LA VARIACIÓN CREATIVA

Mariana Mercenario Ortega

Cuadernos del Área de Talleres de Lenguaje y Comunicación

LA VARIACIÓN CREATIVA

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
Dirección General de Asuntos del Personal Académico (dgapa)
Iniciativa para Fortalecer la Carrera Académica en el Bachillerato (infocab)
Proyecto PB402117

CUADERNOS DEL ÁREA DE TALLERES DE LENGUAJE Y COMUNICACIÓN

Mariana Mercenario Ortega
Autora

Reyna I. Valencia López
Dirección de arte

Variación creativa
Primera edición, febrero de 2018
DR (2018), UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
Ciudad Universitaria, Delegación Coyoacán
CP 04510, México, Distrito Federal.
ISBN:
Esta edición y sus características son propiedad de la Universidad Nacional Autónoma de México
Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio sin la autorización escrita del titular de los derechos patrimoniales.
Impreso y hecho en México

Reservados todos los derechos. No se permite la reproducción total o parcial de esta obra, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio (electrónico, mecánico, fotocopia, grabación u otros) sin autorización previa y por escrito de los titulares del copyright. La infracción de dichos derechos puede constituir un delito contra la propiedad intelectual. El contenido este libro es respnsabilidad de los autores.

LA VARIACIÓN CREATIVA

Mariana Mercenario Ortega

Proyecto INFOCAB *PB402117*

Cuadernos del Área de Talleres de Lenguaje y Comunicación

ÍNDICE

Introducción 3

Objetivos 6

Definición 6

La narración 8

El sentido de la narración 9

El narrador 11

Secuencia básica de las acciones narrativas 12

El orden de las acciones 18

Cómo hacer una variación creativa 18

Situación comunicativa de la variación creativa 21

Proceso de escritura 23

Primer momento 23

Segundo momento 23

Tercer momento 24

Ejemplos de variación creativa 24

Conclusiones 29

Obras consultadas 29

INTRODUCCIÓN

¿A quién no le ha surgido alguna vez la idea de escribir un cuento o una novela? En algún momento de nuestra vida, hemos conocido una historia que nos sorprende, un hecho que marcó parte de nuestro camino, una persona que era muy distinta de todas y que nos impactó conocer, una anécdota que nos pareció fuera de lo normal, o bien una película, una serie o un libro que para nosotros merecía otro final o quisiéramos que continuara.

La ficción y la creación de ficciones no sólo están reservadas a lectores especializados o a los grandes escritores. Todo ser humano experimenta la emoción de vivir mundos paralelos a través de la imaginación o el sueño y, aunque no todos tenemos afición por escribir nuestras vidas, las de otros o las que nos hubiera gustado vivir, la escritura creativa y libre permite recuperar las posibilidades de la existencia y gozar con la emoción estética de la que está impregnada la creación literaria. José Antonio Marina en su espléndido libro *La magia de escribir* señala que:

> Escribimos para darnos cuenta de lo pensamos y sentimos. Para que se abran los caminos. Para tender un puente entre el pasado y el futuro, para dejar nuestra huella como el hombre primitivo la dejó en las profundidades de su cueva, para crear, es decir, para hacer que algo bello que no existía, exista (Marina, 2008: 135).

Para el Colegio de Ciencias y Humanidades, y en general para cualquier bachillerato universitario, es fundamental formar a sus estudiantes en la escritura, pues favorece en ellos una expresión adecuada y precisa de pensamientos, emociones y puntos de vista.

La habilidad de la escritura se logra no sólo con el hábito de escribir, sino también toma como fuente la lectura que nos ayuda a incrementar el vocabulario, a advertir estrategias para redactar convencionalmente, a ampliar nuestro conocimiento de las cosas, y a fundamentar nuestras ideas.

Por ello, el saber escribir es una herramienta que necesitamos aprender y dominar para interactuar adecuadamente con los demás, tanto en ámbitos sociales y académicos, como personales.

En particular, la escritura creativa hace que recuperemos el placer para producir textos como expresión y comunicación, a fin de perder el miedo a la hoja en blanco que equivale a la frase "no sé qué decir". También nos ayuda a descubrir y valorar nuestros puntos de vista sobre asuntos de la vida, así como a tratar de entender a los demás en sus acciones y convicciones. Todo humano es creativo, sólo que a veces lo olvidamos. Al enfrentarnos con la escritura a partir de un texto literario, en que la creatividad debe resurgir, el polvo de la imaginación ejercida en el pasado a veces nos demandará paciencia y disciplina.

La variación creativa entonces rescata nuestra capacidad de revivir experiencias o imaginarlas, para plasmarlas en el lenguaje escrito que no tiene por qué ser aburrido, aunque sí requerirá de tiempo y atención, en beneficio de un sentimiento de legítima satisfacción personal por una obra realizada por nosotros mismos y que proyecte lo que somos, sentimos e imaginamos.

La variación creativa es el título la segunda unidad de la asignatura del Taller de Lectura, Redacción e Iniciación a la Investigación Documental (TLRIID) I, y representa uno de los recursos más productivos a través de los cuales el alumnado puede relacionarse vívidamente con texto literario.

Pedagógicamente, el aprendizaje en contenidos conceptuales, a través de la variación creativa, se logra cuando el lector comprende que una obra es el resultado de la interacción de todas sus partes, valorando la trascendencia y efecto de cada una de ellas: la sintaxis o secuencia básica de la historia, la voz del narrador que la presenta, interviene, calla o cede a través del diálogo o la intervención de otras voces.

Los contenidos procedimentales se adquieren cuando el alumno selecciona un elemento o un recurso de la obra literaria como objeto de su interés, determina con qué otro elemento del mismo paradigma desea modificar la obra, evalúa los probables efectos que se generarán al entrar el nuevo elemento y aplica el cambio con precisión y cuidado.

