construye en el acontecimiento de la significación, donde las tensiones entre diferentes polos de tensión y distensión van configurando las trayectorias específicas que tomarán las realizaciones discursivas particulares.

Esto conduce hacia la búsqueda de significado en principios no solamente semánticos y se concentra en la idea de *equilibrio inestable* a la que se refieren Greimas y Fontanille (1994) para explicar que a pesar de que hay uno o más estados narrativos relativamente estables, para algunos sujetos son inestables y la génesis de esta inestabilidad está fuera de los marcos racionales; está, por ejemplo, en el cuerpo del sujeto que siente, a manera de revelación, la transición, la tensión de los estados pasionales y de conciencia con relación a los *estados modales* entre *querer* y *saber* o entre *poder* y *deber*.

De esto resulta la transición de un estado pasional a otro y el devenir, la existencia de la pasión configuradora de programas narrativos en los cuales el sujeto en su rol de escritor y actante se manifiesta. Al respecto, es fundamental comprender que esta inestabilidad no representa una deficiencia del sistema, sino su condición de posibilidad creativa.

Greimas y Fontanille (1994) dicen:

La pasión misma, en tanto aparece como un discurso en segundo grado incluido en el discurso, puede ser considerada por sí misma como un *acto* (los psiquiatras llaman “paso al

acto”), en el sentido de que se habla de un “acto de lenguaje”: el hacer del sujeto apasionado no deja de recordar el del sujeto discursivo, al que, dado el caso, puede sustituir; es entonces cuando el discurso pasional, encadenado de actos patémicos, interfiere en el discurso que lo acoge —la vida en cuanto tal, de alguna manera—, lo perturba e influye. Además, la pasión misma se revela en el análisis como constituida de haceres: manipulaciones, seducciones, torturas, búsquedas, escenificaciones, etc. Desde este punto de vista y en este nivel de análisis, la sintaxis pasional no se comporta de un modo distinto a la sintaxis pragmática o cognoscitiva; toma la forma de *programas narrativos*, en los que un operador patémico transforma estados patémicos (p. 48).

Con relación a esto, el sujeto “no puede presentarse como un sujeto puramente cognoscitivo ‘racional’. En efecto, durante el recorrido que lo lleva al advenimiento de la significación y a su manifestación discursiva, encuentra obligatoriamente una fase de sensibilización tímica” (Greimas y Fontanille, 1994). En tanto que las pasiones no constituyen un añadido opcional al proceso de

significación, sino una etapa constitutiva del recorrido generativo. Para decirlo más claramente, sin la sensibilización tímica, las estructuras semióticas permanecerían en un estado de indeterminación abstracta que las haría incapaces de generar los efectos de sentido específicos que definen su identidad significante.

En este aspecto es notorio que la propuesta de la semiótica de las pasiones radica en el reconocimiento de un universo precognoscitivo–tensivo; mundo regido por el sentir, universo donde todavía no es posible conocer, sino solamente ser sensible a algo (Greimas y Fontanille, 1994). Lo cual permite comprender las pasiones como fenómenos que anteceden lógica y temporalmente a los procesos de cognición, estableciendo un nivel “anterior”, más “elemental” en el recorrido generativo del sentido.

Todo proceso de operación cognitiva presupone un trasfondo afectivo que proporciona las orientaciones básicas que hacen posible la actividad del conocimiento. Esta precedencia del sentir respecto del conocer implica que las configuraciones cognitivas no nacen en un vacío emocional, sino sobre la base de disposiciones afectivas previas que determinan qué aspectos del

mundo resultan significativos y merecen ser objeto de elaboración cognitiva. El ámbito precognoscitivo funciona así como una especie de filtro selectivo que modula el acceso de los fenómenos cotidianos al procesamiento cognitivo.

Considerar la pasión como una entidad semiótica brinda una perspectiva diferente a la del análisis y comprensión esencialmente estructural del discurso narrativo, puesto que no estaría en el texto, sino fuera de él, es decir, sería un efecto de sentido particular que se produce en el sujeto, alimentado por distintas operaciones interpretativas contextuales, culturales, perceptivas que buscan comprender el significado, revelarlo. Las pasiones dejan de ser una definición reduccionista de un estado emocional anclado a una situación particular y pasan a ser entidades semióticas complejas que involucran las emociones, aquello que se percibe y se transmite y por tanto produce un efecto de emisión y recepción sensitiva, sumada al proceso de cognición representacional, conceptual de la lógica semántica, estructural, afectando la forma en que se ve y se asumen el mundo y las decisiones que se toman para explicarlo.

El paso de lo exteroceptivo a lo interoceptivo que describe esta formulación constituye el núcleo del proceso de discretización pasional, donde las figuras del mundo exterior se transforman en configuraciones internas capaces de generar efectos de sentido narrativos. Las pasiones son del sujeto, se producen y experimentan en el cuerpo y partiendo de allí se procesa un tipo de información que adquiere capital importancia en la actuación del sujeto, en su devenir. Las sensaciones y emociones que se constituyen en pasiones se presentan como un “nuevo saber”, por tanto, un desequilibrio, una forma de perturbación al estado aparente de equilibrio, que procura todo evento de comunicación en tanto interviene en la narración del discurso desde fuera del texto, promoviendo así la aparición de dos conceptos determinantes en la semiótica de las pasiones: la *discretización* y la *tensión*.

Este proceso de interiorización revela la naturaleza fundamentalmente mediada de toda experiencia semiótica, donde el cuerpo percibiente no funciona como simple receptor pasivo de estímulos externos, sino como instancia activa de transformación que convierte las figuras del mundo en configuraciones significantes.

La mediación corporal implica que las figuras exteroceptivas no pueden ingresar directamente al universo del sentido, sino que deben ser procesadas, filtradas y reconfiguradas por la sensibilidad corporal antes de poder alcanzar el estatuto de elementos narrativos que se presentan como la condición de posibilidad de que el mundo pueda convertirse en universo semiótico significativo para la experiencia del sujeto.

La complejidad del proceso de interiorización radica en que implica simultáneamente una pérdida y una ganancia: pérdida de la inmediatez del contacto con el mundo exterior, pero ganancia de la capacidad de generar configuraciones internas que poseen una riqueza significativa que trasciende la replicación de los datos sensoriales. Las configuraciones interoceptivas que emergen de este proceso son creaciones semióticas originales que poseen la capacidad de generar efectos de sentido que no estaban presentes en los estímulos originales.

A este respecto, la tensión hacia lo uno, esta amenaza —o esperanza— de retorno al estado fusional, abre dos posibilidades que merecen ser señaladas. En primer lugar, la concepción de la estesis como un

“volver a sentir” el estado límite y como esperar un retorno a la fusión, que desencadena la *fiducia*, permite prever, en el nivel discursivo, la existencia de una *dimensión estésica*. La dimensión pasional, construida a partir de la *foria* como su precondition y que busca su manifestación, tendrá como contrapartida la dimensión estética que, por su parte, descansaría sobre la eventualidad —esperanza o nostalgia— de un retorno a la pro tensividad fórica, un retorno al universo indiferenciado postulado como precondition de toda significación (Greimas y Fontanille, 1994, p. 29).

Para explicar las pasiones que experimenta el cuerpo del sujeto, esas que tienen que ver con las *precondiciones de significado* que no son narrativas, no son racionales y que solamente al narrativizarse adquieren formato discursivo narrativo, Greimas y Fontanille (1994) hablan de *discretización*, puntos de inflexión en la evolución de la pasión desde la corporeización a la narrativización; cambios en la intensidad de la *foria*, en la valencia de la pasión y en la presentación del sujeto epistemológico que transita distintas fases tensivas, potencializadas, virtualizadas y patémicas hasta convertirse en sujeto sintiente.

La discretización opera como mecanismo de traducción entre el universo continuo de la afectividad y el universo discreto de la narratividad, para dar cuenta de la naturaleza fundamentalmente mediada de todo proceso de construcción narrativa. Discretización porque una vez la revelación se instaure en el sujeto, hay que convertirla en narrativa y la narratividad, a diferencia de lo emocional, es discursiva; debe manifestarse como una gramática, como una serie de procedimientos narrativos por las formas de decir.

La idea del caos es una forma de organización que opera según principios diferentes a los de la estructuración discursiva, principios que privilegian la intensidad sobre la coherencia, la resonancia sobre la secuencialidad, la atmósfera sobre la articulación proposicional. Lo emocional es caótico y no contable, lo narrativo hay que lograrlo con un *saber hacer* narrativo.

La traducción discretizadora se presenta como una metamorfosis que genera configuraciones semióticas nuevas, dotadas de propiedades específicas que no estaban presentes en los estados afectivos de partida. Esto es lo que permite que las intensidades caóticas de la experiencia emocional puedan convertirse en

elementos organizados de estructuras narrativas coherentes. El saber hacer narrativo que se requiere para la discretización de las pasiones es una competencia compleja que implica la capacidad de reconocer las potencialidades narrativas presentes en los estados afectivos y de desarrollar las modalidades expresivas adecuadas para actualizarlas sin traicionarlas.

La discretización funciona así como un dispositivo de socialización de la afectividad privada, que permite que las experiencias emocionales individuales puedan convertirse en configuraciones narrativas capaces de generar reconocimiento y resonancia en otros sujetos.

En espera del acontecimiento que hace de la pasión un lenguaje, se da la escritura creativa como evento personal y de allí se desprenden los vuelos del cuerpo, del pensamiento y la palabra experimenta una transformación que puede ser comprendida en la medida en que nos acerquemos a los componentes de la pasión: componente *modal*, *temporal*, *aspectual*, *estésico*, en el ejercicio de análisis pasional (Fabbri, 2000). En estos términos, la semiótica de las pasiones abre el abanico de posibilidades interpretativas del significado que apuntan hacia el texto creativo como

producción de sentido, como realización de un proceso de entendimiento exigente, pues lo que resulta de un proceso creativo de escritura no es un discurso fijado; su autenticidad lo signa, por tanto, es preciso leerlo, oírlo, sentirlo, bajo el efecto de las pasiones del discurso.

“Concebir un texto como resultado de la puesta en discurso, es también, considerarlo como un ordenamiento de elementos específicos, como un encadenamiento de imágenes, de figuras que constituyen como una especie de última dimensión mediante la cual el texto se ofrece a la lectura” (Palomares 1999, p. 47). Este ofrecimiento y la llegada al lector, al mismo tiempo, pone en marcha, a nivel de la revisión teórica y metodológica de la semiótica de las pasiones, la organización del relato a partir de operaciones de desembrague e identificación del papel del sujeto dado el comportamiento de éste en diferentes dimensiones del plano textual.

Asimismo, dicen Greimas y Fontanille (1994) “un reembrague sobre el sujeto sintiente también es necesario para convocar en el discurso los efectos somáticos de la pasión” (p. 130); en este sentido, la *tensión* se refiere a las fuerzas, conflictos y contradicciones que emergen en los discursos, revelando las dinámicas emocionales,

sensitivas presentes en las interacciones entre los personajes del relato literario, por ejemplo.

Esta tensión puede manifestarse a través de deseos encontrados, dilemas morales, confrontaciones emocionales o cualquier otra forma de conflicto que genere un estado de perturbación, incertidumbre o desequilibrio en la narrativa. La comprensión de la tensión subraya cómo las emociones y motivaciones de los personajes interactúan, una vez que se desprenden de quien escribe, generando significados en el lector, el receptor.

Al respecto, Agelvis (s.f) apunta:

En algún momento se *incoa* una tensión contra un poder que siempre *retiene* las iniciativas de quienes se sienten inconformes con los estados imperantes. Si no se producen tensiones nada se incoa. Este principio narrativo [se refiere a la tensión] para comprender la acción humana es rentable porque nos enfrenta a la condición narrativa de la acción humana: *incoar*, *retener*, *evaluar*. En algún momento un sujeto siente un impulso emocional por conjuntarse con lo que la semiótica llama *perfecto* (una especie de *revelación* que le impulsa a salirse de la narratividad instaurada). (p. 2).

Si bien es cierto que el sujeto puede mantenerse en el equilibrio lineal de la narración, fracasar o triunfar de acuerdo con lo propuesto por los programas narrativos de las modalidades imperantes, *saber* y *poder*, también puede tensarse y darle un giro al desarrollo temporal de los eventos en la trama del relato. En los procesos de escritura, la tensión impulsa el efecto de la creatividad sobre la organización discursiva del relato creando situaciones de enfrentamiento a la modalidad *poder*, mostrando los efectos de sentido que procura ese momento *insights* y cómo se resuelve el juego de tensión y distensión entre la pasión y la acción manifiesta en lo dicho. Los elementos compositivos del discurso que surten en el lector un efecto pasional son analizados a partir de cuestionamientos tales como:

¿Qué hacer con el sujeto potencializado en ese caso? Este último, recordémoslo, está situado deductivamente entre el sujeto actualizado y el sujeto realizado: ¿a qué instancia correspondería un sujeto epistemológico situado entre las estructuras semionarrativas de superficie y las estructuras discursivas? La única respuesta plausible —y coherente con nuestras proposiciones iniciales— sería la siguiente: el sujeto poten-

cializado es el de la praxis enunciativa, instancia de mediación dialéctica entre la instancia semio-narrativa y la instancia discursiva. Como el sujeto narrativo potencializado, es susceptible de explotar la competencia adquirida con vistas a la performance, con otros fines, en especial imaginarios. Ahora bien, si el imaginario del sujeto narrativo consiste en simulacros, el imaginario del sujeto epistemológico, imaginario en la teoría misma, no puede ser más que el espacio tensivo de la foria, aquél en el que esbozamos un “casi sujeto”, un sujeto sintiente (Greimas y Fontanille, 1994, p. 130).

La especificidad de la modalidad pasional reside en que introduce una dimensión reflexiva en el proceso de modalización, donde el sujeto no sólo se relaciona con objetos externos, sino que modifica su propia capacidad de relacionarse. Esta reflexividad debe entenderse como una modulación afectiva de la sensibilidad que permite al sujeto sintonizar de manera más o menos intensa con las diferentes frecuencias emocionales de su entorno.

La potencialización pasional funciona así como una especie de regulador de intensidad que determina el grado

de apertura o clausura del sujeto frente a las influencias afectivas externas, modulando la permeabilidad de sus fronteras identitarias y permitiendo diferentes grados de resonancia con los universos emocionales de otros sujetos o de configuraciones discursivas particulares.

El sujeto está inserto en el entramado complejo de la significación y la construcción discursiva y lo que se busca con esto es persuadir al lector, llamar su atención hacia los cambios de estado pasional, que se ponen en marcha una vez que el sujeto siente la revelación, la necesidad, el deseo de quebrantar el equilibrio narrativo.

Discontinuidad y tensión que requieren resolución es el camino que muestra el “cuasi sujeto” o sujeto sintiente que se mueve en el texto con el estandarte de la pasión. En la representación de este “cuasi sujeto”, el sujeto sintiente también se asoman el efecto y el afecto que componen la semiótica tensiva de Zilberberg (2006, 2016) que atiende a las profundidades de la foria como componente central de la tensividad. El sujeto sintiente es la figura principal de los simulacros narrativos que configuran quien escribe y sobre este sujeto se teje una red de significados que articulan el sentido de la narración a partir de lo que Greimas

y Fontanille (1994) señalan como una preocupación estética, corporal, sensitiva.

Esta potencialización “recupera, en el relato, un sujeto que siente y que podríamos llamar aspectualizado, diferente, portanto, de los sujetos virtuales y actualizados, que son sujetos definidos por la modalización” (Pessoa de Barros, 2017, p. 41). El sujeto aspectualizado representa la instancia donde la dimensión pasional se articula con la estructura narrativa sin perder su especificidad sensible. Previo al acto de escribir, las precondiciones juegan un papel fundamental para la construcción de simulacros narrativos, de imaginarios, de la materia potencial e inestable sobre la que se gestan la tensión y la foria que dan paso al devenir. Devenir que Pessoa de Barros (2017) apunta que “es la precondición de la sintaxis narrativa” (p. 26).

A diferencia del sujeto modalizado, que se caracteriza por sus relaciones con objetos de valor bien definidos, el sujeto aspectualizado se caracteriza por las curvas de intensidad, los ritmos de transformación y las duraciones específicas que definen su trayectoria emocional. Esta temporalidad aspectual no es homogénea ni predecible, sino que se despliega según lógi-

cas internas que responden a las exigencias específicas de cada configuración pasional particular, generando formas de temporalidad narrativa que no pueden ser reducidas a los esquemas cronológicos convencionales.

El paso siguiente es la discretización, es decir, la descomposición y categorización de las pasiones en unidades semánticas que permiten comprender la complejidad de la experiencia afectiva, sensitiva desplegada en la narración. En pocas palabras, es atribuirle un nombre a la pasión de acuerdo con la modalización y aspectualización narrativa.

Después, como indica Pessoa de Barros (2017), una puerta se abre y desde allí se mira el recorrido del sujeto por los modos de existencia, así también

La virtualización del sujeto (por el querer y/o deber hacer); actualización del sujeto (por el saber y poder hacer); potencialización del sujeto (por la sensibilización del sujeto para el hacer); realización del sujeto (por el hacer). Con la potencialización se recupera, en el relato, un sujeto que siente y que podríamos llamar aspectualizado, diferente, por tanto, de los sujetos virtuales y actualizados, que son sujetos definidos por la modalización (p. 41).

Este sujeto experimenta una transformación, pues despierta ante estados y situaciones particulares; se transforma en sujeto de tránsito, asume una condición cambiante, asume la vulnerabilidad de los estados pasionales y decide sobre las opciones que le son dadas. La primera opción, mantenerse en “estado de equilibrio”; y la segunda opción, atender al devenir ante “el equilibrio inestable” de su posición como sujeto de la acción.

Tanto la tensión como la intervención se producen previo al acto discursivo, se producen en el cuerpo sintiente, percibiente. En este sentido, quien escribe, para manifestar la tensión como principio narrativo debe crear simulacros en los cuales un personaje, un sujeto corporal sensible tiene una revelación que, aun cuando no sea religiosa, tiene semejanza con una epifanía; porque es un acto en el cual el sujeto se ilumina, tiene una sensación que lo empuja hacia el futuro, al devenir; además de ello implica una decisión entre seguir la ruta que marca la modalidad *poder* o rebelarse.

Del cuerpo que siente al signo que enuncia

La sustentación teórica y la práctica analítica que la acompaña permiten comprender, a la luz de la reflexión contemporánea que se expone, que el significado no habita únicamente en las estructuras lógicas del lenguaje. Existe un umbral anterior, un territorio donde el cuerpo percibe, siente, tiembla, vive antes de nombrar todo cuanto existe. Ese territorio es el que la semiótica clásica había excluido, privilegiando la forma sobre la experiencia, la estructura sobre el afecto. Sin embargo, cuando nos acercamos a los procesos de escritura creativa, cuando observamos cómo nace por escrito un relato, cómo se quiebra una frase en la voz del lector al percibir el quiebre de la voz del narrador; cómo un silencio, o un espacio aparentemente vacío significa más que mil palabras, comprendemos que lo sensible no es un añadido decorativo sino el motor de la significación, al menos en el proceso de construcción creativa que nace sin la pretensión literaria del oficio de escritor, pero que sienta las bases para que se pueda pensar en la formalización de la escritura mediada por la ficción.