Finalmente, los contenidos actitudinales se ven ampliamente atendidos cuando se rebasa una actitud pasiva o meramente receptiva de la obra literaria, para adoptar una fase creativa y crítica que suscite una especie de polémica entre el autor y el lector, entre lo leído y lo escrito o, como indicara Cortázar (2001: 99) en su novela *Rayuela*, abrir la "posibilidad de hacer del lector un cómplice, un camarada de camino, simultaneizarlo, puesto que la lectura abolirá el tiempo del lector y lo trasladará al del autor".

En un sentido amplio, la variación creativa es un recurso útil, no

sólo para las materias que integran del Área de Talleres de Lenguaje y Comunicación, sino también para aquellas que pertenecen a las ciencias sociales, como las asignaturas de Historia Universal e Historia de México. La variación creativa de cuentos y novelas breves con un trasfondo histórico, o incluso bajo la temática de obras pictóricas, pueden ser un aliciente para verificar de manera lúdica conocimientos adquiridos y motivar la interacción con los mismos a través de la creatividad de los jóvenes estudiantes.

La variación creativa es una actividad sumamente atractiva para nuestros alumnos, ya que los hace sacar al escritor que llevamos dentro. Al interactuar con un texto literario para continuarlo o transformarlo, el estudiante aprende que aquél no es algo cerrado ni concluido, sino la base para desplegar su imaginación y compartir un punto de vista.

En el caso del Taller de Lectura, Redacción e Iniciación a la Investigación Documental (TLRIID) I, la variación creativa es el medio a través del cual el alumno tiene la posibilidad de intervenir no sólo con la lectura de los textos narrativos (el cuento y la novela), sino participar en ellos con su propia creatividad. Dicho proceso no es tan sencillo, pues se trata, como hemos dicho en líneas anteriores, de que el alumno identifique, valore, explore y exponga una propuesta propia basada en un texto literario.

Un cuento, por ejemplo, da cuenta de una serie estrategias creativas en los alumnos: su solución frente a un problema determinado, acaso originado por la ficción; su inicio en una habilidad poco cultivada en la escuela como lo es la escritura literaria y que despliega la imaginación que ha quedado un tanto empolvada desde la infancia.

OBJETIVOS

La presente monografía es un acercamiento inicial, pero suficiente, que intenta contribuir a la mejor enseñanza y aprendizaje de un género textual, en este caso, a lo que el Plan de Estudios Actualizado aprobado en 2016 (PEA, 2016) del TLRIID, refiere como una "variación creativa". Así, entre otros, nuestros objetivos son:

1. Exponer qué se entiende por variación creativa y sus beneficios en el aprendizaje de la literatura y de la escritura en general.
2. Advertir la importancia de la estructura general de un relato, como base de la variación creativa.
3. Compartir algunas técnicas y procedimientos que se pueden emplear para apoyar a los interesados en la escritura de una variación creativa.

DEFINICIÓN

En general, podemos entender la variación creativa como la intervención escrita del lector, a partir de un texto literario o una obra artística, en que se realiza una modificación de alguno de sus elementos o recursos, con el propósito de apreciar los efectos de sentido que todo proceso creativo envuelve.

Dentro de la programación de los talleres de creación literaria, encontraremos que siempre se abre un apartado para ejercitar la escritura creativa, para lo cual el coordinador del taller suele presentar algunos recursos o elementos que sirvan como motivo o desafío para lograr en sus discípulos un tipo de producción más perfilada y, tal vez, más madura.

Entre este tipo de ejercicios aparecen aquellos en los que se solicita la reescritura de un cuento, modificando algunos de sus elementos o funciones, por ejemplo: cambiar de género al protagonista, modificar el punto de vista del narrador, actualizar o regionalizar el habla de los personajes, reinsertar la historia en otro contexto espacio-temporal, entre otros muchos.

En este sentido, lo que se denomina "la variación creativa" en el PEA del TLRIID 2016 debe entenderse como un recurso didáctico. No existe una denominación convenida o un término consensuado del que podamos buscar una definición precisa o unívoca, sino que, en todo caso, se trata de una denominación explicativa del tipo de escrito al que se aspira que los estudiantes logren como producto de su lectura de narraciones revisadas en clase como cuentos y novelas, con una actitud propositiva.

Así entendida, la variación creativa favorece una relación doble con el texto literario pues, un lado, exige una lectura cuidadosa para apreciar todos los elementos que la integran y, por otro, permite la intervención del alumno en una re-composición de la obra.

La variación creativa no es hacer creación literaria del todo, pues no se trata de escribir un cuento o una novela con base en algunas pautas de creación que se nos ocurren. Como hemos señalado, la variación creativa está delimitada por el contexto didáctico del que surge y como tal obedece a un propósito específico: lograr que los alumnos "elaboren una variación creativa, con elementos tomados de la lectura y el análisis de cuentos y novelas, para el reconocimiento de los recursos narrativos" (TLRIID PEA, 2016: 24).

Con base en lo anterior, la intención de la variación creativa no es que los alumnos escriban obras literarias, sino que muestren un conocimiento, al mismo tiempo que juegan con las posibilidades de la ficción, la lengua materna y la escritura.

Por ello, es importante que el profesor determine qué elementos de la temática le interesa que el alumno ensaye a través de una variación creativa, a fin de que éste demuestre su conocimiento lúdico pero profundo del tema.

Si bien la variación creativa puede hacerse sobre una obra perteneciente a cualquier género literario, a saber, la poesía, el teatro o la narración, en esta monografía hemos optado por tomar este último como modelo.

LA NARRACIÓN

De acuerdo con el Diccionario de la Real Academia de la Lengua, la narración es acción y efecto de narrar; comprende tanto el proceso en el que se va narrando y, por lo tanto, desde este sentido, no implica su conclusión o acabado total, sino la posibilidad reiniciar un proceso, esto es, de regresar a lo escrito, ya para corregirlo, complementarlo, deshacerlo y rehacerlo. Por otra parte, también comprende su efecto, porque implica que lo escrito bajo la idea de narrar o de contar algo, es también la narración ya viviente, concreta y acabada de un determinado momento. Por lo tanto, la narración adquiere existencia, desde el momento en el que se piensa, es configurada en la imaginación, y más aún cuando es concretada en palabras dichas o escritas.

Cabe aclarar que la narración es, antes que un género literario, una forma del discurso comunicativo cotidiano; es decir, cualquier hablante adquiere la narración, como un género socialmente impuesto, en tanto que es un requisito para dominar su lengua y comunicarse adecuada y correctamente con los demás, a saber, como expresión organizada y convenida socialmente para expresar algo de la realidad. En pocas palabras, aquello que la realidad expresa en la narración, es no sólo la acción, sino una **secuencia mental** capaz de ser verbalizada en un conjunto de acciones seriadas enunciables, esto es, jerarquizadas mental y verbalmente.

A pesar de que hoy nos pueda parecer sumamente obvia la necesidad del criterio de jerarquía en la narración, no es lo es tanto. Basta con recordar o ver algunos programas educativos en los que se presenta una historia, con una secuencia de acciones, en la mayoría de los casos con un mensaje de conducta o moraleja, y donde lo importante es que el niño distinga e identifique qué acción precede o sigue a otra. Lo que se enseña al estudiante entonces no es tanto la secuencia de acciones de esa trama en particular, irrepetible y única, sino a la trama como representación de una lógica de acciones. Esta lógica es la jerarquía o el criterio de organización fundamental de toda narración.

Con base en lo anterior, pueden inferirse tres aspectos esenciales en el aprendizaje de la narración que merecen resaltarse: en primer lugar, que el acto de narrar no es innato, sino adquirido y aprendido socialmente. En segundo lugar, que dicho aprendizaje forma parte esencial de todo ser humano en sociedad, porque le permite organizar su pensamiento para comunicarse con los demás. En tercer lugar, que también en la narración subyace un juego de destreza del pensamiento, es decir implica una lógica y, por lo tanto, la narración, en su producción, es una forma de ordenar o codificar y, en su recepción, de decodificar o interpretar un pensamiento.

En consecuencia, en toda narración lo más evidente y necesario será encontrar una determinada lógica de las acciones. Al decir, una lógica, subrayamos que no existe una única, sino una entre un conjunto de posibilidades de organización de acciones. He aquí una de las partes más interesantes de la narración y tal vez de todo texto, poema, ensayo, artículo: armar y descubrir la lógica de un texto. A esta lógica muchas veces se le llama **estructura**. Aunque no necesariamente todas las estructuras son lógicas, lo cual ameritará una discusión posterior.

Las lógicas más usadas en los textos suelen usar el esquema de lo particular a lo general, de lo general a lo particular, de lo conocido a lo desconocido, de lo desconocido a lo conocido, de lo más lejano a lo más cercano en tiempo (antes y después) o en lugar (aquí y allá) y viceversa (hoy y antes, allá y aquí).

Esta lógica que casi siempre nos parece muy clara, no siempre es tan evidente. En los textos referenciales informativos, por ejemplo, en la noticia, primero se parte de elementos descriptivos que sitúan y dan cuenta de un hecho: cuándo, dónde, qué, cómo pasó, para luego insertar el hecho central en un radio de reflexión más amplio y que representa el porqué pasó. En las narrativas más personales, como los diarios de vida, es común observar una evaluación general del hecho, antes que su secuencia: "Hoy fue el peor día de mi vida, todo empezó cuando…" y esa secuencia se ordena en la lógica de lo más lejano y lo más reciente, o bien del momento en el que todo sucedía como de costumbre hasta las consecuencias de un hecho que modificó nuestro humor en el día.

Por último, es importante subrayar que, así como la narración no es exclusiva del cuento y la novela, tampoco lo es de la prosa, pues en diversos poemas podemos encontrar una lógica de narración sin que ésta sea un subgénero de la narrativa. [1]

1. Desde los poemas épicos de antaño, hasta romances relativamente modernos: "La niña de Guatemala", los romances de García Lorca, entre otros.

EL SENTIDO DE LA NARRACIÓN

Formar un gusto y apreciación sobre la obra artística no es nada sencillo. Significa todo un trabajo de formación y valoración de logros advertidos por el lector o crítico que obedecen a ciertos cánones o registros de moda: las temáticas sociales, económicas o psicológicas, entre otras.

Hemos dicho ya que la narración es una forma de comunicación que utilizamos recurrente y necesariamente en nuestra vida cotidiana. Pensemos ahora en el porqué o cuándo nos vemos en la necesidad de narrar.

Muchas veces, narramos para justificar una acción (afortunada o desafortunada) fuera de nuestra cotidianidad, dar un testimonio, compartir una historia que nos parece relevante o explicar un hecho de trascendencia. En pocas palabras, difícilmente puede decirse que existe una narración por y para sí misma, sino que ésta es subsidiaria de otros fines que son propósitos sociales. Por lo que nuestra narración, en la ficción, tiene también que tener, para engarzar al lector en un mundo posible, una posibilidad de sentido, y ello se llama **verosimilitud**.