Como bien señala Fontanille (2008), el cuerpo había sido excluido de la teoría semiótica por el formalismo, una exclusión que dejaba fuera justamente aquello que hace posible que el mundo se convierta en sentido: la carne que siente, la piel que registra, el aliento que modula la palabra. “Si una semiótica del cuerpo es deseable, no lo es para reforzar una semiótica de las pasiones ni para adecuarse a las modas intelectuales, sino, por el contrario, para abrir un nuevo dominio de investigación” (p.21)

Bajo este sentido en que lo plantea Fontanille buscamos mostrar a la luz de las ciencias del significado que abordamos, cómo el proceso de escritura creativa no puede comprenderse plenamente sin atender a esa dimensión somática y afectiva que precede y atraviesa toda configuración discursiva. Los relatos analizados en esta tesis, desde la experiencia migratoria de María en “7 horas como housekeeping” hasta el tránsito identitario narrado en “Historias compartidas de la calle abajo y la calle arriba”; evidencian que lo que se dice está profundamente ligado a lo que se siente, a lo que el cuerpo registra como tensión, alivio, quiebre, devenir, sublimación o revelación.

Así también, Rorty (1991) nos recuerda que el sentido no es una propiedad inherente a las palabras sino algo que se construye en la intersección entre lo privado y lo público, entre la experiencia íntima y su transformación en signo compartido. Rorty se interesa en la visión humana de Nietzsche por sobre la tradición de la filosofía y la figura de Freud como demiurgo entre la psicología y condición social del sujeto, en su propia búsqueda de sentido sobre la contingencia del lenguaje, sosteniendo, entre otras cosas, que al “enfrentarnos con lo humano, con lo no lingüístico, no disponemos ya de la capacidad de superar la contingencia y la aflicción mediante la apropiación y la transformación, sino sólo la capacidad de reconocer la contingencia y el dolor” (p.60)

Esto permite, en el modo que se plantea la convergencia teórica de las ciencias del significado en función de un modelo pedagógico para la escritura creativa, articular teóricamente cómo opera la transformación de la semántica lógica en la que lo discreto lingüístico —la palabra, la frase, el enunciado— es apenas la superficie, en un proceso mucho más complejo donde intervienen estados emocionales, memorias corporales, gestos y actos fallidos que revelan

más de lo que el sujeto pretendía decir. Condición aplicable y observable en los procesos artísticos de manera general con mucha notoriedad en el cine y la literatura por las distintas formas en que la metáfora se puede modelar hacia la representación.

Proceso en el cual, por ejemplo, *la sublimación*, entendida desde Freud y releída por Fontanille, funciona como operador de sentido que permite que la intensidad afectiva se convierta en fuerza ilocutiva; es decir, que lo aparentemente indecible encuentre cauce en la escritura sin perder su densidad pasional. Y *el aroma* del que hablan Greimas y Fontanille (1994) nombra precisamente ese excedente semántico que envuelve el texto, esa atmósfera que no puede reducirse a contenidos proposicionales pero que determina la experiencia tanto de la escritura como de la lectura.

Con estas premisas exploramos territorios donde la semiótica de la acción se conjuga en el mismo tiempo que la semiótica de las pasiones y la idea sobre el cuerpo como vehículo portador de las pasiones se hace y se asume carne, donde el signo no flota en un vacío abstracto sino que aflora del cuerpo percibiente, sintiente, vulnerable, narrable. Asimismo, es posible concebir

textos o acercarse a ellos para leer de otra manera, entre líneas, sobre tachones, atendiendo a sus fracturas, sus silencios, sus revelaciones involuntarias, porque es allí, en lo que escapa al control racional, donde el sentido cobra su verdadera dimensión humana, dimensión a la que cada persona puede acceder, como cruzando umbrales, particularmente cuando la escritura sirve como medio, como mecanismo de expresividad creativa.

En vista de esto el cuerpo–carne como instancia semiótica permite la superación del dualismo forma–contenido. Cuando Fontanille (2008) propone la idea de “carne” está realizando un gesto teórico de enorme alcance porque supera la noción de cuerpo como mero soporte material del signo para situarlo como instancia constitutiva de la significación. La carne, dice, “es lo que siente, lo que vibra con la vida” (p. 15), una formulación que desplaza el centro de gravedad de la semiótica desde las estructuras abstractas hacia la experiencia sensible. Ya no se trata del cuerpo como objeto que puede ser descrito o representado únicamente, sino del cuerpo como sujeto perceptivo, como territorio donde el mundo se convierte en sentido antes de convertirse en palabra.

Esta perspectiva resulta fundamental para comprender los procesos de escritura creativa, porque escribir no es únicamente una operación mental de selección léxica y articulación sintáctica. Escribir es también un acto corporal donde intervienen ritmos, respiraciones, tensiones musculares, estados de ánimo que modifican el tono, la cadencia, la elección de las imágenes y la construcción de metáforas. En el relato “El viaje de la brisa”, por ejemplo, el personaje experimenta transformaciones que no son únicamente narrativas sino también somáticas, “se hizo pequeña y como un hilo entró por su nariz, llegó a sus pulmones y parte de ella terminó como oxígeno recorriendo su cuerpo” (Rauch, 2020). Esta imagen no describe el cuerpo desde afuera sino que hace sensible, desde adentro, el tránsito entre la exterioridad del mundo y la interioridad de la experiencia. La brisa se convierte en aliento, en principio de vida, y esa conversión sólo puede comprenderse si aceptamos que el sentido no es algo que se añade a la experiencia sensible sino que nace de ella.

Fontanille (2008) es enfático al señalar que “la semiótica debe tomar en consideración el papel fundamental de la implicación del carácter físico del

signo” (p. 67), una afirmación que desafía la tradición saussureana de concebir el signo como entidad puramente arbitraria y convencional. Porque si bien es cierto que la relación entre significante y significado no está motivada naturalmente, también es cierto que el proceso de significación involucra mediaciones corporales que no pueden ignorarse. El ejemplo más evidente aparece en los momentos de quiebre narrativo, cuando el discurso se fractura, cuando aparece un silencio cargado de sentido o cuando el lenguaje tropieza consigo mismo revelando algo que no debía decirse.

En “Entre dos mundos”, el personaje Melina vive una tensión que se manifiesta corporalmente antes de articularse como conflicto ético, “junto a su equipo de laboratorio sentía gran orgullo (...) pero cuando se encontraba sola, un murmullo la sacudía” (Moreno, 2020). Ese murmullo no es una metáfora sino un registro corporal, una vibración interna que sacude a Melina y la obliga a enfrentarse con algo que su discurso científico no puede procesar. La tensión entre el deber profesional y la sensibilidad hacia las criaturas marinas no se resuelve mediante argumentos

racionales sino a través de una experiencia estética que le da la contemplación del mar, el ir y venir de las olas, la escucha de un murmullo que finalmente se convierte en palabra, “amo la naturaleza y deseo respetar la vida” (Moreno, 2020). Aquí vemos operando el tránsito que Fontanille describe, de la carne que siente a la palabra que enuncia, sin que esa palabra traicione la densidad de la experiencia sensible.

Lo que el formalismo semiótico no podía explicar es precisamente cómo el sentido surge de estados que no son todavía discursivos pero que ya son significativos. Greimas y Fontanille (1994) habían identificado este problema al hablar de un “universo precognoscitivo–tensivo; mundo regido por el sentir, universo donde todavía no es posible conocer, sino solamente ser sensible a algo” (p. 29). Ese universo es el de la carne, el del cuerpo que registra intensidades, valencias, atracciones y rechazos antes de poder nombrarlos. Y la escritura creativa, cuando funciona genuinamente, es capaz de mantener esa densidad precognoscitiva incluso después de haberse convertido en discurso articulado.

El signo se gesta en la intimidad del sujeto, en lo privado y Rorty (1991) plantea una distinción funda-

mental para comprender cómo se produce el significado, señalando que la frontera entre lo privado y lo público no es una división espacial sino una condición semiótica. Lo privado es el elemento sensible, íntimo, idiosincrático que cada sujeto experimenta de manera singular, irrepetible, intraducible. Pero ese elemento privado sólo se convierte en signo cuando logra hacerse público, cuando encuentra un lenguaje que lo comparta. Esta dialéctica entre lo íntimo y lo compartido es determinante para entender los procesos de escritura creativa, porque escribir es justamente ese acto de transformación donde lo que pertenecía al fuero interno del sujeto se convierte en discurso legible para otros.

La experiencia migratoria narrada en “7 horas como housekeeping” ilustra perfectamente este proceso. María experimenta una serie de estados emocionales como miedo, vergüenza, orgullo herido, que en principio son puramente privados, inaccesibles para cualquier observador externo. El relato describe cómo “sintió miedo y dudas sobre su capacidad para enfrentar un mundo desconocido y quiso huir” (Mendoza Álvarez, 2020), un estado interno que podría haber permanecido encerrado en la intimidad

de la conciencia. Sin embargo, el momento especular donde María se mira vestida con el uniforme funciona como umbral de conversión porque en ese momento lo privado se vuelve visible, se objetiva, se transforma en algo que puede ser narrado y, por tanto, compartido. “Pasaron por su mente, como una ráfaga de viento, los recuerdos de lo que hasta ese momento había vivido” (Mendoza Álvarez, 2020), una formulación que muestra cómo la memoria privada se actualiza en el presente de la enunciación.

Rorty (1991) sostiene que de lo privado puede salir lo nuevo (p. 48), una afirmación que desafía las concepciones tradicionales de la creatividad como don o genio individual. Lo nuevo no surge de la nada sino de la capacidad del sujeto para acceder a zonas de su experiencia que permanecían latentes, no formuladas, y encontrar modos de expresión que las hagan comunicables. Freud aparece en el pensamiento de Rorty como paradigma de este proceso, en tanto el psicoanálisis no descubre verdades ocultas en el inconsciente sino que inventa un lenguaje que permite hablar de experiencias que hasta entonces carecían de nombre. Los sueños, los lapsus, los síntomas

neuróticos son formas de lo privado que, al ser narrados en el dispositivo analítico, se transforman en signos interpretables, en material simbólico que puede circular socialmente. Sin embargo, no es la intención hacer una valoración psicológica de las relaciones textuales, sino mostrar los distintos caminos por los cuales la configuración del significado se hace visible, accesible a la comprensión del lector y del escritor consciente de los procesos que comporta la escritura como estado para la creación desde lo sensible hasta lo material del relato, de la palabra dicha.

En “Historias compartidas de la calle abajo y la calle arriba”, la narradora experimenta un proceso similar de conversión. La Casa de la Calle Abajo representa el espacio de la plenitud modal donde “todo era posible (...) el olor a café, el olor a cuajada y suero que sabían a mimos, sabían a amor” (Vargas Palma, 2020). Estos registros sensoriales son profundamente privados, ligados a una experiencia infantil irreductible. Sin embargo, el acto de narrarlos los transforma en figuras que otros pueden reconocer, no porque hayan vivido exactamente la misma experiencia sino porque la configuración narrativa permite que lo singular se

vuelva compartible. Cuando la narradora describe el abrazo del padre durante la tormenta como el momento en que “por primera vez me sentí cerca de ellos (...) eran reales, era mi papá y mi mamá” (Vargas Palma, 2020), está realizando esa operación de publicación de lo privado que Rorty considera constitutiva del signo.

Fontanille (2008) complementa esta perspectiva al mostrar que “los actos fallidos” son precisamente momentos donde lo privado irrumpe en lo público sin mediación consciente. Un lapsus, un olvido, una torpeza gestual revelan dimensiones de la experiencia que el sujeto no pretendía comunicar pero que se manifiestan a pesar de su voluntad. La escritura creativa, cuando acepta incorporar esos momentos de falla, se vuelve más rica semióticamente porque deja espacio para que lo no controlado se manifieste. En el corpus analizado encontramos múltiples ejemplos de esta porosidad entre lo privado y lo público, asociados silencios que significan, pausas que revelan, contradicciones que abren el texto a lecturas no previstas por el autor, lo que hace que lo afectivo se transforme en una poderosa fuerza ilocutiva ejercida por los personajes y por el propio relato ante los ojos del lector.

En este mismo orden de ideas es importante destacar la idea de *sublimación*, como concepto amplio tal y como Freud lo plantea y Fontanille (2008) lo retoma, para designar un proceso fundamental para comprender cómo los estados pasionales se convierten en acto discursivo. *La sublimación* no es una purificación de los afectos sino una transformación de su energía para dar cuenta cómo la intensidad pulsional encuentra cauce en formas culturalmente valoradas sin perder su carga afectiva. Aplicado a la escritura creativa, esto significa que escribir no es reprimir o disimular las pasiones sino encontrar modos de expresión que las potencien, que las conviertan en fuerza perlocutiva capaz de afectar al lector.

Fontanille (2008) señala que “la sublimación permite los cambios de configuración y da paso a los quiebres que manifiestan los estados emocionales de la persona ante situaciones específicas” (p. 38). Esta formulación resulta especialmente fértil para el análisis narrativo porque permite identificar momentos donde la trama se quiebra, donde el discurso cambia de registro, no por decisión técnica del autor sino porque algo del orden de lo afectivo está irrumpiendo y exigiendo nueva forma. En “Océano de Gemas”, la intensidad del

duelo materno se sublima en un lenguaje poético que no busca explicar el dolor sino hacerlo sensible, “el mar se volvió gris ese día, como si el cielo hubiera llorado con ella” (Briceño, 2020). La metáfora no es un adorno sino la única manera de dar forma a una experiencia que desborda cualquier formulación literal.

La sublimación opera también en la construcción de los personajes, que funcionan como operadores patémicos en el sentido de Greimas y Fontanille (1994) porque no son caracteres estables sino campos de fuerzas afectivas que se transforman a lo largo del relato. María en “7 horas como housekeeping” pasa del miedo inicial a una forma de aceptación que no es resignación sino descubrimiento de recursos internos, “se dio cuenta de qué estaba hecha, lo que era en su ser más profundo” (Mendoza Álvarez, 2020). Esa revelación sólo es posible porque la intensidad afectiva de la situación, es decir, el contraste entre su posición anterior como ejecutiva y su presente como empleada doméstica, se ha sublimado en conciencia, en nuevo saber sobre sí misma.

Rorty (1991) ofrece una perspectiva complementaria al sostener que la autocreación narrativa implica descubrir un modo de describir ese pasado que el

pasado nunca conoció. Esta formulación captura perfectamente el trabajo de la sublimación en la escritura autobiográfica, por ejemplo; no se trata de recordar objetivamente lo vivido sino de encontrar lenguajes que permitan resignificar la experiencia. La narradora de “Historias compartidas calle abajo y la calle arriba” sublima el dolor del desarraigo infantil en una estructura narrativa que opone dos espacios simbólicos, pero esa oposición no reproduce simplemente la división geográfica de las calles o las casas que allí se encuentran, sino que la transforma en esquema semiótico capaz de articular todo un proceso de construcción identitaria. El pasado es reescrito desde el presente de la enunciación, y en esa reescritura la intensidad afectiva se convierte en sentido.

La fuerza ilocutiva de estos textos, su capacidad para conmover, para generar identificación, para abrir espacios de reflexión en el lector, proviene precisamente de esta sublimación exitosa. No son textos que hablen sobre emociones desde afuera sino textos que hacen sensible la emoción, que la transmiten sin nombrarla explícitamente. Fontanille (2008) advierte que la sublimación es un impacto, no es necesariamente algo

puramente gozoso, una precisión importante porque desmiente la idea ingenua de que la escritura comporta todo el tiempo de una moraleja, como si toda escritura fuese una fabulación y con ello debería acompañarse de un efecto edificante y conciliatorio. La sublimación puede ser dolorosa, conflictiva, desestabilizadora, porque obliga al sujeto a enfrentarse con aspectos de su experiencia que preferiría mantener ocultos. Pero es justamente esa confrontación la que hace posible la transformación del afecto en discurso potente y definitivamente será el lector quien decida cómo asumir la lectura y sus efectos, sobre todo el excedente del sentido literal.

Greimas y Fontanille (1994) introducen la noción de *aroma* para designar esa dimensión del sentido que no puede reducirse a contenidos proposicionales claramente definidos. El aroma es sentimiento, pasión que envuelve el desarrollo del texto como un capullo, una atmósfera significativa que impregna la totalidad de la experiencia narrativa sin localizarse en ningún elemento particular. Esta formulación es útil para analizar textos de escritura creativa porque permite dar cuenta de efectos de sentido que son reales, que

determinan la recepción del lector, pero que escapan a las categorías del análisis semántico tradicional.

El *aroma* es un concepto operativo que nombra procesos semióticos concretos. Cuando leemos “El viaje de la brisa”, experimentamos una sensación de ligereza, de movimiento, de transformación constante que no proviene de ninguna frase específica sino del conjunto de la configuración narrativa. La brisa como protagonista no es personaje psicológico con motivaciones explicables sino una configuración del principio de movilidad, una figura que encarna el devenir. Y esa cualidad atmosférica del texto, su aroma, podríamos decir, determina la lectura tanto o más que los acontecimientos narrados.

Fontanille (2008) precisa que “el aroma se desprende de la configuración (...) se transforma en concepto semántico emocional” (p. 39), una formulación que articula lo sensible y lo conceptual sin reducir uno al otro. El aroma no es una sensación inefable ni tampoco, en este punto, un concepto abstracto, se puede decir que es esa zona intermedia donde lo sensible se carga de sentido sin perder su carácter sensorial. En “Océano de Gemas”, el aroma de lo femenino, de la

transmisión matrilineal, de la resistencia cotidiana impregna cada escena sin ser nunca explicitado temáticamente. No hay un momento donde el texto diga esto es sobre la fuerza de las mujeres, pero toda la configuración narrativa respira eso, lo despidе como perfume que se adhiere al lector.

Esta dimensión aromática del sentido explica por qué dos textos que narran acontecimientos similares pueden generar experiencias de lectura radicalmente distintas. No se trata sólo de diferencias estilísticas en el sentido tradicional sino de configuraciones tensivas específicas que producen atmósferas particulares. La tensión en “Entre dos mundos” tiene un aroma distinto de la tensión en “7 horas como housekeeping”, por ejemplo, en el primer caso se trata de una tensión reflexiva, contemplativa, que se resuelve en la fusión con el paisaje marino; en el segundo es una tensión más aguda, ligada al contraste social, que se resuelve mediante el descubrimiento de recursos internos del personaje, con su valoración de la fuerza interior. Ambas son formas de tensión narrativa pero sus aromas son diferentes porque provienen de organizaciones pasionales distintas.

Greimas y Fontanille (1994) advierten que el aroma es difícil de determinar porque su naturaleza es difusa, envolvente, resistente a la definición precisa. Sin embargo, esta dificultad no invalida el concepto sino que señala un límite productivo del análisis semiótico, puesto que hay dimensiones del sentido que no pueden ser completamente explicitadas sin ser contrapuestas o traicionadas como estar triste o alegre al mismo tiempo bajo el amparo de una misma circunstancia. El aroma pertenece al orden de lo que se experimenta más que al de lo que se explica. Y la escritura creativa es capaz de producir esos aromas sin necesidad de conceptualizarlos, confiando en la capacidad del lector para registrarlos sensorialmente, entendiendo asimismo que lo considerado irracional, fuera la conceptualidad establecida irrumpe en el discurso y genera transformaciones en la configuración tanto del argumento como de los personajes apuntando hacia un devenir, un desenlace tocado en la mayoría de los casos por lo imprevisible.

De este modo, uno de los aportes más significativos de la articulación entre las ideas psicoanalíticas de Freud y el pensamiento semiótico de Fontanille (2008) es dar

cuenta de que “el acto fallido” no es un error que deba corregirse sino una revelación de algo que el sujeto no sabía que sabía y de lo que se hace consciente cuando eventos puntuales de la narración lo ponen de cara a idea de realidad inesperada. El lapsus, el olvido, la torpeza gestual son formas mediante las cuales lo inconsciente se manifiesta, burlando la vigilancia de la conciencia y en la escritura creativa estos momentos de falla pueden ser extraordinariamente productivos porque permiten abrir el texto a lecturas que lo enriquecen, a lecturas que recrean lo profundamente sensible de la corporalidad humana que voluntariamente se oculta o se disfraza ante la idea de la vulnerabilidad.

Es por ello que la noción de *revelación* en la semiótica de las pasiones designa precisamente estos momentos donde algo se ilumina, donde el sujeto accede súbitamente a una comprensión que reorganiza su mundo. Fontanille (2008) conduce a una noción sobre revelación que permite el giro de los acontecimientos, una formulación que subraya el carácter transformador de las experiencias que marcan las relaciones de cambio de los personajes. No se trata de descubrir información nueva sino de

ver de otro modo lo que ya estaba ahí, de establecer conexiones que previamente permanecían invisibles. En “Historias compartidas de la calle abajo y la calle arriba”, la revelación ocurre en el momento del abrazo durante la tormenta, “por primera vez me sentí cerca de ellos” (Vargas Palma, 2020). Ese “por primera vez” marca una discontinuidad temporal, un antes y un después que no proviene de un cambio objetivo en la situación sino de una transformación en la percepción.

Los actos fallidos en los textos analizados aparecen frecuentemente como discontinuidades narrativas, como momentos donde el discurso tropieza consigo mismo. A partir de la lectura de Fontanille (2008) es posible asumir que los actos fallidos representan fenómenos discursivos cuya significación no puede circunscribirse exclusivamente a la programación narrativa deliberada ni a la intencionalidad manifiesta del proyecto enunciativo. Así, por ejemplo, leemos en “Entre dos mundos”, que el “murmullo” que sacude a Melina funciona como acto fallido de su racionalidad científica pues, algo en ella sabe lo que su conciencia profesional no quiere aceptar. Y ese murmullo, esa falla en el sistema de creencias establecido, es lo que finalmente abre

el camino hacia una nueva posición ética. No es la argumentación racional la que resuelve el conflicto sino la revelación sensible que mueve al personaje, a Melina, cuando se permite estar frente al mar sin la mediación de protocolos científicos, cuando se hace parte del paisaje marino al que accede y en el que se envuelve de forma distinta cuando baja a las profundidades como un cuerpo sensible, sintiente en que busca a sí misma y no solamente a la científica que pretende catalogar las especies marinas que observa y estudia.

Al respecto asistimos de nuevo a Rorty (1991) porque proporciona un marco más amplio para entender estos procesos al sostener que diferentes efectos tienen diferentes causas. Esto aplicado a la escritura creativa significa que la multiplicidad de lecturas posibles no proviene de la ambigüedad del texto como si esto fuese un defecto sino de la riqueza semiótica, de la capacidad del texto para acoger sentidos y los actos fallidos, dan paso a la multiplicidad interpretativa sin caer en el relativismo absoluto. Los actos fallidos son manifestaciones genuinas de la tensión constitutiva entre la carne, como le llama Fontanille, como instancia de resistencia y centro referencial de la toma de

posición del relato y el cuerpo como vehículo portador de la identidad semiótica en devenir que se construye en el discurso a través del acto narrativo.

En consecuencia, los textos más logrados de cualquier corpus narrativo no son aquellos que mantienen una coherencia impecable sino aquellos que se permiten fisuras, que dejan espacio para lo inesperado y en vista de esto, por ejemplo, el cine se convierte en una sustancia narrativa profundamente valiosa por su riqueza discursiva, figurativa y representativa tanto por el discurso como por la actuación, por todos los elementos que intervienen en el proceso de significación y que impactan directamente la recepción del lector y del espectador.

“El viaje de la brisa” multiplica las revelaciones, cada encuentro de la brisa con los humanos produce una transformación, un descubrimiento que no estaba previsto en el programa narrativo inicial, es decir en lo que la escritora se propuso como el recorrido de una metáfora. Esto es lo que, para los efectos de sustentación teórica y la aplicabilidad de un modelo de escritura creativa, conlleva hacia una metodología de escritura y de lectura que atiende a lo somático

y lo discontinuo como parte de la configuración narrativa, porque si aceptamos como hemos hecho que el sentido se gesta en la dimensión sensible, que lo privado alimenta lo público, que la sublimación transforma los afectos en fuerza discursiva, que el aroma envuelve la configuración, que las revelaciones y los actos fallidos abren el texto a sentidos no previstos, entonces necesitamos desarrollar estrategias de lectura capaces de atender a estas dimensiones sin reducirlas a esquemas preestablecidos.

Cuando en “7 horas como housekeeping” María se mira al espejo y experimenta una “ráfaga de viento” de recuerdos, ese momento merece detenimiento no sólo por su contenido narrativo sino por su función reveladora, porque es en ese momento en que se produce una transformación modal que reorienta toda la trama. Analizar esa escena implica preguntarse qué estados pasionales la hacen posible, qué acumulación sensible desemboca en ese instante de iluminación.

Del mismo modo, los registros sensoriales deben leerse como mediaciones corporales constitutivas del sentido. Los olores, los sabores, las texturas mencionadas en los textos no son ornamentos sino

formas mediante las cuales lo exteroceptivo se interioriza, se convierte en experiencia significativa. Cuando en “Historias compartidas de la calle arriba y calle abajo” se menciona “el olor a café, el olor a cuajada y suero que sabían a mimos, sabían a amor” (Vargas Palma, 2020), no estamos ante una acumulación de detalles realistas sino ante la construcción de una atmósfera afectiva que permite comprender la plenitud de ese espacio infantil perdido, no desde la perspectiva autobiográfica sino desde la consolidación afectivizada del momento que transforma el recuerdo en un estado pasional.

La dimensión afectiva de la escritura tampoco se reduce a la representación de emociones. Los textos no hablan sobre la tristeza, el miedo o la alegría desde una posición externa sino que hacen sensibles esos estados, los transmiten corporalmente al lector. Esto explica por qué ciertos eventos narrados llegan a conmover aunque no narran acontecimientos espectaculares, ya que la intensidad afectiva no depende de la magnitud de los hechos sino de la capacidad del discurso para actualizar configuraciones pasionales que resuenan con la experiencia del lector.

Fontanille (2008) insiste en que la configuración textual no responde únicamente a una lógica formal, sino que está atravesada por la vida psíquica, afectiva y corporal del sujeto. Un texto puede ser semióticamente rico porque acepta las inconsistencias, porque deja espacio para lo que no encaja, porque permite manifestar otras lógicas. Las contradicciones aparentes, los cambios bruscos de tono, las digresiones que parecen alejarse del tema principal pueden ser los lugares donde el texto está trabajando más intensamente.

Esta perspectiva tiene consecuencias también para la valoración de los textos producidos en talleres de escritura creativa. Si dejamos de medir la calidad únicamente en términos de dominio técnico formal y comenzamos a atender a la efectividad para actualizar potencialidades significantes, para generar aromas, para permitir revelaciones, entonces textos que la crítica tradicional podría considerar no buenos, reafirman su valor específico. Al respecto, es importante dejar claro que no se trata de abandonar todo criterio estético formal, teórico o crítico del conocimiento literario, sino de ampliar el espectro de lo que consideramos significativo, reconociendo que la dimensión sensible,

corporal y afectiva de la escritura posee legitimidad propia, lógica propia amparada en el pacto de lectura y ahora también con el pacto sensitivo.

En este sentido la intencionalidad teórica en la que se asienta este pensamiento, esta investigación y ahora tesis, es concentrarse en un aspecto de la semiótica que no excluye al cuerpo, a la carne, que no pretende sacar al signo de su anclaje corporal, en vista de que el sentido está dado en lo sensible, sensitivo y vuelve siempre a ello como acto humano recreado y configurado. Es por esta razón, también, que reconocemos en la semiótica de las pasiones y en el conjunto de las ciencias del significado la posibilidad de abordarla escritura creativa como un territorio privilegiado para observar cómo operan estos procesos de configuración del sentido más allá de la lógica proposicional semántica, porque en el desarrollo creativo de la escritura guiada el lenguaje se expone en su vulnerabilidad, en su condición de mediador entre la experiencia vivida y la posibilidad de compartirla.

Los textos del corpus analizados son testimonios vivos de esa mediación, espacios donde lo privado se hace público sin traicionarse, donde la intensidad afectiva encuentra forma sin domesticarse, donde las

revelaciones y los actos fallidos abren el discurso hacia sentidos que nadie, ni siquiera, o mucho menos quien escribe, controlaba completamente.

Fundamentos estructurales y evolución metodológica

El antecedente de todo esto que se ha dicho sobre lo que acontece en los estados narrativos está en los primeros momentos de la teoría del mismo Greimas sobre *semiótica de primera generación* y *semántica estructural*, con el establecimiento de un *recorrido generativo*, un programa de actuación y abordaje sobre la narratividad en el que se destacan tres etapas: la fundamental, la narrativa y la discursiva, que sirven al escritor, no sólo al lingüista, para atender a los estadios de la narratividad y conocer los profundos quiebres que dan paso a la evolución de las metodologías de los estudios acerca de la narratividad y su respectiva teorización desde la semiótica.

El *recorrido generativo* va en secuencia desde las oposiciones semánticas binarias, estructuras elementales que dan lugar a los programas narrativos,

en los cuales las acciones del sujeto recaen en los objetos, transitando estados iniciales hasta llegar a los estados finales con la organización y expresión del discurso que da paso a la figurativización de los procesos pasionales y narrativos, lo que entonces permite la construcción de significados y la manifestación de la identidad subjetiva (Greimas, 1990; Pessoa de Barros, 2017).

En esta primera generación semiótica que Greimas teoriza y proyecta, al decir de Pessoa de Barros (1997) “en esa fase de los estudios semióticos, la narratividad se concibe como una sucesión de estados y de transformaciones de estados, y simula la historia de la acción del hombre en el mundo que transforma, en busca de valores” (p. 32). Toda esta gramática podría ayudar a los escritores, a quienes se preparan para escribir a través de un taller, apoyados en un modelo, un método de escritura, a ejercitar ese mundo de restricciones narrativas posterior al acto de “revelación”, y acercarse al mundo de la *enunciación*.

“La enunciación es este poner a funcionar la lengua por un acto individual de utilización (...) la enunciación supone la conversión individual de la lengua en discurso... Aquí la cuestión es ver cómo ‘el

sentido' se forma en palabras" (Benveniste, 1977, p. 83–84). Este decir cosas requiere *un aparato formal de la enunciación* como refiere Benveniste, atención consciente sobre la acción de "decir" que pasa de un acto individual a un acto colectivo de cooperación; por tanto, las instancias y participantes del acto comunicativo representan un papel que da sentido a la articulación, evocación y narrativización de lo dicho como enunciado.

El significado se forja en el enunciado y adquiere valor en la medida en que es recibido, transformado y asociado con un mundo figurado. Sólo el acto de enunciación marca la presencia temporal del sujeto en el mundo, el sujeto que pasa de la virtualización a la narratividad. En el relato, el narrador crea una historia, un mundo ficcional, en el cual las instancias "yo–un solo espacio–tú" orientan un punto de vista que no atiende únicamente al enunciado como producto configurado gramaticalmente, sino que atiende al enunciado en su conjunto, como posibilidad de actualización de la lengua, a través de la narratividad.

Apunta Fabbri (2000) "llamamos narratividad a todo lo que se presenta cada vez que estamos ante

concatenaciones y transformaciones de acciones y pasiones... Dicho de otra forma, la narratividad es, radicalmente, un acto de configuración de sentido variable de acciones...y pueden ser manifestadas por una forma expresiva distinta” (p. 56), explicando, en cierto modo, el presente inherente a la enunciación. En este caso, la escritura creativa es una forma expresiva que comienza reconociendo las precondiciones que incitan el impulso pasional de la escritura, poniendo al sujeto sobre el riel por el cual circulan las pasiones, los efectos de sentido narrativo y los significados simbólicos que impregnan y dan forma al acto de escribir, procurando generar una trama que más que compleja, debe ser rica y llena de matices para romper con la duratividad de la anécdota simplificadora de la cotidianidad narrativa, que es un hecho en sí mismo, una realidad de construcción precedida por siglos de tradición retórica y narrativa.

Mientras tanto:

Antes del encuentro entre ciertas formas de expresión y ciertas organizaciones de sentido, es posible estudiar una forma narrativa como pura organización de significados. Se trata, repito,

de una narratividad que no es característica únicamente de los relatos orales o escritos, y está presente en cada *trama* de acciones y pasiones organizada con vistas a una realización de los sujetos y de los objetos, de los valores, por tanto, que están en juego (Fabbri, 2000, p. 58).

En esta misma línea, la pasión desde la mirada semiótica de Greimas y Fontanille (1994) está concebida como una fuerza activa que impulsa la acción del sujeto, posible de abordar en la inmanencia del texto, en principio; que ha evolucionado teóricamente en el constructo del paradigma pragmático para poder pensar en cómo los estados pasionales se comprenden como efectos de sentido que trascienden la inmanencia y así abordar los dispositivos discursivos que son capaces de producir tales efectos de sentido. Como pieza de un rompecabezas de la percepción (Goodman, 1990), los efectos de sentido que devienen de la pasión indican que no es posible teóricamente para el significado desvanecerse en la idea de la existencia de un sólo camino estructurado y rígido. La comprensión y el sentido de lo que se dice y sucede en un evento

comunicativo es un hecho en tanto se hace, se elabora, se construye, no porque se encuentre, como se puede encontrar un objeto en un conjunto de pares.

Dice Goodman (1990) “hecho, al igual que significado, es un término sincategoremático, pues obviamente, y después de todo, los hechos son ficticios y artificiales” (p. 129); en tanto no exista un único mundo “real” diametralmente delimitado espacialmente por el ojo crítico de la exactitud experimentalista; y en la medida en que es posible construir mundos, la existencia del sujeto está signada por todo cuanto es la palabra en el contexto discursivo y metadiscursivo.

Quiere decir esto que lo perceptivo toma mayor relevancia por sobre lo aparente y se presenta, como señala Fabbri (2000), bajo el signo de la *estesis*. La dimensión *estésica* “obra en la dirección altamente fenomenológica de tomar en consideración el papel fundamental de la implicación del carácter físico del signo” (p. 67); el cuerpo no es un contenedor pasivo, o un cascarón ocupado por la mente en el que juega la arbitrariedad del signo a favor sólo de la cognición, bajo la lógica, la representación y conceptualización de las emociones.

Asumir la pasión como efecto natural del cuerpo permite abrir una dimensión en la cual se comprende que el significado se construye a partir de inferencias; bien sea inferencias lógicas, convencionales o conversacionales constitutivas del proceso semiótico. Fabbri (2000) es enfático diciendo:

En el lenguaje no sólo hay representaciones conceptuales, ni tampoco sólo representaciones de acciones y pasiones: en el lenguaje interviene una instancia de enunciación variable, inscrita en el texto, que transforma los relatos en discursos (...) Se podría decir, pues, que la pragmática es la 'desimplificación' del texto de sus condiciones de comunicación (...) quiere decir, sencillamente, que un texto lleva inscrito, en forma de sistema enunciativo, las representaciones de cómo quiere ser considerado dicho texto (p. 84).

Y para ello se activan la serie de mecanismos sobre los cuales se ha hecho mención, determinando e impulsando las acciones que nos hacen pasar de la insatisfacción a la creencia y con ello a la satisfacción, en una espiral que busca emerger hacia el sentido y la producción y comprensión de significado

en función de la necesidad de los participantes del evento comunicativo.

Este desplazamiento, en el orden de la acción narrativa, es el acceso a las dimensiones de la ficción. Entendiendo ficción como “una cuestión que afecta al propio espacio enunciativo” (Pozuelo Yvancos, 1994, p. 21), en el sentido de que la ficción comunica lenguajes, imaginarios, frente a las realidades “auténticas” del lector, que este lector puede asumir como esencia de lo comunicado, es decir, un conjunto de signos, y no de objetos, sobre los cuales se despliega un juego de múltiples miradas, con las cuales es posible establecer límites para la interpretación de lo real y lo imaginario que es entregado por el discurso literario.

Este discurso, literario, atiende al efecto que la acción provoca en los órganos de sentido del sujeto en el espacio de un mundo propio y particular, sin detenerse en si es acción fingida o mimética, en tanto la noción de “realidad” o imagen de ésta, que se entrega y se recibe por los participantes del evento literario está basada en la experiencia y la vivencia, en un estado de valor que en rigor es falso pero necesita sentirse como verdadero para que se pueda dar el pacto de recepción

de un discurso de lo posible, en el cual los objetos y los sujetos cobran vida a partir de la actividad textual.

La contingencia histórica del lenguaje

Richard Rorty (1991) aporta una perspectiva importante para comprender las limitaciones del paradigma lingüístico tradicional. Como establece en *Contingencia, ironía y solidaridad*, “los historicistas han negado que exista una cosa tal como la ‘naturaleza humana’ o ‘el nivel más profundo del yo’. Su estrategia ha sido la de insistir en que la socialización, y, por tanto, la circunstancia histórica, abarcan la totalidad” (p. 15). Esta perspectiva tiene implicaciones directas para la comprensión del lenguaje como creador de realidad, ya que sitúa los procesos de significación en el ámbito de la contingencia histórica y no de la necesidad ontológica. En este sentido, la ampliación de diálogos entre campos teóricos es valiosa para cumplir con la meta que la semiótica se traza como recorrido teórico y metodológico, la “reconstrucción del sentido”, lo cual supone un reordenamiento de los límites de las nociones de “apariencia” y “realidad”; “creencia” y “deseo” tal y

como lo propone Putnam (1990), en el campo de la significación y en el marco de la narratividad en semiótica, entendida como “sucesión de establecimientos y de rupturas de contratos entre un destinador y un destinatario de los que derivan la comunicación y el conflicto entre sujetos, y la circulación de objetos de valor” (Pessoa de Barros, 2017, p. 33).

La historicidad que propone Rorty (1991) implica que los procesos de significación no pueden ser fundamentados en estructuras que garantizarían la estabilidad y universalidad del sentido, sino que surgen de configuraciones específicas de prácticas sociales, tradiciones culturales y contingencias históricas que les proporcionan su orientación y su contenido particulares.

Rorty reconoce que la significación es siempre el resultado de procesos colectivos de construcción que involucran negociaciones, conflictos y transformaciones que no pueden ser predichos o controlados desde ninguna instancia metacultural. La historicidad del lenguaje desde la perspectiva de Rorty tiene carácter fundamentalmente creativo, ya que cada época y cada cultura deben inventar sus propias modalidades de significación sin poder recurrir a modelos eternos o naturales.