Sin embargo, esto no debe confundirse con lo que se conoce como motivación personal del autor, quien tal vez escriba porque de otra forma se suicidaría, como afirmaba Göethe al terminar de escribir su *Werther*, o bien para que sus amigos lo quieran más, como comentaba García Márquez. Lo que nos interesa, en todo caso, es la motivación narrativa: el autor determina un narrador que es el ente que presenta una historia y a ese narrador se le exige tener, de una u otra manera, una lógica tanto en lo que cuenta, como en por qué lo cuenta. Así como en la vida real y cotidiana nadie narra por narrar, el narrador de una historia debe tener una intención, un propósito, una búsqueda propia revelada u oculta de su narración.

Innegablemente en toda historia hay un mensaje más allá de la sucesión de eventos, hay ganchos o amarres con la vida social o real de las personas. Alguien quiere contar una historia porque le parece la más bella, como la de Hans Castorp en *La montaña mágica*; porque es necesario liberar una culpa como Juan Carlos Castel en *El túnel*; porque le permite recuperar el sentido de la existencia como el narrador de *En busca del tiempo perdido*; o porque quiere demostrar la naturaleza leve o pesada de los seres humanos como en *La insoportable levedad del ser*.

EL NARRADOR

Ahora bien, hemos dicho también que hay diversas lógicas posibles pero lo que nos falta agregar es que éstas dependen en gran medida del narrador, quien no necesariamente tendrá que tener la misma lógica que el lector, aunque es argucia del autor dar elementos suficientes de reconstrucción de una lógica estética. En otras palabras, todo narrador de la ficción puede, como cualquier narrador posible de la realidad, tener intenciones y limitantes. Una narradora ansiosa, impulsiva, nerviosa, presionada, temerosa ante hechos desconcertantes narrará de una manera distinta a la objetividad como ocurre en la novela breve *Otra vuelta de tuerca* de H. James. Lo mismo ocurre cuando el narrador sufre de un retraso mental como en *El sonido y la furia* de W. Faulkner o bien de un tipo de autismo como en *El curioso incidente de un perro a media noche* de Mark Haddon.

Por ello, además de la secuencia de acciones, será necesario que el autor decida al menos momentáneamente durante su narración, quién y cómo será su narrador y por qué narrará la historia que se está a punto de contar. Esta decisión es fundamental porque una vez terminada la historia, la lógica que un lector agudo buscará de inmediato es la de la coherencia del narrador, antes que la de los personajes, por ser él quien le presenta la historia.

Por otra parte, las acciones, y no una única acción, son el componente fundamental de la narración. La historia es una secuencia u organización secuenciada de acciones que –como dijimos–, suponen cierta lógica. En muchos de los casos, esta lógica está organizada de acuerdo a un hecho que modificó una conducta o, lo que es casi lo mismo, un evento que permitió un aprendizaje. Aquí evidentemente hay diversos grados y fines de aprendizaje. El *bildungsroman,* también llamada novela de formación, es la historia que sigue a un personaje desde su infancia, y a través de su desarrollo y adultez. El ejemplo típico, aunque previo a su denominación, es *El lazarillo de Tormes*, o bien en el siglo XX *El retrato de un artista adolescente* de James Joyce, o más recientemente *El guardián entre el centeno* de Salinger, o *La sombra del viento* de Carlos Ruiz Zafón. En estos casos, los protagonistas aprenden a lo largo de su vida, crecen física, psicológica y socialmente.

Algunas veces veremos que estos aprendizajes tratan de incidir de maneras más honestas a modo de cuestionamientos de conductas sociales adquiridas, aunque muchas veces contraproducentes, como en la *Rebelión en la granja* de Orwell, o de esperanzas en la tecnología futura como en la equívoca manipulación genética de *Un mundo feliz* de Huxley, o de la confianza en la disciplina más estricta como formativa de buenos y felices ciudadanos en *La ciudad y los perros* de Vargas Llosa.

Una vez que se ha decidido el porqué y para qué del narrador y de la historia, su armado establece una secuencia de acciones, cuya lógica en el texto no necesariamente debe ser del todo trasparente.

SECUENCIA BÁSICA DE ACCIONES NARRATIVAS

Las acciones en la narrativa obedecen a un orden lógico que garantizan el sentido de la historia. Las secuencias en que se organizan dichas acciones son: situación inicial, ruptura de equilibrio debida a un conflicto, desarrollo, desenlace y final.

> Iba caminando (*como siempre*) cuando de repente (*evento extraordinario*), yo pensé (*generación de expectativas, en el mismo sentido de los acontecimientos*) pero (*complicación, cambio de fortuna*), entonces tuve que (*momento decisivo*), de esta manera (*actitud resolutiva*), finalmente llegué aquí (*situación final*).

La **situación inicial** es la presentación de un "como siempre", "como todos los días de esa época", "como todas las horas de ese día". Es decir, supone una cotidianidad, estabilidad, tranquilidad y a veces felicidad. Presume lo conocido, a partir de lo cual se pueden elaborar deducciones sencillas.

La función principal, el para qué de la situación inicial, tiene por lógica el contraste. Lo necesario antes del hecho fundamental. La diferencia y, en algunos casos, la oposición son y han sido parte de las tramas de la literatura antigua. Por ejemplo, Aristóteles al hablar de los tipos de trama en las tragedias, otorgaba a éstas la categoría de complejas si en ellas se incluía un cambio de fortuna o peripecia, esto es, que la situación cambiara de manera radical y en sentido contrario a como venían ocurriendo las acciones. Una situación inicial suficientemente armada debiera permitir al lector comprender la lógica de contraste u oposición que vendrá en el conflicto que constituye el trasfondo del porqué de la historia.

La situación inicial sirve, en muchos casos, para crear empatía con el lector, pues la descripción de un ambiente de equilibrio es semejante a la cotidianidad vivida por todos: "Observa, lector, ésta es una historia de un tipo tan común como tú o como yo, pero al que ocurrirán hechos tremendos".

Por ello, en muchos casos, las acciones de la situación inicial suelen tener como función caracterizar al personaje, al ambiente o a la época, es decir actúan como elementos contextualizadores. Se trata de acciones con función descriptiva, no esenciales a la estructura de la historia, pero con un propósito indicial, es decir, se trata de pistas que no son gratuitas que nos ayudarán a comprender mejor los motivos de las acciones. "Lo bueno, si breve, dos veces bueno" se dice en el Quijote. Por lo que el autor debe ahorrar las descripciones obvias de un tipo de conducta relativamente deducible, sin renunciar a una caracterización que presente a esta situación como propicia. De manera ilustrativa, contrastemos las siguientes caracterizaciones:

a) Éste era un mendigo que pedía limosma
b) Éste era un mendigo que pedía limosna a la salida de la Basílica de los Remedios
a) Vestía con harapos
b) Vestía con holgado pantalón a cuadros que ceñía con un viejo cinturón que había conseguido en el basurero de Xochiaca.

Observemos cómo las caracterizaciones de a) son gratuitas y no contribuyen a especificar a nuestro personaje, las de b) aportan información de verosimilitud.

La situación inicial es la parte de la historia que favorece el pacto del lector en la ficción del espacio, el tiempo y el personaje, y donde es fundamental el dominio de la adjetivación que no necesariamente se restringe a los adjetivos, sino a las construcciones de caracterización de un objeto, sujeto o sustancia concreta o abstracta, esencial para nuestra historia.

Es importante no confundir la situación inicial sólo con el espacio y su descripción, pues incluso éstos pueden ser paulatina e inteligiblemente distribuidos, sobre todo si éste es el lugar único de la historia o donde ésta predomina, como en *El Apando* de José Revueltas.

La función de la situación inicial en la historia es esencialmente, por lo tanto, el momento, el espacio y, sobre todo, el punto o la razón justificante del porqué se plantea esta historia como valiosa, importante.

Además de lo anterior, una situación inicial siempre está presentada desde algún foco diríamos –para hacerlo más entendible a nuestros ojos del siglo XXI–, dónde se coloca la cámara, desde dónde se ubica el narrador, que no necesariamente tiene que tener todos los puntos de observación. Tal vez, siguiendo nuestro ejemplo de la Basílica de los Remedios, colocaríamos el foco en lo que la Virgen de los Remedios vería, aunque ella no sea la narradora, y que sería muy diferente de cuando una mujer de asidua asistencia al recinto llega a buscar al confesor para purgar con urgencia su culpa, o bien la de hombre que se dedica al aseo del templo. Ninguno de estos tres focos es el mismo y es esencial encontrar un buen foco de inicio, para saber qué decir y qué elementos incluir u omitir en la situación inicial.

Algunas veces, sobre todo en las narraciones que implican una búsqueda o reto, la situación inicial también plantea una advertencia, casi siempre como recurso de prolepsis o de adelanto, para anunciar una norma social que no debe ser trasgredida, siendo entonces el resto del relato, la explicación de las consecuencias de dicha transgresión. Por ejemplo, Caperucita es una niña que vive con su madre quien le pide lleve comida a su abuela enferma. La madre le advierte que debe tomar el camino corto para evitar peligros, pero dicha advertencia es transgredida por Caperucita y, gracias a ello, hay una historia que contar.

Por último, es importante subrayar que la situación inicial se llama así por la lógica de los eventos, no por el lugar que ocupa en el texto, es decir, un cuento, una novela o una

obra dramática no necesariamente comienzan a los ojos del lector, en la situación inicial. Ésta puede ser postergada para los fines de la intriga o suspenso que quiere lograr el autor en su obra. A veces incluso, la situación inicial puede estar sobreentendida, siempre y cuando el conflicto sea lo suficientemente claro como para permitir su inducción por el lector.

La función del **conflicto** es poner en crisis el poder inercial de la historia feliz, completa, monótona, cotidiana, previsible o normal del personaje, en otras palabras, inserta una **ruptura del equilibrio**. En el fondo se trata del porqué de la historia. Es el espacio cuestionador del autor ante un aspecto de la vida o de la humanidad. El conflicto pone a prueba, en principio, al personaje, pero en el fondo, pone a prueba a la humanidad previsible del lector. Es un ¿qué pasaría si…? El conflicto es el laboratorio emocional, psicológico, social, moral, ético, del autor, cuyo objeto de experimentación es lo humano universal. Es el motivo que despierta al personaje, o lector, de su monotonía. Dicho motivo puede ser la belleza, como en *Muerte en Venecia*, la repulsión, la culpa, la desolación, el vacío frente a la abundancia o la riqueza.

Esta es la oportunidad para hacer crecer al personaje en su manera de ser. Es la epifanía del personaje, su revelación, que a veces es rebeldía ante la inercia que nadie quiere vivir y que se le ofrece como posibilidad, aparentemente desafortunada, difícil. Se manifiesta como obstáculo, a veces como oportunidad, de la que tiene que surgir una trasformación.

Pensemos que uno de los elementos clave para identificar al protagonista o personaje principal de una historia, es que éste logre una transformación. La historia sólo ocurre por él, por ver su cambio o su aprendizaje, que da una perspectiva nueva y real al lector del texto, a través de la ficción.

En los cuentos o historias tradicionales constituye el momento de prueba, que revela una forma de ser equívoca del personaje, o en los mitos, una respuesta rebelde y reveladora para todo un pueblo o cultura, a partir de la cual adquiere el protagonista una categoría de héroe fundacional. Esto es lo que muchas veces solemos encontrar en las historias de la narrativa. Vale la pena subrayar que no necesariamente este protagonista es un personaje individual, también puede ser una familia como en el cuento *La pata de mono* o un pueblo como en *Fuenteovejuna*.