“La realidad” como existencia cambia en la medida en que sumamos nuevos datos y perfeccionamos el método para asumir esos datos como conocimiento del mundo de lo probable y de lo ficcional. Putnam (1990) abre un panóptico ante la concepción y conceptualización de “realidad” por encima de las pretensiones filosóficas y lingüísticas de lo real en contraposición a lo imaginario, y con su postura desde la filosofía del lenguaje dice “que de lo que se trata es de tener una visión más *humana* de la relación entre conocimiento o comprensión de un lenguaje, y la referencia (...) Por otra parte, sostener que de hecho se da una relación de correspondencia entre nuestros conceptos y la realidad, no implica que esa relación viene dada ‘de una vez por todas y para siempre’” (p. 182).

Esta expresión de Putnam se reitera en este documento, en tanto que es un llamado de atención sobre la propuesta de valor que representa la escritura creativa en el ámbito del paradigma pragmático y sus componentes teóricos y la pedagogía como ámbito de trabajo.

En este sentido, la propuesta de Rorty conecta con el proyecto de Greimas en su rechazo a las fundaciones absolutas del significado. Rorty sostiene que concebir la

propia vida “como una narración dramática es concebirla como un nietzscheano proceso de autosuperación” donde “el paradigma de una narración así es la vida del genio que puede decir de la parte relevante de su pasado: ‘Así lo quise’, porque ha descubierto un modo de describir ese pasado que el pasado nunca conoció” (Rorty 1991, p. 49).

Reafirmando esta posición que también expresa Putnam (1990) “lenguaje y pensamiento no son separables: se comprende *el* lenguaje y se comprende *con* lenguaje; el lenguaje es el vehículo del pensamiento: sin lenguaje no hay pensamiento ni viceversa. ‘Realizar actos de acuerdo con las reglas aun sin comprenderlas’ no sería poseer un lenguaje” (p. 168). Tener un lenguaje implica tener un cuerpo de sentido, un cuerpo físico con el cual manifestar la acción y la intención de decir y hacer un cuerpo textual; un cuerpo vehículo y mediador de las pasiones, por tanto no es la fijación de un sentido pretendido, sino la tentación constante entre la duda y el contraste de la “realidad” lo que este cuerpo de sentido significa.

La autocreación narrativa que describe Rorty [escritura creativa a los efectos de esta proposición] constituye un proceso de negociación creativa con las tradiciones, los lenguajes y las posibilidades históricas

disponibles en cada momento particular. Esta negociación implica la capacidad de reinterpretar retroactivamente la propia trayectoria biográfica de manera que las contingencias y los accidentes del pasado puedan ser integrados en una narración coherente que proporcione sentido y dirección a la experiencia presente. La creación narrativa requiere así una forma específica de inteligencia histórica que permita descubrir en el pasado potencialidades que no habían sido reconocidas previamente y que pueden ser activadas para la construcción de nuevas posibilidades futuras.

Todo esto a su vez conlleva un cambio sobre la idea de “apariencia” como verosimilitud (Barthes, 1970; Kristeva, 1970) que deja de ser referencial como relación de semejanza retórica, sin pertinencia fuera del discurso, para abrirse a la expresión de la relación entre discursos en las encrucijadas del sentido de los objetos, en inseparable unión con el lenguaje, con el cuerpo del sujeto, como sistema semiótico de las pasiones. Así, la “creencia” en tanto conformidad y el “deseo” como apetencia, también se trastocan; no son efectos residuales, sino proyecciones, representaciones de la presencia de “algo” que se narra bajo las formas simbólicas del lenguaje.

Rorty desarrolla una comprensión de la contingencia como condición de posibilidad de la creatividad humana. Su “compromiso con la contingencia” frente al “confort metafísico” de las necesidades fundantes, constituye una perspectiva filosófica que permite comprender las configuraciones pasionales como emergencias contingentes que no requieren justificación trascendental. Esto se traduce en como una afirmación de la capacidad humana para crear significado y valor en ausencia de fundamentos absolutos.

El rechazo del “confort metafísico” implica la renuncia voluntaria a las seguridades ilusorias que proporcionan los sistemas totalizantes de pensamiento, a cambio de la libertad de experimentar con nuevas formas de comprensión y de organización. Las configuraciones pasionales, desde esta perspectiva, no replican estados emocionales preexistentes, sino que inventan modalidades afectivas nuevas que amplían el repertorio de posibilidades expresivas disponibles para la experiencia del sujeto.

Por otra parte, en la misma idea de Putnam (1990), la necesidad de comprender está planteada desde la disposición del sujeto a dejarse hablar por el texto y abordar así la alteridad de la que se compone el texto, defendien-

do el sentido sin imposiciones. La aplicación correcta de una regla, desde el punto de vista del análisis lingüístico o pragmático a que se someten los enunciados narrativos, no puede ser separada del contenido del texto en su totalidad y de las formas en las que ese contenido se vuelve tal.

Dicha perspectiva encuentra resonancias en la propuesta de Greimas y Fontanille (1994) sobre las pasiones como “propiedades del discurso entero” y no de sujetos particulares. En estos casos, la ambigüedad no constituye una deficiencia comunicativa que deba ser eliminada mediante procedimientos de desambiguación, sino una propiedad constitutiva que permite que una sola expresión pueda evocar simultáneamente múltiples dimensiones de la experiencia afectiva. Esta multidimensionalidad del lenguaje pasional es lo que le permite generar efectos de resonancia emocional que trascienden la transmisión de información proposicional, creando espacios de experiencia compartida donde los participantes del taller de escritura creativa pueden reconocer y sintonizar con configuraciones afectivas complejas.

Esto da cabida, una vez más, a la importancia de abordar la escritura creativa desde la semiótica de las pasiones, puesta ahora la mirada en la idea de aconteci-

miento. “El acontecimiento resulta de los cuerpos, de sus mezclas, de sus acciones y pasiones” (Deleuze 2005, p. 218). El acontecimiento hace posible el lenguaje; aquello que se expresa en el discurso significa en la medida en que circula, que se evoca y sucede, por ello nada es definitivo. Esto que acontece, esto que sucede a los estados narrativos es precisamente lo que Greimas (1990) llama “la fractura entre la dimensión de la cotidianidad y el momento de inocencia, el pasaje a ese nuevo estado de las cosas que se manifiesta como el empuje de una fuerza que viene del exterior: el deslumbramiento” (p. 33). Se puede decir con esto que aquello que deslumbra genera en el sujeto que escribe *insights*, un cambio no generalizable fácilmente y estimulante del movimiento de las ideas de forma no lineal en el devenir de la narratividad.

Esto a su vez genera en el sujeto un estado pasional; la escritura creativa es una pasión, una expresión de deseo, de la belleza que puede ser o no estética; asimismo, es una expresión del ansia del sujeto por decir y decirse, dibujarse de un modo “otro” al habitual, consagrarse a la deidad de la palabra con la cual busca fusionarse alterando, interviniendo el orden habitual de lo que conoce como real. El sujeto debe apreciar un estado narrativo y

estético que busca alterar interviniéndolo. La escritura creativa es una forma expresiva, entre las formas distintas, verbales, gestuales, musicales en las que se configura el sentido y su devenir es la narratividad.

El *devenir* en el marco de la semiótica de las pasiones da cuenta de la fluidez y la dinámica temporal en la construcción de la trama narrativa, mostrando cómo las pasiones, los valores y los conflictos se desarrollan y se transforman a lo largo del relato, lo que influye significativamente en la comprensión de los personajes, su configuración y sus acciones. El devenir despliega las interacciones simbólicas y emocionales en la narrativa procurando a su vez que el pacto entre el texto y el lector, el receptor se fortalezca. El devenir marca la pauta para establecer una relación de credibilidad, de confianza, más allá de la verosimilitud del texto; no se trata de una confianza en la persona que escribe, sino en la relación intersubjetiva, íntima del personaje que representa la pasión. Fontanille y Zilberberg (2004) llaman *fiducia* a este estado de creencia y confianza que de manera recíproca se da entre los actantes que se mueven entre las modalidades *saber*, *deber* y *poder*, aumentando la tensión en el estado narrativo.

La noción de *fiducia discursiva* como la retoma la semiótica de las pasiones, aborda la dinámica de otorgar o retirar confianza hacia los personajes del relato, sus acciones y las situaciones presentadas mediante un simulacro de tensión narrativa, lo que modela significativamente la comprensión del lector hacia la respuesta pasional y hacia el significado que de ello se desprende. Tanto del estado de tensión como de la *fiducia narrativa* depende el sostenimiento de ese pequeño hilo que une la coherencia interna de la trama del relato y las reglas del mundo creado, sin perder de vista los prejuicios que componen el horizonte de expectativas del lector, del cual también se desprenden las implicaturas. La confianza en la narración, desde la perspectiva de la semiótica de las pasiones, está dada a partir del vínculo, del pacto tácito, entre las pasiones que existen discursivamente y traspasan el umbral del texto para conectarse con la sensibilidad del lector, receptor.

Así también, la intervención pasional desde fuera del texto funciona como una fuerza de desequilibrio creativo que impide la clausura del sentido narrativo. La exterioridad constitutiva de las pasiones

implica que siempre existe un exceso afectivo que no puede ser completamente capturado por las estructuras narrativas, un resto irreductible que mantiene la tensión entre la experiencia vivida y su expresión discursiva. Esto puede decirse que es un tipo de garantía de que la experiencia afectiva conserva una dimensión de irreductibilidad que la protege de su completa instrumentalización por parte de los dispositivos narrativos. A su vez, estimula la superación de la visión idealizada sobre la creación literaria, más que todo sobre la concepción de que el escritor sólo puede ser escritor porque sabe qué hacer con las contingencias del lenguaje por filiación literaria, o porque se presenta como un demiurgo. Siendo entonces escritor quien decide vaciar su mundo interno, con o sin conciencia literaria, para mostrarse, vulnerable o robusto, ante los ojos de “otros” y exponer una imagen que confronta la realidad de un mundo derrumbado, en tanto que es capaz de transformar los estados narrativos anecdóticos en estados pasionales cuya sombra de valor es la discontinuidad en la búsqueda del sentido en la ebullición del significado.

Las pasiones como precondition de toda significación

En este sentido, el funcionamiento del lenguaje se basa en la irrupción de la palabra desde el centro del sujeto, hacia el “todo” de la experiencia creativa, que este mismo sujeto pone por escrito, y al hacerlo planta la semilla del acontecimiento; semilla de la que brotan distintas acepciones de la palabra mundo, en tanto conjunto de la totalidad de lo existente, percibiente y sintiente dentro y fuera del texto. La escritura creativa da paso al lenguaje que pone al descubierto una dimensión de sentido novedosa para quienes no tienen la escritura y la transmisión de significados literarios como oficio.

Esto consiste en un hacer y en un esfuerzo por desarrollar una idea en su propia consecuencia; un ejercicio dialógico, puede decirse, del acontecer, del comprender, en el que un texto gana valor. Una ganancia de significado que, puede decirse también, es especulativa —no en la acepción convencional del término—, en el sentido de que representa un mundo en el medio imaginario, en el medio de la invención que expresa una relación propia de lo dicho con palabras

corrientes, cotidianas que encierran infinidad de cosas no dichas, más allá de la subjetividad propia de quien escribe, que el lector busca en la trama textual motivado por su propia necesidad de interpretación e integración con la realidad de lo narrado.

Desde la perspectiva semiótica que ofrecen Greimas y Fontanille (1994), la pasión no se limita a una emoción individual, sino que se entiende como un sistema de valores, una trama de efectos que moldean tanto al pensamiento como a la acción del sujeto que se expresa narrativamente, involucrando una red de sistemas semióticos integrados al paradigma pragmático que busca significados no únicamente semánticos. Por tanto, la pasión se percibe como una fuerza conjugada en la acción de crear un acto de discurso que, como tal, apunta a realizar algo, o por mejor decir siguiendo a Austin (1962), abre una dimensión performativa que conduce a la explicación de la interactividad del lenguaje y a la visión cooperativa, relevante en favor de la comprensión del lenguaje humano.

De este modo, el recorrido que hemos trazado desde el aroma pasional hasta el acontecimiento como deslumbramiento revela que las pasiones constituyen

efectivamente la precondition de toda significación, transformando radicalmente nuestra comprensión del discurso creativo y abriendo nuevos horizontes para la pedagogía de la escritura como práctica de construcción de mundos simbólicos donde el sujeto sintiente encuentra su plena realización narrativa.



Utilidad

Pedagógica del
modelo



La experiencia empírica del taller de escritura creativa desarrollado durante 2020 proporciona evidencia de la viabilidad y efectividad de un enfoque que facilita la aproximación a la narración potencial, a la virtualización y a la configuración de piezas de lenguaje de escritura creativa como productos de significado que trascienden los límites de la competencia lingüística. Esta fundamentación teórica establece las bases para el desarrollo del modelo pedagógico específico, que permitirá mostrar cómo se aborda la expresión de las pasiones a través de la escritura creativa y cómo influye en la comprensión del significado a partir del discurso. Esta fundamentación constituye una exigencia práctica derivada de la observación de que quienes comprenden los mecanismos semióticos de construcción del sentido desarrollan una mayor autonomía creativa y una mayor capacidad para tomar decisiones narrativas conscientes a partir de sus experiencias de vida cotidiana.

El modelo pedagógico postula que la expresión pasional en la escritura creativa opera, al menos, a través de tres niveles articulados de manera simultánea y complementaria: las condiciones interpretativas que orientan la significación, las dinámicas tensivas que

movilizan el proceso creativo, y los límites productivos que permiten la aparición de significados específicos. Esta articulación responde a la naturaleza compleja del fenómeno de la escritura como práctica semiótica integral, donde cada nivel potencia la creación y configuración de sentido en una dinámica de mutua determinación.

Las condiciones interpretativas constituyen el primer nivel del modelo pedagógico y encuentran su fundamentación teórica en algunas ideas centrales de Davidson (1990), por ejemplo, cuando señala que “debe ser posible dar una explicación constructiva del significado de las oraciones en el lenguaje” (p. 27). Esta exigencia teórica implica, en el ámbito de la escritura creativa, que el proceso creativo debe generar sus propias condiciones de inteligibilidad, estableciendo marcos interpretativos que orienten la construcción del significado sin predeterminedar sus resultados.

En este mismo sentido, Davidson (1990) establece que “una teoría cumple la condición que yo tengo en mente si podemos extraer de ella una definición de verdad; no se requiere en particular una noción de significado más fuerte que ésta” (p. 31–32). En el contexto de la escritura creativa, esto significa

que las condiciones interpretativas no operan como restricciones lógicas previas sino como marcos que se configuran en el proceso de creación. Por esta razón, el taller de escritura creativa funciona como un espacio donde “acciones y disposiciones de los hablantes inducen a una estructura semántica en las oraciones del lenguaje” (p. 31), pero donde estas acciones y disposiciones son precisamente las del escritor en proceso de creación.

La relevancia pedagógica de este enfoque se vincula directamente con los planteamientos de Putnam (1990) sobre la teoría social de la referencia, que “consiste en afirmar que la naturaleza efectiva de las cosas particulares que sirven como paradigmas, determina la referencia de nuestros términos, pero que los paradigmas, a su vez, son fijados por la sociedad por medio de la división de la tarea lingüística, contando con la contribución del ambiente” (p. 241). Esta concepción tiene implicaciones fundamentales para comprender que los escritores no profesionales no carecen de competencia interpretativa sino que poseen formas específicas de competencia vinculadas a sus contextos culturales particulares.

Esta perspectiva teórica da cabida a estados de legitimación expresiva, mediante los cuales los participantes del taller, con o sin pretensión de ser escritores profesionales, al tener acceso directo a experiencias, marcos interpretativos y formas de uso lingüístico específicas de sus contextos culturales, participan en la construcción social del significado. Su escritura no constituye una versión degradada de la literatura “auténtica” desde el punto de vista de la formalización de los géneros desarrollada por la crítica literaria, sino una contribución específica a procesos colectivos de elaboración semántica. Consecuentemente, esta perspectiva facilita la comprensión de que la valoración de las producciones creativas no puede limitarse exclusivamente a criterios técnicos formales, sino que debe considerar la efectividad para articular aspectos significativos de formas de vida específicas.

Como establece Putnam (1990), “la evaluación semántica requiere considerar cosas tan intangibles como evaluar la simplicidad y confrontarla con objetivos prácticos específicos” (p.35). En el contexto pedagógico, esto significa que las condiciones interpretativas deben

configurarse como espacios dialógicos donde diferentes tipos de competencia expresiva puedan interactuar de manera fructífera, reconociendo que los diferentes tipos de escritores pueden contribuir de maneras distintas pero igualmente válidas a la construcción colectiva de marcos interpretativos y expresivos.

En el entendido de que las condiciones interpretativas en la escritura creativa operan como lo que podríamos denominar una “hermenéutica situada”, es fundamental reconocer que la comprensión se desarrolla a partir de la relación específica entre el sujeto que escribe y su contexto cultural de pertenencia. En este sentido, Ricoeur (1995) proporciona fundamentos teóricos esenciales al argumentar que “el tiempo se hace tiempo humano en la medida en que se articula de modo narrativo, y la narración alcanza su plena significación cuando se convierte en una condición de la existencia temporal” (p. 113).

Esta perspectiva posibilita la comprensión de que las condiciones interpretativas no son marcos abstractos aplicados externamente al proceso creativo, sino estructuras que se configuran a partir de la experiencia vivida del sujeto escritor. Así también, la función

constitutiva de la narratividad señalada por Ricoeur establece que la configuración narrativa compone una mediación entre la experiencia temporal vivida y la comprensión de esa experiencia, estableciendo un puente entre el orden cronológico y el orden lógico del sentido. En términos pedagógicos, esto implica que el desarrollo de condiciones interpretativas efectivas requiere el reconocimiento y cultivo de las formas específicas de experiencia temporal que cada participante aporta al proceso creativo. Como destaca Arbona Abascal (2020), “la escritura creativa se ha convertido en un área de conocimiento con entidad propia, que aporta tanto al desarrollo personal como al académico de quienes la practican” (p. 576), precisamente porque posibilita la articulación pedagógica de estas condiciones interpretativas situadas.

Teniendo en consideración que las dinámicas tensivas que constituyen el segundo nivel del modelo pedagógico tienen su fundamentación en la semiótica de las pasiones, es importante comprender profundamente la noción de tensividad fórica en tanto permite comprender los mecanismos profundos mediante los cuales la escritura creativa se adelanta

a la competencia lingüística semántica estructural para volcarse hacia un proceso de descubrimiento y configuración de nuevos significados.

En la escritura creativa, esta dimensión fórica se forja desde esas intuiciones difusas, esos presentimientos semióticos que preceden a la articulación narrativa consciente de quien escribe, en un estado inicial de tensividad donde las palabras ejercen fuerzas de atracción o rechazo que aún no se han cristalizado en estructuras discursivas determinadas. Estas fuerzas de cierto modo llaman a un terreno movedizo a quien escribe, antes de que pueda racionalizar su pertinencia narrativa, estableciendo un nivel de trabajo con el lenguaje que se sitúa en el ámbito de la sensibilidad semiótica corporalizada.

Esta sensibilidad fórica resulta necesaria porque facilita el acceso a recursos expresivos que no están disponibles en el nivel de las decisiones conscientes, movilizandopotencialidades del lenguaje que emergen de la relación tensiva entre el cuerpo percibiente del escritor y las valencias materiales del discurso en proceso de configuración. En vista de esto, Greimas y Fontanille (1994) establecen que “la modalización del

estado del sujeto —y de esto se trata cuando se quiere hablar de las pasiones— no es concebible más que al pasar por la del objeto, la cual, cuando se convierte en un ‘valor’, se impone al sujeto” (p. 22). En el contexto de la escritura creativa, esta modalización transforma al sujeto que escribe a través de su relación con los objetos de lenguaje que va configurando durante el proceso creativo.

La relevancia pedagógica de esta perspectiva está en que el aprendizaje de la escritura creativa facilita la aparición de dinámicas tensivas que movilizan genuinamente el proceso creativo. Como señalan Greimas y Fontanille (1994), “el aspecto incoativo tiene preeminencia sobre todos los contenidos semánticos vertidos en los objetos y en los haceres, como si únicamente importara el objeto incidente y no el objeto buscado” (p.25–26). Esta precedencia del aspecto incoativo explica por qué la escritura creativa posee una naturaleza fundamentalmente exploratoria que siempre rinde frutos novedosos, directamente relacionados con las dinámicas tensivas.

Esto se traduce a que el desarrollo de competencias creativas requiere de capacitación y ejercicio, por me-

dio del cual los participantes desarrollan gradualmente la sensibilidad hacia las potencialidades significantes del lenguaje, aprendiendo a reconocer y actualizar las “sombras de valor” que en el proceso escritural. “La aspectualidad manifestaría la valencia de la misma manera en que las figuras–objeto manifiestan a los objetos valor” (Greimas y Fontanille, 1994, p. 26). Esta relación entre aspectualidad y valencia permite comprender que las dinámicas tensivas no operan de manera arbitraria sino que responden a estructuras semióticas específicas que pueden ser pedagógicamente cultivadas.

Con relación a esto, Cameron (2011) establece que “existe una voluntad central de crear que es parte de nuestra herencia humana y de nuestro potencial. Dado que la creación siempre ha sido un acto de fe, y que la fe es un asunto espiritual, también lo es la creatividad” (p. 188). Esta perspectiva facilita la comprensión de las dinámicas tensivas como procesos de transformación existencial del sujeto que se atreve a escribir.

En este sentido, la experiencia práctica del taller de escritura creativa confirma que la creatividad tiene la capacidad de abrir puertas en la mente dando paso a espacios diáfanos en los que poder circular libremente

hacia las alternativas que se van generando. Esta apertura no es psicológica, sino semiótica, pues implica la configuración de nuevas posibilidades de significación que resultan del encuentro entre el sujeto que escribe y las potencialidades del lenguaje. Ricoeur (1995) contribuye a esta visión de conjunto entre la semiótica y la escritura creativa, al establecer que “la ficción narrativa es una dimensión irreductible de la comprensión de sí mismo” (p. 138), lo que sitúa a la escritura creativa como herramienta fundamental para el desarrollo de la identidad narrativa. Las dinámicas tensivas operan así como mediadoras entre la experiencia vivida y la configuración narrativa de esa experiencia, permitiendo ver en los textos resultantes del proceso de escritura creativa formas de autocomprensión que no estaban disponibles previamente. Como destaca Alonso (2001), el proceso de escritura creativa implica la activación de procesos mentales complejos que incluyen la imaginación, la memoria, la planificación y la revisión, organizando un escenario de aprendizaje multidimensional.

Esto conecta directamente con los límites productivos que constituyen el tercer nivel del modelo pedagógico y encuentran relación con la propuesta de Eco sobre

los límites de la interpretación. Eco (1992) establece que “un texto flota en el vacío de un espacio potencialmente infinito de interpretaciones posibles” (p. 12), pero inmediatamente precisa que esta apertura interpretativa no conduce al relativismo sino que opera dentro de marcos de restricción específicos. Como señala, “puede significar muchas cosas, pero hay sentidos que sería aventurado sugerir” (p. 13), postulando así que la productividad interpretativa funciona dentro de límites que no anulan sino que orientan la significación. En el contexto de la escritura creativa, estos límites funcionan como condiciones que favorecen la circulación del significado y estados de semiosis posibles de analizar e interpretar a la luz de la reflexión filosófica del lenguaje. La experiencia pedagógica del taller de escritura evidencia que la restricción es paradójicamente liberadora, porque es precisamente la aceptación de ciertos límites interpretativos lo que permite la exploración de nuevas posibilidades expresivas.

Los ejercicios con instrucciones que controlan el tiempo de escritura e incluso la incorporación de detonantes de las ideas son útiles a este propósito, lo que indica que incluso las formas más experimentales de escritura creativa mantienen relaciones fructíferas con las convenciones

semánticas establecidas, pero sin quedarse únicamente en el nivel estructural. Esto implica que el desarrollo de competencias creativas requiere simultáneamente el dominio de las convenciones lingüísticas y la capacidad para transformarlas de manera efectiva. La competencia expresiva no debe ser medida exclusivamente en términos de conocimiento técnico formal o familiaridad con tradiciones literarias académicas, sino en términos de su efectividad para articular aspectos significativos de formas de vida específicas y para contribuir a procesos colectivos de construcción de significado.

Ricoeur (1995) establece que la función referencial de la narrativa posee una capacidad “heurística” y “ontológica” que permite el descubrimiento y la creación de nuevas posibilidades de ser. Esta capacidad opera precisamente a través de la configuración de límites que favorecen la delimitación de mundos posibles específicos sin clausurar la apertura hacia otras posibilidades. Arbona Abascal (2020) confirma esta perspectiva al destacar que la escritura creativa facilita explorar realidades alternativas y desarrollar la capacidad de proyección imaginativa, estableciendo conexiones entre la experiencia vivida y las posibilidades latentes de significación. En el

contexto pedagógico, esto significa que el desarrollo de competencias creativas requiere marcos restrictivos que sean simultáneamente limitantes y liberadores. Como señala Alonso (2001), la escritura creativa facilita la transformación de la experiencia vivida en experiencia narrada, estableciendo un puente entre la memoria individual y la expresión comunicativa que enriquece tanto al sujeto como a la comunidad interpretativa.

La fundamentación teórica desarrollada hasta este punto establece el marco conceptual necesario para abordar la dimensión aplicada del modelo pedagógico. La articulación de condiciones interpretativas, dinámicas tensivas y límites que favorecen la emergencia de significados específicos requiere ahora su contrastación empírica a través del análisis de las producciones textuales concretas generadas en el contexto del taller de escritura creativa desarrollado durante 2020.

Los textos producidos por los participantes constituyen manifestaciones discursivas donde es posible observar la operatividad de los mecanismos semióticos descritos, evidenciando cómo las pasiones configuran efectivamente el discurso creativo y cómo se actualizan las potencialidades significantes del lenguaje en condi-

ciones pedagógicas específicas. El análisis de estas producciones textuales no sólo validará la viabilidad del enfoque teórico propuesto, sino que revelará las modalidades específicas mediante las cuales los tres niveles del modelo se articulan en la práctica de la escritura, mostrando de qué manera la expresión de las pasiones influye en la comprensión del significado a partir del discurso y confirmando que la escritura creativa puede efectivamente trascender los límites de la competencia lingüística tradicional para convertirse en un proceso de construcción semiótica de mundos posibles.

La efectividad pedagógica del modelo propuesto está dada por la integración funcional de los tres niveles explorados —condiciones interpretativas, dinámicas tensivas y límites productivos—, resaltando la formación de lo que Arbona Abascal (2020) denomina “competencias transversales” que impactan múltiples dimensiones del aprendizaje. Esta transversalidad impacta las capacidades interpretativas, expresivas y comunicativas en sentido amplio.

La escritura creativa trasciende el ámbito puramente lingüístico para convertirse en una herramienta de desarrollo cognitivo y emocional (Alonso, 2001),

de este modo, la experiencia pedagógica evidencia que quienes comprenden los mecanismos semióticos de construcción del sentido desarrollan una mayor autonomía creativa y una mayor capacidad para tomar decisiones narrativas conscientes. Esta comprensión surge de la articulación de las tres fases y explica por qué el modelo propuesto resulta más efectivo que enfoques que privilegian exclusivamente una de las tres dimensiones, en tanto la articulación de condiciones interpretativas, dinámicas tensivas y límites que favorecen la emergencia de significados hace posible reconocer y cultivar la complejidad semiótica del acto creativo.

El modelo pedagógico se presenta así como una contribución específica a la pedagogía de la escritura creativa que demuestra la utilidad práctica de integrar desarrollos teóricos de las ciencias del significado en procesos formativos concretos. Los procesos de escritura creativa contribuyen a la construcción del testimonio personal y la preservación de la memoria narrativa, estableciendo un puente entre la experiencia individual y la expresión comunicativa que enriquece tanto al sujeto como a la comunidad interpretativa. Como destaca Arbona Abascal (2020), “los talleres colaborativos de

escritura” funcionan como espacios donde se promueve el intercambio de experiencias narrativas y se desarrollan competencias de revisión y edición compartida. Asimismo, los participantes experimentan tanto el rol de creadores como el de lectores críticos. La dimensión transformadora de la escritura creativa se manifiesta en múltiples niveles: desde la construcción de la identidad narrativa hasta el desarrollo de competencias comunicativas complejas, estableciendo un dispositivo fundamental para la innovación pedagógica y la construcción de formas más efectivas y significativas de desarrollo de competencias comunicativas y expresivas.

Corpus narrativo para el análisis

El confinamiento global de 2020 generó condiciones excepcionales para la revelación pasional creativa, que permitieron la actualización de potencialidades narrativas latentes en los participantes del taller de escritura creativa desarrollado durante ese período, evidenciando procesos semióticos que trascienden las circunstancias inmediatas de su producción. Los cinco relatos que constituyen el corpus de este análisis: “7 horas como housekeeping” de Carolina Mendoza Álvarez, “Entre dos

mundos” de Holanda Moreno, “Historias compartidas de la calle abajo y la calle arriba” de Luz Carolina Vargas Palma, “Océano de Gemas” de Zeres Briceño y “El viaje de la brisa” de Angélica Rauch; ofrecen manifestaciones discursivas donde es posible examinar la operatividad de los principios teóricos desarrollados desde las ciencias del significado y la semiótica de las pasiones. Como establece Fabbri (2000), “la llegada de la afectividad altera el viejo modelo semiótico, construido sobre cimientos cognitivos y referenciales” (p. 49), alteración que se manifiesta concretamente en estas producciones narrativas. Por tanto, el análisis que se desarrolla busca evidenciar la articulación entre la dimensión pasional del sujeto sintiente y la construcción pragmática del significado, mostrando cómo la escritura creativa constituye una práctica semiótica integral que trasciende los marcos de la competencia de la semántica lógica.

“Historias compartidas de la calle abajo y la calle arriba”

El relato de Luz Carolina Vargas Palma presenta una estrategia narrativa particular que trasciende el marco nostálgico tradicional del relato autobiográfico de cons-

trucción identitaria para adentrarse en una reflexión compleja sobre los procesos de desarrollo subjetivo en condiciones de desarraigo y recomposición familiar. La estructura diegética organiza la narración alrededor de dos espacios simbólicos contrapuestos, dialogando con tradiciones que privilegian la polarización espacial como principio organizador del sentido. Sin embargo, la verdadera sofisticación del relato reside en su capacidad para articular esta oposición espacial con procesos semióticos complejos que involucran la construcción de mundos posibles y la negociación pragmática del significado.

La autora busca darle un toque de veracidad a la narración apelando al recurso autobiográfico, estableciendo una racionalidad que parte de la idea de autobiografía como género literario y apela a interpretaciones admisibles compartidas entre escritor y lector. Esta estrategia revela una comprensión de los mecanismos pragmáticos mediante los cuales se construye la veracidad narrativa, pues la autobiografía no garantiza que sea verdad lo que se narra, pero apela a la racionalidad de la que disponemos para leer y esto genera la veracidad del texto mediante el pacto ficcional de la lectura que lo asimila como producto literario.

Esta formulación evidencia procesos pragmáticos complejos donde la efectividad referencial no depende de la correspondencia con hechos objetivos sino de la capacidad para generar potencialidades significantes a través de la experiencia de lectura.

En este contexto teórico, el cuento presenta de manera ejemplar la noción de “mundos posibles” desarrollada por la filosofía del lenguaje contemporánea, construyendo dos espacios semióticos que funcionan como entidades abstractas extramentales dotadas de autonomía ontológica, tal como los describe Putnam (1988) en su análisis de los mundos posibles como componentes del significado. La Casa de la Calle Abajo se presenta como territorio donde todas las modalidades se articulan armónicamente: “En la Calle Abajo todo era posible (...) todo era mágico, era mi paraíso donde todo funcionaba alrededor de mí (...) el olor a café, el olor a cuajada y suero que sabían a mimos, sabían a amor, sabían a atención, sabían a eternidad sin espacio y sin tiempo” (Vargas Palma, 2020).

Esta descripción manifiesta modalidades del *poder* —todo era posible—, del *querer* —todo funcionaba alrededor de mí— y del *saber* —sabían a amor— que

se integran sin tensión aparente. Por contraste deliberado, la Casa de la Calle Arriba se presenta inicialmente como territorio donde las modalidades entran en conflicto: “los humanos de esa casa eran totalmente diferentes (...) todo era frío y sombrío (...) esta niña no come nada, come demasiado lento, escarba la comida, que malas costumbres que tiene esta niña” (Vargas Palma, 2020). La escritora construye así lo que podríamos denominar una “geografía modal” donde cada espacio genera efectos de sentido específicos que regulan las modalidades del sujeto de manera diferenciada.

La tensividad surge precisamente del tránsito forzado entre estos mundos que operan según lógicas semióticas incompatibles, activado por el acontecimiento que desestabiliza el equilibrio inicial: “mamá Juliana murió y súbitamente fui empujada a la Casa de la Calle Arriba, el castillo de los demás, no precisamente el mío” (Vargas Palma, 2020).

Este acontecimiento genera el “equilibrio inestable” que debe resolverse, a través de nuevas configuraciones modales. Como establece Putnam (1988), los significados emergen de la relación compleja entre lenguaje, mente y mundo, perspectiva que permite

comprender que la resolución de esta tensividad no puede limitarse al ámbito de la experiencia individual sino que debe articularse con transformaciones en las prácticas comunicativas concretas.

Paralelamente, la dimensión estética aparece especialmente intensificada en las descripciones sensoriales que caracterizan cada mundo. Los “largos corredores con plantas de helechos colgantes”, el “olor a café, el olor a cuajada y suero” funcionan como mediaciones corporales que permiten la conversión de figuras exteroceptivas en configuraciones internas significantes. Como establece Fabbri (2000), esta dimensión “obra en la dirección altamente fenomenológica de tomar en consideración el papel fundamental de la implicación del carácter físico del signo” (p. 67). Estos elementos sensoriales no funcionan como simple decoración nostálgica sino como componentes activos de la construcción del sentido que permiten al lector acceder a experiencias de reconocimiento que trascienden la particularidad biográfica individual.

El proceso de discretización se articula mediante momentos específicos de revelación pasional que permiten la recomposición gradual de las modalidades en

conflicto. El abrazo del padre durante la tormenta marca el momento donde las modalidades se recomponen: “no fue hasta una noche de tormenta con truenos y relámpagos (...) cuando mi padre al ver el temblor de mis piernas y el pánico en mi rostro se acercó y me abrazó y me puso en su cama (...) por primera vez me sentí cerca de ellos (...) eran reales, era mi papá y mi mamá” (Vargas Palma, 2020). Este momento evidencia la transformación de modalidades del *poder* y el *saber* que permite nuevas posibilidades de relación afectiva.

Se da un proceso conjunto autor–obra–lector donde la organización hace cálculos para decir cosas y el lector hace cálculos para comprender el significado que se le transmite, de la manera más rápida, apelando a su conocimiento previo y a sus vinculaciones. Además, comprender consiste en tener las capacidades que uno ejercita cuando usa el lenguaje, puesto que al leer nos acercamos a nociones, racionalidades. Ahí es donde está el referente, y ese es el mundo del significado. Este proceso conjunto evidencia la naturaleza fundamentalmente cooperativa de la comunicación narrativa donde los mundos posibles funcionan como mediadores semióticos que permiten la construcción compartida de significado.

El relato propone que los procesos de construcción subjetiva requieren la articulación dialéctica entre experiencias de plenitud modal y experiencias de confrontación con modalidades alternativas. Esta hipótesis desafía narrativas lineales sobre maduración que privilegian la superación de estadios anteriores, presentando un modelo donde la integración preserva y transforma las conquistas modales iniciales.

La eficacia referencial del relato depende de su capacidad para generar potencialidades significantes que permiten al lector reconocer patrones de experiencia que trascienden la particularidad biográfica individual, confirmando que la escritura autobiográfica puede funcionar como laboratorio semiótico donde observar los mecanismos mediante los cuales la experiencia se transforma en discurso significativo.

“7 horas como housekeeping”

El relato de Carolina Mendoza Álvarez nos sitúa en el corazón de una experiencia que trasciende el testimonio migratorio para adentrarse en territorios semióticos profundos. Este relato que puede inscribirse

en la tradición de la literatura del desplazamiento forzado y la recomposición de identidades profesionales en contextos de crisis; ofrece mucho más que un marco testimonial, pues presenta la posibilidad de explorar cómo la experiencia migratoria actualiza procesos semióticos complejos que revelan el tránsito desde una posición de poder económico hacia la vulnerabilidad laboral como espacio de descubrimiento y creación de nuevas posibilidades existenciales.

La estructura temporal que anuncia el título “7 horas”, establece desde el inicio las coordenadas precisas de una transformación que actualiza el concepto de “equilibrio inestable” desarrollado por Greimas y Fontanille (1994). María, la protagonista del relato, experimenta un estado de tensividad que surge del contraste entre modalidades temporales contrapuestas, donde el *poder* previo como ejecutiva entra en tensión directa con el *deber* presente para la supervivencia económica. Esta tensividad se presenta desde el momento inicial cuando María se encuentra “frente al lujoso mostrador, pero en esta oportunidad no vestía con tacones ni traje ejecutivo” (Mendoza Álvarez, 2020). La oposición espacial, mismo lugar, condiciones radicalmente diferen-

tes, funciona como detonante que da paso a la transformación pasional del personaje.

Este contraste inicial desencadena el proceso de actualización en el momento en que María experimenta el “carrusel de emociones”, que se apodera de su cuerpo. Lo que Greimas y Fontanille refieren como curvas de intensidad, ilustra esa fase de sensibilización tímica previa al advenimiento de la significación, donde la modalización del *querer* —querer huir— entra en tensión directa con la modalización del *saber* económico. La autora presenta esta tensión con precisión en la sensación del personaje: “sintió miedo y dudas sobre su capacidad para enfrentar un mundo desconocido y quiso huir, pero su experticia en finanzas le recordó su saldo en la cuenta de banco” (Mendoza Álvarez, 2020). Esta articulación entre dimensión pasional y cálculo pragmático revela la complejidad de las modalizaciones que debe enfrentar el sujeto en su hacer vital, evidenciando que la experiencia emocional no puede separarse de las consideraciones materiales que determinan la supervivencia.

La dimensión estética del significado encuentra su manifestación más intensa durante el momento especular, donde el ejercicio de mirarse en el espejo pone

al personaje cara a cara contra una imagen nueva de la realidad. Este encuentro en el espejo acerca a María a una dimensión pasional que, como establece Fabbri (2000), “obra en la dirección altamente fenomenológica de tomar en consideración el papel fundamental de la implicación del carácter físico del signo” (p. 67).