El conflicto es, por lo tanto, el detonador de un cambio en el sentido de los hechos de la historia, que afecta directamente al protagonista. No hay un límite objetivo a cuántos conflictos específicos o parciales el protagonista deba enfrentar. Puede ser sólo uno o bien pueden ser varios. Muchas de las novelas iniciales, que se alimentaban de una urdimbre de cuentos o de anécdotas, van dosificando los conflictos u obstáculos del protagonista y dando cuenta de su crecimiento como en el *Lazarillo de Tormes*. Incluso un único conflicto puede dosificarse a lo largo de la historia, lo que constituirá el desarrollo de la misma, o bien puede haber un solo conflicto que no acabe de confrontarse sino hasta una serie de situaciones de prueba.

Toda narración presupone una situación distinta a la que genera el motivo de narrar. Es decir, nadie narraría nada que no le pareciera distinto a lo de siempre.

Es importante tener en cuenta que las secuencias de la historia narrativa no tienen la misma proporción. El **desarrollo** es la parte más extensa de la historia y suele abarcar, si es el cuento, un mayor número de párrafos, o bien si en la novela, la mayoría de las páginas y capítulos de ésta. Expresa los momentos a través de los cuales el protagonista se enfrenta a las consecuencias, cada vez más difíciles, complejas, graves, incontrolables que vienen del conflicto que se plantea a su vida. Retrata el momento de crecimiento, asimilación.

Sin este paulatino proceso de confrontación, la verosimilitud de la historia y la credibilidad del protagonista se verían gravemente afectados. El protagonista debe mostrar su dolor, su agonía, los efectos de una nueva situación que se anuncia como inevitable. Ésta es la parte en que se genera empatía con el lector, por lo que la novela se torna valiosa. Nos muestra cómo un cacique impío, injusto y cruel puede también ser un ser débil, sensible y desamparado como *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, o bien una mujer llena de deseos que se logran con mentiras, infidelidades y egoísmos desesperados como *Madame Bovary* de Gustave Flaubert, o un militar lleno de inseguridades que se enfrentan entre la ética social y la ética institucional como en *La impaciencia del corazón* de Stephen Zweig. La tendencia a querer saber qué pasa al final con el personaje y con la historia, lleva a Gabriel García Márquez a iniciar su historia precisamente con el final de la misma: la muerte de Santiago Nasar en *Crónica de una muerte anunciada*, novela donde lo importante ya no es el final sino el porqué ocurre dicho asesinado sin que nadie pudiera o quisiera evitarlo. Por ello, Ortega y Gasset, señalaba que el seguimiento asiduo al protagonista o el amor a personaje es característico de la novela, pues nos importa lo que le pase al personaje, cómo lo siente, por lo que sufre y cómo lo hace.

A diferencia lo que suele pensarse, el **clímax** o momento de máxima tensión o emoción no siempre se halla a la mitad de la historia, sino que suele reservarse como preámbulo al desenlace. El clímax se reconoce porque implica la decisión del protagonista sobre el conflicto ocurrido y desarrollado, pero que no puede prolongarse más. Por ejemplo, el doctor Víctor Frankenstein debe decidir si hace una pareja para la monstruosa criatura que él mismo creó y no. Evidentemente la decisión no es sencilla, porque implica consecuencias: si Frankenstein integra y da vida una mujer monstruosa, iniciará una raza seudo-humana que, tarde o temprano acabarán con la humanidad; pero si se niega a hacerlo, el monstruo le ha advertido que acabará con toda posibilidad de que el doctor, su creador, también pueda tener una pareja y una familia. Cualquiera de las dos opciones de decisión es terrible. De igual manera, en determinado momento y después de años de supervivencia en una isla desierta, Robinson Crusoe debe decidir si se marcha con los ladrones de un barco para regresar a Inglaterra, o si debe rescatar al salvaje, Viernes, que él mismo formó en cultura occidental, defenderlo como ser valioso y modificar los papeles del colonizador y del colonizado en un contexto de poder imperial británico.

El **desenlace** es la culminación o resolución necesaria y lógica del conflicto planteado en la historia y es posterior al escenario de máxima tensión o clímax. Representa el momento en el que el protagonista o personaje principal toma una decisión sobre sus hechos o la manera de afrontarlos y que nos habla de manera esencial de su carácter más profundo. En la novela *Frankenstein*, el doctor asume la decisión que le dicta su conciencia, pues sabe que renunciará a toda posibilidad de ser feliz y de mantener a su lado a sus seres amados. En *Robinson Crusoe*, la determinación del náufrago es fruto de su reflexión y aprendizajes profundos en la isla. En ambos casos, el conflicto se desenlaza porque el protagonista ha tomado una decisión, por ello, al desenlace se le conoce como "resolución".

El **final**, o la situación final, instaura un nuevo estado de las cosas en la historia. Dicha situación se presume debe ser opuesta a la inicial total o parcialmente, de tal manera que la historia tenga un porqué inesperado pero aplicable a la vida humana. Muchas veces se espera que el final sea justo, o que ejerza justicia, sin embargo, esta es la etapa a través de la cual los autores manifiestan su punto de vista sobre la resolución de los hechos como mensaje humano. En pocas ocasiones, la historia novelada termina con un final feliz, en el que se puede apreciar el mensaje de la percepción del mundo del autor de la novela que en muchos casos es pesimista. Pero también es esperanzador porque nos muestra que la vida no es monótona, inercial e inmutable, sino que sufre cambios que nos desafían, nos obligan a modificar creencias incluso sobre nosotros mismos y que podemos ser mucho más de lo que en un principio pensamos que nuestras capacidades nos permitirían para sobrevivir.