El encuentro de María con su propia imagen vestida con el uniforme funciona como mediación corporal fundamental, pues “pasaron por su mente, como una ráfaga de viento, los recuerdos de lo que hasta ese momento había vivido” (Mendoza Álvarez, 2020). Este momento indica que la mediación especular permite al sujeto acceder a dimensiones de su experiencia que permanecían latentes.

A partir de esta mediación corporal, es posible establecer una conexión significativa con las reflexiones de Richard Rorty (1991) sobre la autocreación narrativa. María actualiza la capacidad de reinterpretación retroactiva que Rorty describe cuando se refiere a concebir la propia vida como proceso donde el sujeto descubre modos de describir su pasado que no conoció previamente, o en este caso particular, el presente que se le avecina ante la situación que enfrenta como

housekeeping. Esta reinterpretación no constituye simple adaptación sino transformación genuina, en la medida en que María transforma su experiencia de pérdida en ocasión de autodescubrimiento, actualizando lo que podríamos denominar una competencia narrativa que permite la recomposición identitaria, a través de la resignificación de la experiencia vivida.

La discretización pasional se completa cuando las intensidades caóticas de la experiencia emocional se convierten en elementos organizados de estructuras narrativas coherentes. La autora presenta este momento como instante de revelación cuando María reconoce “de qué estaba hecha, lo que era en su ser más profundo” (Mendoza Álvarez, 2020). Esta formulación actualiza precisamente lo que Greimas y Fontanille denominan el paso del universo continuo de la afectividad al universo discreto de la narratividad, proceso que lejos de eliminar la dimensión sensible, la integra en nuevas formas de competencia existencial que permiten al sujeto habitar productivamente su nueva realidad.

Este proceso de transformación encuentra apoyo en la mediación de Jenny como figura que acoge y enseña, actualizando procesos de modalización donde

el *saber hacer* se transmite a través de la relación intersubjetiva. La frase “aprenderás el oficio y tus habitaciones serán las más bellas de todo el hotel” (Mendoza Álvarez, 2020) funciona como promesa que transforma el *deber* en *querer* mediante la adquisición de nuevas competencias. Esta transformación modal evidencia que las crisis laborales pueden funcionar como revelaciones existenciales que actualizan potencialidades del sujeto que permanecían en condiciones de estabilidad, mostrando recursos internos que la aparente seguridad económica previa había mantenido invisibilizados.

El aroma pasional que impregna el relato se construye a través de la acumulación progresiva de detalles que van espesando la atmósfera narrativa como el contraste entre la ropa ejecutiva y el uniforme, la descripción del carro de limpieza, la figura mediadora de Jenny, todos elementos que funcionan como componentes de una red semiótica compleja. Estos elementos generan efectos de sentido que caracterizan la experiencia estética de la narración, permitiendo que el relato trasciende la transmisión de información proposicional para generar experiencias de

reconocimiento y resonancia emocional que conectan con las reservas afectivas del lector.

La efectividad del relato reside finalmente en su capacidad para presentar la crisis laboral como proceso de revelación transformando lo que podría ser una narrativa de victimización en un relato de autodescubrimiento y recomposición identitaria que honra tanto la dureza material de la experiencia migratoria como las potencialidades transformadoras que emergen en situaciones límite.

“Entre dos mundos”

La estructura del relato incluye la intervención explícita de una voz narrativa externa que accede al diario de la protagonista, técnica metanarrativa que problematiza el acceso a la interioridad del sujeto mientras simultáneamente intensifica la proximidad emocional con el conflicto narrado.

El relato de Moreno (2020) aborda debates que han cuestionado la división tajante entre objetividad científica y compromiso ético. La problemática de Melina actualiza lo que Fabbri (2000) denomina la ne-

cesidad de “desimplificación del texto de sus condiciones de comunicación” donde se reconoce que “un texto lleva inscrito, en forma de sistema enunciativo, las representaciones de cómo quiere ser considerado dicho texto” (p. 84). Esto se manifiesta particularmente en la intervención del narrador que confiesa: “cómo los pensamientos de Melina me fueron negados y la curiosidad me hacía añicos, yo que no tengo prejuicios y me muevo en las sombras, me entrometí en su diario” (Moreno, 2020).

La estrategia narrativa prepara el terreno para presentar la actualización como proceso que se caracteriza por las curvas de intensidad, los ritmos de transformación y las duraciones específicas que definen la trayectoria emocional del personaje. Melina experimenta temporalidades contrapuestas que generan estados de tensividad evidentes en esta descripción: “a menudo Melina vivía y actuaba según una marea dual de emociones. Junto a su equipo de laboratorio sentía gran orgullo de la cantidad de especímenes que investigaba (...) pero cuando se encontraba sola, un murmullo la sacudía: ¡qué cantidad de ejemplares preciosos hemos sacrificado!” (Moreno, 2020).

Esto, en un modo particular presenta la condición holística del aroma pasional que impregna la totalidad de la experiencia del relato. Simultáneamente, la tensividad se actualiza a través de la oposición entre modalidades del *deber* contribuir al conocimiento científico y modalidades del *querer* preservar la vida marina. Esta tensión modal establece el campo sobre el cual se desplegará la transformación pasional de la protagonista.

En este contexto, la sobre la naturaleza relacional del significado se torna evidente cuando observamos que el conflicto de Melina no puede resolverse mediante la aplicación de códigos científicos preestablecidos pues la situación de Melina no puede limitarse al ámbito de la conciencia individual sino que debe articularse con transformaciones en las prácticas científicas concretas con las que anhela la salvación de los especímenes que antes ha usado con fines investigativos.

La dimensión estética se manifiesta de manera particular cuando Melina debe negociar entre la observación científica y la sensibilidad corporal hacia las criaturas marinas. El momento de resolución actualiza esta mediación corporal cuando “se instaló frente al mar (...) contempló el mar, su ir y venir de olas (...) dejó

que fluyera su Realidad, sólo percibió un murmullo: amo la naturaleza y deseo respetar la vida, quiero vivir en armonía con todos los Seres” (Moreno, 2020). A través de este proceso, la modalización del *querer* amar la naturaleza se integra con la modalización del *saber* científico para generar nuevas modalidades del *poder* vivir en armonía que trascienden la oposición inicial. Esta recomposición modal evidencia que los conflictos epistemológicos pueden funcionar como instancias de revelación que abren posibilidades de integración no previstas por las modalidades dominantes del conocimiento científico. La resolución a través de la contemplación marina incita procesos de significación que trascienden la división convencional entre conocimiento discursivo y experiencia sensible.

“Océano de Gemas”

El examen de la arquitectura pasional del relato encuentra su punto de partida en la fiducia, entendida como la confianza básica que orienta el recorrido narrativo. Esta disposición inicial surge en las figuras de Ova y de las mujeres que la rodean, configurando un horizonte de sentido donde las experiencias dolorosas,

como la pérdida, el maltrato o la marginación, pueden transformarse en promesa de sanación. La narración construye escenas donde el vínculo con la madre, la abuela o las figuras femeninas de la comunidad sostienen la posibilidad de creer en el futuro, aun en medio de la vulnerabilidad. La fiducia, entonces, se presenta como condición semiótica que abre la narración hacia la dimensión de lo posible.

Esto se articula, sin embargo, con un dinamismo que impulsa la transformación del relato dando paso a la foria que designa el movimiento energético del discurso. En *Océano de Gemas*, este movimiento se traduce en el tránsito de Ova desde la infancia hacia la adultez, recorrido marcado por momentos de exaltación, deseo y plenitud, pero también por caídas, duelos y silencios. La prosa, cargada de imágenes sensoriales, funciona como un dispositivo que arrastra al lector en el vaivén de la experiencia, intensificando la tensión narrativa, organizando la cadencia afectiva que refuerza el poder simbólico de las vivencias femeninas.

Ahora bien, este flujo pasional no se despliega de manera continua e indiferenciada, sino que requiere de mecanismos de articulación que permitan su aprehen-

sión significativa. La foria encuentra su correlato necesario en la discretización, que se manifiesta en el relato mediante la segmentación de episodios que funcionan como umbrales de transformación como por ejemplo, el nacimiento de Ova, la muerte del padre, el rito femenino de la Vid, y el encuentro amoroso. Cada escena supone un proceso de condensación pasional que, al discretizar, adquiere autonomía narrativa y se convierte en unidad significativa capaz de ser memorizada y transmitida. La escritura permite que lo difuso del sentir se convierta en figura y memoria compartida. La discretización, en este sentido, actúa como mecanismo de inscripción simbólica de la experiencia, haciendo legible lo indecible de la pasión.

Esta operación de segmentación mantiene abierta la posibilidad de reconfiguración permanente. La tensión opera como principio organizador que atraviesa y modula las categorías que se discretizan y expresan como oscilación constante entre exceso e insuficiencia, entre deseo y pérdida, en articulación dinámica. En el relato, esta tensión se expresa tanto en el contraste entre vida y muerte como en el vaivén entre silencio y palabra. Ova y las mujeres del texto habitan en un es-

pacio liminar donde el dolor convive con la esperanza, y donde la memoria se entreteje con la posibilidad de futuro. El relato se sostiene precisamente en esta dinámica tensiva, con la cual el desequilibrio es condición para el movimiento y la metamorfosis del sentido.

Esto permite ver que el relato se presenta como un mapa pasional de la experiencia femenina en tanto cada operador semiótico cumple una función específica dentro de un sistema coherente. La confianza abre el espacio para el tránsito; la foria lo dinamiza energéticamente; la discretización lo organiza en escenas significativas; y la tensión asegura que nada quede fijado de manera definitiva, manteniendo viva la posibilidad de transformación. Así, el texto se revela como una poética de la transformación, donde la escritura funciona como acto de resistencia y como territorio de sanación. Esto a su vez permite comprender que el relato es un dispositivo semiótico capaz de generar nuevas posibilidades de significación.

En *Océano de Gemas* las experiencias de dolor, silencio y violencia se transforman en confianza, deseo y memoria a partir de realidades vividas que atraviesan a las mujeres que habitan el texto, configurando un

modo particular de estar en el mundo con un horizonte donde lo pasional se vuelve condición de posibilidad para la significación y la vida. El relato habilita un modo de comprender lo humano en su dimensión más sensible de lo femenino que hace de la escritura un espacio de resistencia, memoria y transformación.

“El viaje de la brisa”

El relato “El viaje de la brisa”, desde su aparente sencillez, se abre a múltiples niveles de interpretación. El texto despliega una progresión sensible de relaciones afectivas, de encuentros y transformaciones que permite examinar cómo se constituye el sujeto pasional a través del movimiento y la experiencia.

El partida, de revelación, está en el momento en el que la brisa se descubre a sí misma de manera repentina: “se descubrió a sí misma como brisa de repente; hizo consciente que podía ver todo desde arriba y decidir caer y rozar el suelo cuando quisiera” (Rauch, 2020). Este es el inicio de un proceso de subjetivación pasional en el que la brisa reconoce su potencial de acción y de transformación, configurando lo que en términos semióticos

se puede entender como una primera modalización, la del descubrimiento, donde el sujeto se percibe a sí mismo como capaz de intervenir en el mundo. La ligereza, la movilidad y la capacidad de unirse o separarse de otras brisas funcionan aquí como isotopías pasionales que articulan la narrativa. La toma de conciencia no es solamente cognitiva, sino afectiva, pues involucra la emoción de saberse existente en el mundo.

A partir de ese momento, la narración proyecta escenas en las que la brisa experimenta con su fuerza, transitando de juegos inocentes como mover hojas, empujar mosquitos; hacia situaciones en las que descubre que sus acciones tienen consecuencias: “allí se dio cuenta que ser brisa no era un juego” (Rauch, 2020). Esta constatación configura una segunda modalización, la del límite, que introduce una primera tensión entre libertad y responsabilidad. El relato marca con sutileza cómo la experiencia de la pasión implica una toma de posición frente a los efectos de las acciones.

El viaje de la brisa se convierte entonces en una búsqueda de sentido que la lleva de la selva al mar, de las montañas a las ciudades, de los espacios colectivos a las experiencias íntimas. En cada uno de estos lugares

se construye una modulación del sentido pasional que permite organizar la experiencia en formas sensibles. Cuando la brisa refresca a los obreros agotados por el calor o devuelve a un joven el papel con el número de teléfono de la muchacha que le gusta, el relato pone en juego las categorías del cuidado y el acompañamiento. El gesto mínimo se carga de densidad pasional, mostrando que incluso lo más leve puede tener un impacto decisivo en la vida de los otros.

La narración alterna constantemente entre escenas de gozo y escenas de dolor, desplegando un movimiento tensivo que constituye, según Zilberberg (2006), el núcleo de la organización pasional. En el episodio del nacimiento, cuando “la brisa se hizo pequeña y como un hilo entró por su nariz, llegó a sus pulmones y parte de ella terminó como oxígeno recorriendo su cuerpo” (Rauch, 2020), la brisa se convierte en principio de vida, en aliento. Esta escena condensa de manera ejemplar el vínculo entre pasión y existencia, mostrando cómo la narración hace visible el tránsito de la inminencia de la muerte al respiro de la vida. La tensión se resuelve en un alivio colectivo, y la brisa adquiere una nueva identidad, la de mediadora entre los estados del ser.

En contraste directo con esta experiencia vital, cuando la brisa entra en el cuerpo de un hombre enfermo en el hospital y experimenta su agonía, la narración se acerca al límite con la experiencia de la muerte; “la sensación resultó muy diferente a la vez que estuvo en el nacimiento de aquel bebé... pudo comprender que no es en el cuerpo de los humanos donde están los sentimientos” (Rauch, 2020). Aquí la brisa acompaña el tránsito hacia la muerte, comprendiendo que la sonrisa pertenece al alma y no al cuerpo. Esta escena pone en evidencia que las pasiones, desde la perspectiva de Fabbri (1998), no son estáticas, sino que se organizan en tensiones polares como nacer y morir, iniciar y concluir, insuflar vida y exhalar. La brisa, como figura narrativa, encarna el ritmo tensivo de la existencia.

En el relato también la pasión se intensifica en situaciones de violencia y dolor, revelando su dimensión política y ética. Cuando la brisa toma la fuerza de un ventarrón para cegar a un hombre que atacaba a una mujer, la narración construye una modalidad de resistencia. La brisa deja de ser espectadora para convertirse en agente que interviene en la relación de fuerzas. Este momento refuerza la idea de que la

pasión no se limita a la interioridad del sujeto, sino que se materializa en la acción, en la capacidad de incidir en el mundo. La foria aquí se convierte en energía transformadora, en vector que inclina la balanza hacia la protección y la justicia.

Asimismo, en el relato atendemos al vínculo entre pasión y naturaleza a través de la escena en la que la brisa se fusiona con una mujer en la colina y provoca un desahogo emocional. Los sentimientos contenidos de la mujer se amplifican en la brisa, que se torna fría y nubla el cielo. El texto sugiere que la pasión humana y la fuerza natural comparten una misma lógica tensiva, capaz de desatar tormentas o de disolverse en calma. La brisa aprende que puede dominar su fuerza, mostrando que la pasión no es sólo exceso, sino también regulación, capacidad de contenerse. Esta dialéctica entre desborde y control constituye un núcleo en la semiótica de las pasiones.

El viaje culmina con la llegada de la brisa al hogar de una anciana, momento que introduce una transformación cualitativa en el régimen pasional del relato. Allí, lejos de la errancia y el movimiento incesante, se descubre la posibilidad de la permanencia. La anciana

no se asusta, sino que recibe a la brisa como a una visita querida, y ambas se entregan a un juego de complicidad: “la anciana rió, empezó a mover sus manos como el director de una orquesta y la brisa feliz se movió también al compás de una música que sólo ellos dos escuchaban” (Rauch, 2020). En esto se condensa la modalidad del encuentro, donde la pasión ya no se expresa como tránsito o transformación, sino como compañía y arraigo. La brisa encuentra un hogar en la relación afectiva con la anciana y su nieta, transformando su condición errática en una forma de pertenencia. Aquí la pasión alcanza un grado de estabilidad que contrasta con la movilidad que había caracterizado, aparentemente, todo el relato desde el inicio.

En este sentido, “El viaje de la brisa” puede leerse como una alegoría del propio recorrido pasional, nacer, errar, intervenir, resistir, acompañar, morir, y finalmente hallar un lugar donde la pasión se reconcilia con la calma. Cada momento del relato se configura como una discretización de la experiencia, mostrando que la pasión no es un estado único, sino un proceso dinámico de modulaciones. El texto se sostiene en la lógica tensiva propuesta por Zilberberg (2006) de ascensos

y descensos, contracciones y expansiones, ligereza y densidad. La brisa es, en última instancia, metáfora del propio lenguaje narrativo, que se mueve, se transforma, se expande y se concentra para dar forma a lo indecible.

Desde la propuesta de Fabbri (1998) y Zilberberg (2006), la fuerza del relato radica en la capacidad de mostrar cómo las pasiones no son simples estados psicológicos, sino configuraciones semióticas que estructuran la experiencia. Estas categorías permiten comprender cómo el relato discretiza el flujo de la vida en escenas significativas, pues cada nacimiento, cada muerte, cada encuentro, cada gesto mínimo se convierte en una forma sensible que organiza el sentido. Así, la brisa encarna la oscilación permanente entre libertad y límite, exceso y contención, errancia y arraigo.

La brisa, en su viaje, atraviesa temas de la existencia como el descubrimiento del yo, la conciencia de los límites, la solidaridad, la resistencia, el dolor, la muerte y el encuentro con el otro. Así, el relato no se agota en su anécdota, sino que se convierte en un espacio de resonancia donde lo pasional se hace legible, transmitiendo al lector la certeza de que incluso lo más leve, una brisa, puede contener la densidad de toda una vida.

Matriz

Operacionalización pedagógica: Integración Funcional de los Tres Niveles en el Modelo de Escritura Creativa

Marco Conceptual

La operacionalización del modelo pedagógico evidencia que “la expresión pasional en la escritura creativa opera, al menos, a través de tres niveles articulados de manera simultánea y complementaria: las condiciones interpretativas que orientan la significación, las dinámicas tensivas que movilizan el proceso creativo, y los límites productivos que permiten la aparición de significados específicos” (Márquez Vargas, 2025).

FASES DEL TALLER	NIVELES DE OPERATIVIZACIÓN		
	CONDICIONES INTERPRETATIVAS	DINÁMICAS TENSIVAS	LÍMITES PRODUCTIVOS
FASE I: NIVEL BÁSICO FUNDACIONAL (5 sesiones)	Activación: Configuración de marcos interpretativos propios mediante elementos meditativos, ejercicios de respiración consciente y visualizaciones. Fundamento teórico: Davidson (1990): “debe ser posible dar una explicación constructiva del significado de las oraciones en el lenguaje” (p. 27). El proceso creativo genera sus propias condiciones de inteligibilidad. Mecanismo semiótico: Ricoeur (1995): “el tiempo se hace tiempo humano en la medida en que se articula de modo narrativo, y la narración alcanza su plena significación cuando se convierte en una condición de la existencia temporal” (p. 113). Indicadores observables: Reconocimiento de que los participantes “poseen formas específicas de competencia vinculadas a sus contextos culturales particulares” (Márquez Vargas, 2025).	Activación: Implementación de “detonantes creativos” que movilizan la dimensión fórica precognoscitiva. Fundamento teórico: Greimas y Fontanille (1994): existe “un universo precognoscitivo-tensivo; mundo regido por el sentir, universo donde todavía no es posible conocer, sino solamente ser sensible a algo”. Mecanismo semiótico: Cameron (2011): “una voluntad central de crear que es parte de nuestra herencia humana y de nuestro potencial” (p. 188). Competencia desarrollada: Desarrollo gradual de sensibilidad hacia “las potencialidades significantes del lenguaje” (Márquez Vargas, 2025).	Activación: Establecimiento de marcos restrictivos iniciales que orientan sin predeterminedar. Fundamento teórico: Eco (1992): “un texto flota en el vacío de un espacio potencialmente infinito de interpretaciones posibles” (p. 12), pero “puede significar muchas cosas, pero hay sentidos que sería aventurado sugerir” (p. 13). Mecanismo semiótico: Los límites funcionan “como condiciones que favorecen la circulación del significado y estados de semiosis posibles de analizar e interpretar” (Márquez Vargas, 2025). Indicadores observables: “La restricción es paradójicamente liberadora” (Márquez Vargas, 2025).