El orden de las acciones

Podríamos pensar que toda narración presenta una secuencia de acciones que van del principio al fin; sin embargo, hay muchas decisiones que se toman en este camino.

La historia puede contarse: *ab ovo*, es decir, de principio a fin, como en la mayoría de las historias románticas; *in medias re*s o a la mitad de la historia, donde emerge el conflicto y que es característico de los thrillers; *in extremas res* esto es desde el final y hacia el principio. En otras ocasiones y para mantener el suspenso, el narrador puede recurrir a recursos de la anadiplosis,[2] esto es, a las analepsis, *flashbacks* o retrocesos en la historia o bien a prolepsis o *flashforward* que son adelantos en la misma.

Hacer una variación creativa

Como hemos visto, la narrativa tiene múltiples recursos para crear la ficción en sus lectores. En una variación creativa, necesitaremos de dichos recursos para propiciar el deseo de nuestros lectores por interesarse y mantenerse atentos a nuestra historia.

Escribir no es sólo para eso, esto es, no puede ser un fin en sí mismo. Hay quienes,

2 Anadiplosis se refiere a todas aquellas modificaciones que realiza el narrador en la secuencia narrativa ordinaria, que irían de lo más antiguo a lo reciente.

sintiendo la obligación de escribir, producen sólo textos pajosos que no comunican nada sino la misma ignorancia y el aburrimiento que el autor experimenta al redactar. ¿Qué puede esperar un lector de alguien que escribe sin haberse leído antes a sí mismo? Por ello, dice con justeza Emerson:

> muele y muele en el molino de una obviedad, y nada sale de ello salvo lo mismo que se puso a moler. Pero en el momento en que él o yo abandonamos la tradición y expresamos una idea espontánea, instantáneamente acuden en nuestro auxilio la poesía, la inteligencia, la virtud, la erudición y la anécdota (en Richardson, 2011: 49).

La creación en la escritura no puede ser aburrida simplemente porque no sería creación, sino inercia, fatiga o –como hemos dicho–, obligación. Ni leer ni escribir así, tienen ningún sentido.

La libertad de escribir tiene que ver con la libertad de pensar pues, como bien señala Norma Desinano (2009: 56-60), la intervención docente en la escritura del alumno no puede trasgredir los derechos de éste a la expresión sincera, ingenua e incluso a veces desinformada, pero debe ser prioridad de aquél auxiliar o poner a la disposición del joven escritor medios para que él mismo desee desarrollar sus capacidades y talentos. Por ello, conviene iniciar con recursos sencillos que fomenten la fantasía en la escritura, reivindiquen nuestro derecho a la imaginación y a divertirnos con el lenguaje en el aula.

Los talleres de creación literaria son, sin duda, el espacio más propicio para desarrollar la creatividad escrita; sin embargo, el salón de clase puede ser, desde la primera sesión del programa, un lugar para aprender a través del juego, la libertad y la imaginación de los adolescentes.

Antes de iniciar con una variación formal conviene calentar un poco la fantasía, adormecida por las formalidades académicas. Al respecto, Gianni Rodari, escritor italiano de cuentos para niños, tiene algunas sugerencias útiles que se pueden implementar al inicio de las sesiones:

- *El binomio fantástico*, que consiste en unir dos palabras muy diferentes, lo suficientemente distantes una de la otra para que lo insólito de la unión las libere de sus referencias cotidianas.
- *Las hipótesis fantásticas* del tipo ¿Qué pasaría si…? Por ejemplo, en la novela *Las intermitencias de la muerte,* José Saramago explora las consecuencias de que nadie muriera.
- *Los efectos del extrañamiento*, donde se describe un objeto cotidiano como lo haría alguien que nunca lo hubiese visto antes.
- *Confusión de cuentos*. Se trata de mezclar personajes y tramas de dos cuentos conocidos para llegar a uno totalmente nuevo.
- *Fábulas en clave obligada*, donde vamos a situar un cuento tradicional en un contexto actual.

- *Construcción de un sinsentido*: un disparate organizado y codificado.
- *El prefijo arbitrario*: ayuda a explorar las posibilidades de las palabras, inventando palabras nuevas.
- *Mezcla de titulares de periódicos*: informar de acontecimientos absurdos, mezclando varios titulares.
- *Entrevista a un personaje disparatado,* por ejemplo a una caricatura
- *Cuentos para jugar*: historias cortas con tres finales distintos.

Otros recursos de la escritura y la variación creativa son inventar personajes que sean muy diferentes de uno mismo, hacer cuentos colectivos o en pares, insertar frases que inspiren miedo y otras emociones, o bien el juego ampliamente conocido del Cadáver exquisito, técnica utilizada por los surrealistas franceses para hacer creaciones colectivas, anónimas y disparatadas.

Un libro útil para fomentar interés por la escritura es el *Manual para un taller de expresión escrita* (Otero y Max, 2008) donde se ofrecen a los destinatarios (profesores de redacción o instructores de talleres de escritura) recursos múltiples para crear situaciones atractivas y motivadoras que animen a la inicial creación literaria. Hay algunos que competen a la técnica como: "Los finales también son principios", "Un relato en ocho palabras", "Siete párrafos" y otros más emotivos como: "Mis últimas palabras", "Desde la distancia", "Yo confieso", "Estoy muy enojado", "Estoy triste", "Quiero aclararte que…", "Carta a la vida", "¡Gracias!"

Asimismo, para Lauro Zavala, la recreación textual –denominación semejante a lo que nosotros llamamos variación creativa–, permite que el lector interactúe con la obra bajo la perspectiva analítica de la teoría de la recepción "efectual", con base en la cual pueden surgir aproximaciones sumamente productivas como:

> continuar el texto a partir de una frase determinada utilizando el estilo del autor, tomar algún personaje y elaborar su perfil biográfico; reescribir un fragmento de la historia desde la perspectiva de un personaje específico, o alternar el empleo del tiempo gramatical con el fin de observar las consecuencias textuales que esa alteración provoca en el texto (Zavala, 2009: 30-31).