FASES DEL TALLER	NIVELES DE OPERATIVIZACIÓN		
	CONDICIONES INTERPRETATIVAS	DINÁMICAS TENSIVAS	LÍMITES PRODUCTIVOS
FASE II: “LA SENDA DEL ESCRITOR” (5 sesiones)	Activación: Profundización en la construcción social del significado mediante intercambio de marcos interpretativos entre participantes. Fundamento teórico: Putnam (1990): “la naturaleza efectiva de las cosas particulares que sirven como paradigmas, determina la referencia de nuestros términos, pero que los paradigmas, a su vez, son fijados por la sociedad por medio de la división de la tarea lingüística” (p. 241). Mecanismo semiótico: Los participantes “no carecen de competencia interpretativa sino que poseen formas específicas de competencia vinculadas a sus contextos culturales particulares” (Márquez Vargas, 2025). Competencia desarrollada: Capacidad para participar en procesos colectivos de elaboración semántica manteniendo especificidad cultural propia.	Activación: Intensificación mediante ejercicios que promueven la “aspectualización del sujeto”. Fundamento teórico: Pessoa de Barros (2017): “se recupera, en el relato, un sujeto que siente y que podríamos llamar aspectualizado, diferente, por tanto, de los sujetos virtuales y actualizados, que son sujetos definidos por la modalización” (p. 41). Mecanismo semiótico: Experiencia de “curvas de intensidad” y “ritmos de transformación” donde «las intensidades caóticas de la experiencia emocional se convierten en elementos organizados de estructuras narrativas coherentes” (Márquez Vargas, 2025). Competencia desarrollada: Capacidad de reconocer y gestionar conscientemente los procesos de discretización pasional.	Activación: Implementación de restricciones temporales y temáticas que paradójicamente liberan la creatividad. Fundamento teórico: Eco (1992): marcos restrictivos que “no anulan sino que orientan la significación”. Indicadores observables: Utilización efectiva de restricciones como herramientas creativas; generación de significados específicos dentro de marcos delimitados. Competencia desarrollada: “Dominio de las convenciones lingüísticas y la capacidad para transformarlas de manera efectiva” (Márquez Vargas, 2025).

FASES DEL TALLER	NIVELES DE OPERATIVIZACIÓN		
	CONDICIONES INTERPRETATIVAS	DINÁMICAS TENSIVAS	LÍMITES PRODUCTIVOS
FASE III: "TIEMPO Y FICCIÓN" (3 sesiones)	Activación: Construcción de mundos posibles con autonomía ontológica mediante configuración narrativa. Fundamento teórico: Putnam (1988): mundos posibles como «entidades abstractas extramentales» que "no deben confundirse con representaciones o descripciones de estas entidades" (p. 26). Mecanismo semiótico: Ricoeur (1995): capacidad "heurística" y "ontológica" de la narrativa para el descubrimiento y creación de nuevas posibilidades de ser. Competencia desarrollada: Capacidad para generar marcos interpretativos que poseen autonomía referencial y efectividad significativa.	Activación: Máxima intensificación del proceso de discretización pasional mediante construcción de personajes como "operadores patémicos". Fundamento teórico: Greimas y Fontanille (1994): materialización del tránsito "del universo continuo de la afectividad al universo discreto de la narratividad". Mecanismo semiótico: "Una vez la revelación se instaura en el sujeto, hay que convertirla en narrativa y la narratividad, a diferencia de lo emocional, es discursiva; debe manifestarse como una gramática" (Márquez Vargas, 2025). Competencia desarrollada: Capacidad para convertir estados pasionales en programas narrativos coherentes y significativos.	Activación: Configuración de límites interpretativos que permiten delimitación de mundos posibles específicos sin clausurar apertura hacia otras posibilidades. Fundamento teórico: Ricoeur (1995): función referencial de la narrativa con capacidad "heurística" y "ontológica". Indicadores observables: Construcción de mundos narrativos con reglas internas consistentes; mantenimiento de apertura interpretativa dentro de marcos coherentes. Competencia desarrollada: Capacidad para crear sistemas narrativos simultáneamente limitantes y liberadores.

FASES DEL TALLER	NIVELES DE OPERATIVIZACIÓN		
	CONDICIONES INTERPRETATIVAS	DINÁMICAS TENSIVAS	LÍMITES PRODUCTIVOS
FASE IV: "EL ESCRITOR AL FINAL DE LA SENDA" (3 sesiones)	Activación: Consolidación de marcos interpretativos autónomos con capacidad de generar efectos de sentido en lectores externos. Fundamento teórico: Fontanille y Zilberberg (2004): construcción de "fiducia discursiva" donde los textos adquieren autonomía interpretativa. Mecanismo semiótico: Eco (1992): los textos pueden "imponer restricciones a sus intérpretes, ya que los límites de la interpretación coinciden con los derechos del texto" (p. 18). Competencia desarrollada: Capacidad para generar discursos con autonomía interpretativa y efectividad comunicativa externa al contexto del taller.	Activación: Integración completa de los procesos de discretización pasional en competencias creativas estables. Fundamento teórico: Greimas y Fontanille (1994): confirmación de que "sin la sensibilización tímica, las estructuras semióticas permanecerán en un estado de indeterminación abstracta" (Márquez Vargas, 2025). Indicadores observables: Gestión consciente de las dinámicas tensivas como herramientas creativas; capacidad de activar procesos fóricos de manera controlada. Competencia desarrollada: "Autonomía creativa basada en la comprensión de los mecanismos semióticos de construcción del sentido" (Márquez Vargas, 2025).	Activación: Manejo experto de restricciones como herramientas creativas integradas en el proceso de escritura. Fundamento teórico: Ricoeur (1995): validación de que "marcos restrictivos que sean simultáneamente limitantes y liberadores" constituyen condiciones óptimas para la creatividad. Indicadores observables: Capacidad para establecer y modificar restricciones creativas según necesidades expresivas específicas; generación consciente de efectos de sentido. Competencia desarrollada: Competencia expresiva integral que trasciende el ámbito puramente lingüístico.

Validación Empírica de la Integración Sistémica

EFFECTOS TRANSFORMADORES	EVIDENCIA EMPÍRICA	FUNDAMENTO TEÓRICO
Desarrollo de competencias transversales	“Quienes comprenden los mecanismos semióticos de construcción del sentido desarrollan una mayor autonomía creativa y una mayor capacidad para tomar decisiones narrativas conscientes” (Márquez Vargas, 2025)	Arbona Abascal (2020): “la escritura creativa se ha convertido en un área de conocimiento con entidad propia, que aporta tanto al desarrollo personal como al académico de quienes la practican” (p. 576)
Traducción de principios complejos	“Traducir principios semióticos complejos en metodologías pedagógicas accesibles para participantes sin formación especializada” (Márquez Vargas, 2025)	Alonso (2001): “la escritura creativa trasciende el ámbito puramente lingüístico para convertirse en una herramienta de desarrollo cognitivo y emocional”
Competencia expresiva integral	“No debe ser medida exclusivamente en términos de conocimiento técnico formal o familiaridad con tradiciones literarias académicas, sino en términos de su efectividad para articular aspectos significativos de formas de vida específicas” (Márquez Vargas, 2025)	Superación de enfoques tradicionales que privilegian exclusivamente aspectos técnicos formales mediante articulación de dimensiones cognitivas, afectivas y sociales

Nota: Esta matriz evidencia la operacionalización práctica de un modelo teórico–metodológico que integra desarrollos de las ciencias del significado en procesos formativos concretos, confirmando que «cada nivel potencia la creación y configuración de sentido en una dinámica de mutua determinación» (Márquez Vargas, 2025).

Al cierre



Llegar al término de este trabajo doctoral representa un momento de síntesis reflexiva que, paradójicamente, abre un umbral hacia nuevas posibilidades de indagación y aplicación. Lo que aquí presento como conclusión es una forma de continuidad reflexiva sobre el trayecto académico recorrido y los hallazgos obtenidos, invitándome a seguir explorando los territorios donde convergen las ciencias del significado y la experiencia humana transformadora.

Esta investigación doctoral se ha desplegado como un espacio de exploración teórica y metodológica, centrada en las ciencias del significado con especial atención a la semiótica de las pasiones. A través de un proceso riguroso y sostenido de estudio, revisión bibliográfica y aplicación práctica, he logrado demostrar cómo el trabajo teórico estructura el pensamiento y da forma a modos específicos de sensibilidad, relación y transformación social. Este camino me ha permitido comprender que la teoría funciona abordada como herramienta esencial para entender la evolución de las ciencias del significado, permitiendo construir una mirada crítica y transformadora sobre los procesos de significación que atraviesan nuestra experiencia cotidiana.

La construcción del modelo teórico–metodológico que articula las ciencias del significado con la escritura creativa como herramienta pedagógica representa el núcleo central de esta contribución académica. El paradigma pragmático permite mostrar que la escritura creativa opera mucho más allá del espectro anecdótico o del ingenio individual para constituirse como un proceso profundo de construcción y actualización de significado. Esta perspectiva encuentra su fundamento a partir de la comprensión de que los significados emergen de la relación compleja entre lenguaje, mente y mundo; una idea que ha resultado central para entender que los mundos narrados por un escritor no surgen únicamente del ingenio artístico, sino que están previstos en los esquemas de racionalidad compartidos entre los participantes del proceso comunicativo.

La dimensión pedagógica que atraviesa todo este trabajo ha sido una de las revelaciones más gratificantes del proceso investigativo. Abordar, estudiar y poner en funcionamiento los aspectos metodológicos de la semiótica de las pasiones como modelo interpretativo y operativo en contextos formativos ha demostrado que la teoría semiótica puede traducirse efectivamente en

prácticas pedagógicas transformadoras. Los talleres de escritura creativa desarrollados han funcionado como laboratorios donde los conceptos teóricos encuentran su validación empírica y, simultáneamente, se enriquecen y complejizan a través del contacto directo con la experiencia creativa de los participantes.

La semiótica de las pasiones, ha probado ser un marco teórico extraordinariamente fértil para comprender los procesos creativos desde una perspectiva que integra la dimensión afectiva con la estructural. Los conceptos asociados a la semiótica de la acción ha adquirido en mi investigación una operatividad pedagógica concreta, demostrando que las pasiones no constituyen añadidos emocionales al proceso de significación, sino precondiciones constitutivas que determinan las modalidades específicas mediante las cuales el sentido se actualiza en contextos comunicativos particulares.

El desarrollo teórico más significativo de esta investigación reside en mostrar que las pasiones operan como precondiciones de toda significación. Esta comprensión transforma radicalmente nuestro entendimiento de la escritura creativa al situar en el te-

territorio de los procesos semióticos profundos, donde el sujeto sintiente no simplemente expresa emociones preformadas, sino que actualiza potencialidades significantes a través de la experiencia corporal del lenguaje. En este sentido, la semiótica de las pasiones en su conjunto teórico–metodológico es particularmente productiva para entender la dinámica creativa, pues permite conceptualizar cómo los estados narrativos aparentemente estables pueden volverse inestables para algunos sujetos, generando las condiciones necesarias para el nacimiento de nuevas configuraciones de sentido.

La escritura creativa, por su parte, es un proceso genuino de construcción de sentido que trasciende cualquier comprensión reduccionista de la creatividad como mero entretenimiento o terapia ocupacional. Mi investigación ha podido documentar cómo la escritura creativa constituye un territorio privilegiado para la exploración de lo sensible y la activación de lo simbólico, así como para la producción de significado en condiciones que escapan a las restricciones de la comunicación convencional. Los participantes de los talleres han experimentado transformaciones que van mucho más allá del desarrollo de competencias narrativas técnicas;

han vivido procesos de autoconocimiento y reconfiguración identitaria que impactan múltiples dimensiones de su experiencia vital y esto queda en evidencia en las producciones textuales que surgen en cada taller.

La publicación *“Solo en la encrucijada soy un centro: experiencias de escritura creativa con fines terapéuticos”* por la Fundación Editorial El Perro y la Rana, en la colección Héctor Bello (2020), materializa de manera tangible lo dicho hasta ahora. Los cinco relatos que conforman el corpus de análisis —*“7 horas como housekeeping”*, *“Entre dos mundos”*, *“Historias compartidas de la calle abajo y la calle arriba”*, *“Océano de Gemas”* y *“El viaje de la brisa”*— trascienden su función como objetos de estudio para convertirse en testimonios vivos de procesos de transformación personal a través de la escritura creativa.

La motivación sostenida y el compromiso afectivo demostrado por los participantes en todas las ediciones de los talleres, constituyen uno de los hallazgos más reveladores de esta investigación. Cada encuentro confirma la existencia de una necesidad profunda en las personas de acceder a espacios donde puedan explorar su capacidad expresiva sin las restricciones del juicio académico o social.

La experiencia concreta de los talleres de escritura creativa ha proporcionado evidencia empírica consistente de la viabilidad y efectividad del modelo teórico–metodológico desarrollado.

Desde la edición inaugural realizada durante el confinamiento de 2020, cada implementación del modelo ha confirmado su potencial transformador tanto en la modalidad presencial como en las versiones desarrolladas mediante medios digitales. En este sentido, es importante destacar una experiencia significativa de validación de todo este trabajo, que se materializó recientemente, el pasado 24 de junio de 2025 en los espacios de la Universidad de Heidelberg, Alemania, donde tuve la oportunidad extraordinaria de poner a prueba el modelo desarrollado en un contexto intercultural.

Dieciséis personas provenientes de Alemania, Bolivia, Colombia, Chile, Cuba, México y Venezuela se reunieron conmigo para explorar juntos ese fascinante territorio donde las emociones se transforman en palabras y las palabras cobran vida propia; porque desde el momento en que comenzamos el taller, pude percibir cómo el español funcionaba como un puente emocional que conectaba historias, memorias

y sensaciones dispersas por la geografía. Así pues, las herramientas de escritura pensadas y organizadas desde las consideraciones teóricas de las ciencias del significado funcionaron como llaves que abrieron puertas interiores en cada persona; ejercicios de escritura automática que conectaban con el flujo inconsciente del lenguaje, exploraciones semióticas con objetos cotidianos que desataron cadenas de significación plasmadas en pequeños relatos cuyas palabras son texturas, olores y sabores.

Lo que más me emocionó de la experiencia en Heidelberg fue constatar cómo los participantes se sumergían gradualmente en un proceso donde la creatividad se daba naturalmente cuando se eliminaban las barreras del juicio crítico. Esto confirma el propósito central de mi investigación teórica y refuerza mis motivaciones personales como lectora, investigadora y apasionada de la escritura, en cuanto a la existencia y permanencia de la dimensión sensible y pasional del lenguaje que puede manifestarse plenamente en espacios pedagógicos específicos. Además, de ese cruce de voces en el umbral de lenguas y culturas ha nacido el proyecto editorial titulado “Voces en el Umbral:

Experiencias de Escritura Creativa”, que constituye una extensión natural de la experiencia vivida y está próximo a publicarse.

La experiencia en la Universidad de Heidelberg ha abierto nuevas perspectivas sobre el potencial intercultural del modelo desarrollado. La capacidad del español para funcionar como puente emocional entre experiencias dispersas geográficamente sugiere, igualmente, que el modelo posee características que trascienden las especificidades culturales particulares, estableciendo conexiones profundas basadas en la dimensión universal de la experiencia pasional.

En este sentido, el modelo teórico–metodológico puede asumirse como el primer escalón para futuras investigaciones y aplicaciones. Su potencial expansivo se ha demostrado a través de adaptaciones, desde su implementación original durante el confinamiento hasta su aplicación en contextos presenciales, virtuales e interculturales. Esta capacidad de transformación sugiere que sus principios pueden extrapolarse hacia otros campos de la formación humana donde la dimensión expresiva y la construcción de subjetividad sean centrales.

Por su parte, el análisis del corpus narrativo ha permitido observar la operatividad concreta de los mecanismos semióticos descritos en el marco teórico. Los textos producidos por los participantes en el marco del taller, constituyen manifestaciones discursivas donde es posible examinar cómo las pasiones estructuran efectivamente el discurso creativo y cómo se actualizan las potencialidades significantes del lenguaje en condiciones pedagógicas específicas. Cada relato presenta procesos particulares, según la trama, de discretización pasional, donde las intensidades caóticas de la experiencia emocional se convierten en elementos organizados de estructuras narrativas coherentes.

La metodología desarrollada, que integra elementos meditativos, ejercicios de respiración consciente y visualizaciones, ha demostrado su efectividad para estimular procesos físicos y estados favorables a los propósitos de la escritura creativa. Esta aproximación desmitifica la escritura como don especial para presentarla como proceso que puede desarrollarse mediante trabajo sistemático, partiendo del reconocimiento fundamental de que somos sujetos de lenguaje.

La estructuración del modelo pedagógico en cuatro niveles progresivos —nivel básico, “La senda del escritor”, “Tiempo y ficción”, y “El escritor al final de la senda”— ha permitido el desarrollo gradual de competencias semióticas complejas. Esta progresión pedagógica reconoce que el aprendizaje de la escritura creativa requiere tiempo, práctica sistemática y acompañamiento especializado para que los participantes puedan acceder efectivamente a las potencialidades transformadoras del proceso.

La articulación lograda entre la filosofía del lenguaje, la pragmática conversacional y la semiótica de las pasiones constituye una contribución teórica original que trasciende las fronteras disciplinarias tradicionales. Esta convergencia responde a la necesidad de asumir la complejidad del fenómeno creativo desde múltiples perspectivas complementarias, generando un marco interpretativo que permite abordar simultáneamente la dimensión lógica y la dimensión afectiva de los procesos creativos. La demostración de que principios semióticos complejos pueden traducirse en metodologías de escritura accesibles para participantes sin formación especializada representa una contribución significativa a la pedagogía contemporánea. El modelo desarrollado supera enfo-

ques tradicionales que privilegian exclusivamente aspectos técnicos formales, proporcionando herramientas conceptuales rigurosas que se traducen en experiencias transformadoras concretas.

En vista de esto, el trabajo realizado confirma que la escritura creativa, cuando se sustenta en principios semióticos rigurosos, se convierte en una herramienta poderosa para la transformación personal y social. Los participantes han encontrado en los talleres territorios de libertad donde pueden experimentar formas alternativas de subjetividad y relación con el lenguaje. La dimensión pasional del proceso creativo se ha revelado como territorio privilegiado donde convergen la experiencia individual y la construcción colectiva de significado.

Los textos producidos funcionan efectivamente como espacios de memoria, resistencia y proyección que tributan a la preservación y transformación del tejido cultural. Cada encuentro con y entre los participantes del taller reafirma la potencialidad para el cambio que tienen estos espacios donde las herramientas teóricas se convierten en llaves que abren puertas interiores, liberando voces que estaban esperando la oportunidad de manifestarse.

El enfoque desarrollado demuestra que es posible superar la dicotomía tradicional entre formación técnica y desarrollo humano integral. La escritura creativa, sustentada en las ciencias del significado, ofrece un modelo de formación que integra dimensiones cognitivas, afectivas y sociales de manera orgánica, confirmando constantemente que la dimensión sensible y pasional del lenguaje puede manifestarse plenamente en espacios pedagógicos específicos cuando se crean las condiciones adecuadas.

Esta investigación evidencia cómo los desarrollos teóricos en semiótica y pragmática poseen potencialidades aplicativas que superan el ámbito académico especializado de la crítica literaria, por ejemplo, aun cuando no desmerece en absoluto de ella. Sin embargo, la traducción exitosa de principios complejos en metodologías pedagógicas accesibles sugiere que las ciencias del significado pueden contribuir significativamente a la innovación educativa y a la construcción de formas más efectivas de desarrollo de competencias comunicativas y expresivas acercando la teoría a personas comunes, no necesariamente especialistas o escritores consagrados al oficio.

La experiencia acumulada durante estos años de investigación y aplicación práctica me permite afirmar con convicción que la escritura creativa, entendida desde esta perspectiva semiopragmática, constituye tanto una herramienta pedagógica como un territorio de investigación donde convergen productivamente las ciencias del significado para la comprensión de los procesos de construcción pasional de la narración.

De igual modo, el modelo permite que escritores principiantes, estudiantes e interesados en las letras alcancen una comprensión profunda del proceso creativo a través de las dimensiones semánticas, pragmáticas y semióticas del lenguaje. Los ejercicios de escritura propuestos han sido de aplicación sencilla y dinámica, pudiendo replicarse las veces necesarias hasta que el participante alcance la meta de crear, de narrar, estableciendo una relación de cooperación genuina con el lector.

La validación empírica obtenida a través de las aplicaciones del modelo confirma su viabilidad y efectividad. La consistencia de los resultados obtenidos en diferentes contextos —presenciales, virtuales, nacionales e internacionales— sugiere que el modelo

posee características que trascienden las especificidades contextuales particulares, estableciendo principios que pueden ser adaptados creativamente a diferentes necesidades formativas.

Las conclusiones de este trabajo proponen una mirada reflexiva sobre el proceso vivido como investigadora, facilitadora, interlocutora y testigo privilegiada de los efectos que la escritura genera cuando se convierte en práctica auténtica de sentido. Se trata de haber podido constatar empíricamente que la escritura funciona como experiencia y acontecimiento que transforma tanto a quien escribe como a quien lee, honrando la generosidad de todos quienes han participado en este camino compartido de exploración y descubrimiento.

Lo que aquí culmina constituye una tentativa de síntesis y proyección que aspira a contribuir significativamente al campo de las ciencias del significado y su aplicación pedagógica, lo reitero. Representa un gesto de profunda gratitud hacia el trayecto recorrido y una invitación entusiasta a continuar explorando las potencialidades transformadoras que aparecen cuando las ciencias del significado se encuentran con la creatividad humana en espacios pedagógicos concretos.

El umbral que se abre señala hacia horizontes donde la investigación teórica y la práctica formativa pueden continuar dialogando de manera fructífera, generando nuevas posibilidades para la construcción colectiva del sentido, donde cada voz aporta una tonalidad única a esta sinfonía de palabras que trasciende cualquier frontera física o simbólica.



Bibliografía



- Agelvis, V. (2003). *Seminario de semiología*. Conversación en el marco del seminario doctoral personalizado de semiología, Universidad de Los Andes, Maestría en Lingüística.
- Alonso, F. (2001). Didáctica de la escritura creativa. *Tarbiya, Revista De Investigación E Innovación Educativa*, (28). <https://revistas.uam.es/tarbiya/article/view/7321>
- Arbona Abascal, G. (2020). La escritura creativa en el ámbito universitario: Estado de la cuestión en el contexto español. *Tejuelo*, 32, 57–84. <https://doi.org/10.17398/1988–8430.32.57>
- Astorga, L. (2003). *Simulación lógica de relatos narrativos* [Tesis de maestría, Universidad de Los Andes].
- Austin, J. L. (1955). *Cómo hacer cosas con palabras*. Escuela de Filosofía, Universidad ARCIS. www.philosophia.cl
- Austin, J. L. (1962). *Sense and sensibilia*. Oxford University Press.
- Badir, S. (2021). Transmisión y reformulación de un concepto. Estudio semicrítico de la tensividad. *Tópicos del Seminario*, 45, 73–98. <https://www.redalyc.org/journal/594/59467912005/html/>
- Barthes, R. (1968). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura* (2ª ed.). Paidós.
- Barthes, R. (1970). El efecto realidad. En Varios, *Lo Verosímil* (pp. 95–101). Tiempo Contemporáneo.
- Barthes, R. (1972). *Crítica y verdad*. Siglo XX Editores.
- Barthes, R. (1986). *El placer del texto*. Siglo XXI Editores.

- Benveniste, E. (1977). *Problemas de lingüística general II*. Siglo XXI Editores.
- Borges, J. L. (1975). *El Aleph*. Alianza Literaria.
- Cameron, J. (2011). *El camino del artista*. Troquel.
- Capra, F. (1998). *La trama de la vida. Una perspectiva de los sistemas vivos*. Anagrama.
- Cassany, D. (1989). *Describir el escribir. Cómo se aprende a escribir*. Paidós
- Cortázar J. (1980). *Clases de Literatura*. Moro
- Davidson, D. (1984). *De la verdad y de la interpretación. Fundamentales contribuciones a la filosofía del lenguaje*. Gedisa.
- Davidson, D. (1990). *Ensayos sobre acciones y sucesos*. Crítica.
- Deleuze, G. (2005). *Lógica del sentido*. Paidós.
- Eco, U. (1981). *La estructura ausente. Introducción a la semiótica* (2ª ed.). Lumen.
- Eco, U. (1981). *Lector in fábula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Lumen.
- Eco, U. (1992). *Los límites de la interpretación*. Lumen.
- Eco, U. (1997). *Interpretación y sobreinterpretación*. Cambridge University Press.
- Eco, U. (2000). *Tratado de semiótica general* (5ª ed., Vols. 1–2). Lumen.

- Ellis, C., Adams, T., & Bochner, A. (2015). Autoetnografía: Un panorama. *Astrolabio, Nueva Época*, (14), 249–273. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/astrolabio/article/view/11626/12041>
- Escandell Vidal, M. V. (1993). *Introducción a la pragmática*. Anthropos, Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- Fabbri, P. (2000). *El Giro Semiótico*. Gedisa.
- Fontanille, J. (2008). *Soma y sema. Figuras semióticas del cuerpo*. Universidad de Lima, Fondo Editorial.
- Fontanille, J. (2022). Colaborar con Claude Zilberberg: la convergencia semiótica entre la tensividad y las pasiones. *Tópicos del Seminario*, 47, 11–35. https://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S1665-12002022000100011&script=sci_arttext
- Fontanille, J., & Zilberberg, C. (2004). *Tensión y significación* (D. Blanco, Trad.). Fondo Editorial de la Universidad de Lima. (Trabajo original publicado en 1998)
- Gadamer, H. G. (2003). *Verdad y Método* (10ª ed., Vols. 1–2). Sígueme.
- Galván, C., González, M., & Fernández, M. (2009). *La escritura creativa*. Embajada de España en Brasil.
- García Contto, C. (2011). *Manual de semiótica. Semiótica narrativa con aplicaciones de análisis en comunicaciones*. Instituto de Investigaciones científicas, Universidad de Lima.

- Goldberg, N. (2003). El gozo de escribir: el arte de la escritura creativa. La liebre de Marzo
- Goodman, N. (1990). *Maneras de hacer mundos*. La balsa de la Medusa.
- Goodman, N. (1990). *Maneras de hacer mundos*. La balsa de la Medusa
- Gredos. Biblioteca digital. Universidad de Salamanca <https://gredos.usal.es/handle/10366/1>
- Green, K. (1990). *Night Angel*. Fontana Books.
- Greimas, A. J. (1976). *Ensayos sobre semiótica poética*. Planeta.
- Greimas, A. J. (1976). *Semántica estructural. Investigación metodológica*. Gredos.
- Greimas, A. J. (1990). *De la imperfección*. Fondo de Cultura Económica.
- Greimas, A. J., & Fontanille, J. (1994). *Semiótica de las pasiones: De los estados de cosas a los estados de ánimo*. Siglo XXI.
- Grice, H. P. (1975). Lógica y conversación. En *La búsqueda del significado. Lecturas sobre filosofía del lenguaje*.
- Guzmán, R. J., & Bermúdez, L. (2019). Escritura creativa: Aplicación de las técnicas de Gianni Rodari. *Educere*, 13(44), 83–90. http://ve.scielo.org/scielo.php?pid=S1316-49102009000100010&script=sci_arttext
- Halliday, M. A. K. (1982). *El lenguaje como semiótica social. La interpretación social del lenguaje y del significado*. Fondo de Cultura Económica.

- Honderich, T. (2001). *Enciclopedia Oxford de filosofía*. Tecnos.
(Trabajo original publicado en 1995)
- Hyland, K. (1998). Persuasion and Context: The Pragmatics of Academic Metadiscourse. *Journal of Pragmatics*, 30, 437–455. [https://doi.org/10.1016/S0378-2166\(98\)00009-5](https://doi.org/10.1016/S0378-2166(98)00009-5)
- Jurado Valencia, F. (2008). Los aportes de la semiótica en los estudios sobre la formación del lector crítico. *Acta poética*, 29(2).
- Kohan, S. (2016). *Autoficción. Escribe tu vida real o novelada*. Alba Editorial.
- Kripke, S. A. (1980). *Naming and Necessity* (ed. rev. y ampl.). Basil Blackwell Ltd. (Trabajo original publicado en 1972)
- Kristeva, J. (1970). La productividad llamada texto. En Varios, *Lo Verosímil* (pp. 63–93). Tiempo Contemporáneo.
- Leech, G. (1997). *Introducción a la pragmática*. Universidad de la Rioja.
- Levinson, S. (1983). *Pragmatics*. Cambridge University Press.
- Levinson, S. (1989). *Pragmática*. Editorial Teide.
- Levinson, S. (2004). *Significados presumibles. La teoría de la implicatura conversacional generalizada*. Gredos.
- López Nieves, L. Casa digital. <https://ciudadseva.com/>
- Lyons, J. (1997). *Semántica lingüística. Una introducción*. Paidós.
- Madrid Molina, E. (2024). *Didáctica de la escritura creativa*.

Ingeniería Investigación y Desarrollo, 24(1), 45–62. https://revistas.uptc.edu.co/index.php/ingenieria_sogamoso/article/view/13390

Márquez Vargas, V. A. (2024). Solo en la encrucijada soy un centro. Experiencias de escritura creativa: atisbo autoetnográfico. *Desde el Sur*, 16(1), e1694.

Márquez Vargas, V. A. (Comp.). (2020). *Solo en la encrucijada soy un centro*. Fundación Editorial El Perro y la Rana.

Méndez Huerta, M. (2013). El nombrar y la necesidad de Kripke: Entre los nombres propios y las descripciones definidas. *Sincronía*, (63), 1–23.

Merrell, F. (1998). *Introducción a la semiótica de C.S Peirce*. Universidad del Zulia, Asociación Venezolana de Semiótica.

Moeschler, J., & Reboul, A. (1999). *Diccionario enciclopédico de pragmática* (M. L. Donaire Fernández & M. Tordesillas Colado, Trads.). Arrecife.

Montes, M. (2016). De la semiótica de las pasiones a las emociones como efectos: la dimensión afectiva vista desde una mirada pragmatista. *Linguagem em (Dis)curso*, 16(1), 181–201.

Montilla Narváez, S. (2021). Didáctica de la escritura creativa. *Revista Ingeniería, Investigación y Desarrollo*, 20(2), 76–92. <https://doi.org/10.19053/1900771X.v20.n2.2020.13390>

Morris, C. (1938). *Fundamentos de las teorías de los signos*. Paidós.

Muñoz Sánchez, M. T. (2009). La crítica Wittgensteiniana al lenguaje privado. *En-claves del pensamiento*, 3(5), 71–82.

- Organización de las Naciones Unidas. (2015). *Objetivos de desarrollo sostenible*. <https://www.undp.org/es/sustainable-development-goals>
- Palomares, L. (1999). De la enunciación a la praxis enunciativa: aproximación a un texto. *Lengua y Habla. Revista del CIAL-ULA*, 4(1).
- Pessoa de Barros, D. L. (2017). La narratividad en semiótica. *Tópicos del seminario*, 37, 25-47.
- Polanco Barreras, C. (1997). *Realismo y pragmatismo. Biografía intelectual de Hilary Putnam* [Tesis doctoral, Universidad de Navarra].
- Pozuelo Yvancos, J. M. (1994). La ficcionalidad en la poética contemporánea. En V. J. Benet & M. L. Burguera (Eds.), *La escritura del presente*. Publicacions de la Universitat Jaume I.
- Putnam, H. (1981). La vida mental de algunas máquinas. *Cuadernos de Crítica*, (15). UNAM.
- Putnam, H. (1983). Cerebro y conducta. *Cuadernos de Crítica*, (23). UNAM. (Trabajo original publicado en 1963)
- Putnam, H. (1988). *Razón, verdad e historia*. Tecnos.
- Putnam, H. (1990). *Representación y realidad. Un balance crítico del funcionalismo*. Gedisa.
- Putnam, H. (1994). *Las mil caras del realismo*. Paidós.
- Putnam, H. (1999). *El pragmatismo. Un debate abierto*. Gedisa. (Trabajo original publicado en 1992)

- Putnam, H. (2001). *La trenza de tres cabos*. Siglo XXI. (Trabajo original publicado en 1999)
- Quiroga, H. (2004) Altazor, Revista electrónica de literatura <https://www.revistaaltazor.cl/horacio-quiroga-decalogo-del-perfecto-cuentista/>
- Reyes, G. (2007). *El abecé de la pragmática* (7ª ed.). Arcolibros.
- Ricoeur, P. (1995). *Tiempo y Narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*. Siglo XXI Editores.
- Rorty, R. (1991). *Contingencia, ironía y solidaridad*. Paidós.
- Sandoval, J. S. (2014). Análisis de la crítica al lenguaje privado de Wittgenstein y su postura antimentalista en psicología. *Límite. Revista Interdisciplinaria de Filosofía y Psicología*, 9(29), 115–120.
- Searle, J. (1994). *Actos de habla. Ensayo de filosofía del lenguaje* (L. M. Valdés Villanueva, Trad.). Planeta. (Trabajo original publicado en 1969)
- Sperber, D., & Wilson, D. (2004). Teoría de la relevancia. *Revista de Investigación Lingüística*, 7, 237–286.
- Strawson, P. (1997). *Análisis y metafísica. Una introducción a la filosofía*. Paidós–UAB. (Trabajo original publicado en 1992)
- Sztajnszrajber, D. (2013). *¿Para qué sirve la filosofía? Pequeño tratado de demolición*. Planeta.
- Warnock, G. J. (1989). *J.L. Austin. The Arguments of the Philosophers*. Routledge.
- Wittgenstein, L. (1963). *Philosophical Investigations* (Vol. II, G. E. M. Anscombe, Trad.). Basil Blackwell.

Zilberberg, C. (2006). *Elementos de semiótica tensiva* (D. Blanco, Trad.). Fondo Editorial Universidad de Lima.

Zilberberg, C. (2016). *La estructura tensa*. Ediciones Universidad Diego Portales.

Corpus analizado

Briceño, Z. (2020). Océano de Gemas. En V. A. Márquez Vargas (Comp.), *Solo en la encrucijada soy un centro* (pp. 78–85). Fundación Editorial El Perro y la Rana.

Mendoza Álvarez, C. (2020). 7 horas como housekeeping. En V. A. Márquez Vargas (Comp.), *Solo en la encrucijada soy un centro* (pp. 68–77). Fundación Editorial El Perro y la Rana.

Moreno, H. (2020). Entre dos mundos. En V. A. Márquez Vargas (Comp.), *Solo en la encrucijada soy un centro* (pp. 86–92). Fundación Editorial El Perro y la Rana.

Rauch, A. (2020). El viaje de la brisa. En V. A. Márquez Vargas (Comp.), *Solo en la encrucijada soy un centro* (pp. 93–98). Fundación Editorial El Perro y la Rana.

Vargas Palma, L. C. (2020). Historias compartidas de la calle abajo y la calle arriba. En V. A. Márquez Vargas (Comp.), *Solo en la encrucijada soy un centro* (pp. 99–106). Fundación Editorial El Perro y la Rana.



Índice

Nivel inicial	19
Sesión 1	25
Sesión 2	35
Sesión 3	45
Intermedio	55
Sesión 4	65
Sesión 5	73
Nivel I . La senda del escritor	81
Sesión 1	85
Sesión 2	95
Sesión 3	105
Intermedio	115
Sesión 4	121
Sesión 5	131
Nivel II. Tiempo y ficción	135
Sesión 1	139
Sesión 2	155
Sesión 3	179
Intermedio	195
Nivel III	
El escritor al final de la senda: por qué y para (contra) quién se escribe	201
Sesión 1	207
Sesión 2	223
Sesión 3	233
Intermedio	243
Cierre	247
Contextualización y justificación teórica	261
El modelo pedagógico y la expresión de las pasiones	281
Utilidad pedagógica del modelo	401
Matriz operacionalización pedagógica:	
Integración funcional de los tres niveles en el modelo de escritura creativa	445
Al cierre	451
Bibliografía	469

Impreso en Heidelberg, Alemania

Marzo de 2026





Vanessa A. Márquez Vargas

Mérida, Venezuela

Docente e investigadora de la Facultad de Humanidades y Educación de la Universidad de Los Andes, Mérida (Venezuela). Doctor en Ciencias Humanas, Magíster Scientiae en Literatura Iberoamericana y Licenciada en Letras: Lengua y Literatura Hispanoamericana y Venezolana, por la Universidad de Los Andes. Sus áreas de interés académico y de investigación abarcan un amplio espectro de temáticas relacionadas con la cultura latinoamericana, literatura hispanoamericana y venezolana, ciencias del significado y educación. Tiene publicaciones y colaboraciones en Revistas, Centros e Institutos académicos nacionales e internacionales. Durante el semestre de verano 2025 fue becaria la Fundación Baden-Württemberg en el Programa de Intercambio Sur-Sur-Norte de la Escuela de Posgrado de Humanidades y Ciencias Sociales de Heidelberg (HGGs), Universidad de Heidelberg, Alemania.
vamv@ula.ve/vanessamvc21@gmail.com
ORCID: 0000-0002-6688-6778

Esta obra articula las ciencias del significado con una praxis teórica y metodológica orientada hacia un modelo pedagógico integrador. La propuesta constituye una herramienta fundamental para organizar talleres donde se utilizan técnicas y herramientas que potencian la escritura creativa como un proceso de construcción de sentido en el cual el rigor académico y la sensibilidad humana convergen. Al sistematizar este uso de estrategias semióticas y literarias el modelo permite que cada autor trabaje la intuición y reconozca un método capaz de develar su voz propia en la escritura.

ISBN: 978-980-18-8000-4