SITUACIÓN COMUNICATIVA DE LA VARIACIÓN CREATIVA

En la variación creativa, el alumno se convertirá en el **enunciador** quien se asume como co-escritor de un texto pues, por un lado, se basa en la comprensión e interpretación que ha logrado de la novela o el cuento leído a fin de iniciar su intervención. Indudablemente es difícil partir de un texto ajeno para elaborar uno propio, pues en aquél se establecen reglas de relación entre personajes y el sentido de la historia que se deben tomar en cuenta para redactar una variación.

Para elaborar un texto coherente, por ejemplo, habrán de considerarse las posibilidades y limitaciones del narrador, el sentido, la visión y el modo de expresión de cada uno de los personajes: desde el protagonista hasta los personajes incidentales. Asimismo, será clave comprender en qué momento de las secuencias básicas de la historia se insertará nuestra variación, a fin de que la narración no pierda su lógica

El **enunciatario** de una variación creativa suelen ser nuestros colegas, compañeros de clase o de un grupo de creación literaria, con los que compartimos gran parte del horizonte de conocimientos sobre el mundo. Este nivel de complicidad convenida, sin embargo, no debe desvirtuar nuestra responsabilidad de hacer explícitas características, descripciones o móviles que sean suficientes y necesarios para conducir al lector a una interpretación lo más apegada a lo que hemos imaginado sobre la historia.

A fin de elaborar un texto de calidad, el enunciador ha de tener siempre presente al enunciatario: sus intereses, su vigilancia en la lógica, la coherencia y la verosimilitud de los personajes en sus acciones, decires y pensamientos. En una buena variación creativa ningún elemento puede ser gratuito, pero tampoco nada debe ser obviado sin justificación.

Como hemos dicho, la variación creativa se respalda en un texto literario, en este caso narrativo, de un autor y estructura ajenas que constituye una parte del **referente** de nuestro trabajo. La otra parte del referente la integra el universo virtual que hemos imaginado para renovar la historia. Ese mundo posible está en nuestra mente y el oficio de escritor es el de tratar de retratar con palabras y de la manera más fidedigna posible eso que hemos imaginado.

El **canal** de comunicación de nuestro escrito, sin duda, comprende un menor radio que el logrado por el escritor original, puesto que nuestra variación creativa representa uno de los primeros ejercicios para compartir los textos que producimos dentro del salón de clase. Así que, si bien no contaremos con una impresión como la de un libro, sí podemos ayudarnos de la tecnología actual y elaborar un *e-book*, un *podcast* o una grabación de voz digital con base en los avances realizados dentro de la sesión presencial en el aula. También existe la opción de hacer una lectura en atril de los trabajos realizados a fin de captar la atención de la audiencia a través de la voz.

Por último, debemos cuidar el **c**ódigo a fin de que el lenguaje con el que elaboraremos la variación creativa sea coherente tanto con las normas del lenguaje del narrador, sus posibilidades y su voz, como con la expresión de los personajes en el sentido de su carácter y forma de pensar. La creatividad, sin embargo, no se limita exclusivamente a la escritura que debe atender a las normas ortográficas y prosódicas, sino que, en caso de elegir un código más complejo, también podemos agregar sonidos, fondos musicales e imágenes que apoyen a la palabra dicha.

PROCESO DE ESCRITURA

Primer momento

La preescritura o **prefiguración** según Guillermo Samperio (2007: 48) es la parte de conexión con la obra literaria sobre la que haremos nuestra variación. En esta etapa aparece el "disparador", que puede provenir de una frase, una escena, una sensación o una imagen. En el caso de la variación creativa, el disparador lo conforma el texto con base en el cual se realiza, o bien algún otro elemento que se determine en clase. Entre más tiempo se dedique a definir su claridad será más fácil que la variación creativa surja, por lo que será conveniente ir tomando notas antes de realizar la escritura. Al principio tal vez la idea aparezca de manera nebulosa e incompleta, pero el avance de la escritura la irá definiendo. Óscar de la Borbolla, afirma al respecto:

> Como puede verse, la cuestión es armar una imagen sugerente: una pecera con un pececito es una imagen; pero no resulta sugerente; en cambio esa misma pecera con un revólver en el fondo puede sí serlo. Armar una imagen de ese tipo y preguntarse el porqué y el cómo para encontrar la historia, ése es el método (Borbolla, 2003: 150).

Segundo momento

Una vez que hemos imaginado, tendiendo en la mano los elementos que nos permiten continuar la historia de la narración, iniciaremos la escritura o proceso de redacción de la variación creativa. Aquí, la idea hemos proyectado en la imaginación debe tomar forma e irse estructurando "durante el ir y venir de la figuración" (Samperio, 2007: 52), es decir en el acto de escritura concretado en el papel seguramente tendrá muchas modificaciones, borrones, correcciones y mejorías. No hay que desesperar. Entre más tiempo y atención dediquemos a la escritura de mayor calidad será nuestra variación.

Algunos cuentistas recomiendan dejarse llevar por la idea que mueve la escritura, sin reparar en la corrección, escribirlo casi automáticamente y permitir que aparezca con fluidez, para posteriormente afinar una y otra vez lo escrito de inmediato. El producto será nuestro primer borrador que es conveniente leer y releer cuantas veces sea necesario hasta que nos convenza.

Tercer momento

La revisión en la que entra la adecuación, para decantar lo que conviene, tal vez hará que recortar, reorganizar, explicar o ajustar algunas partes. Es una labor de perfeccionamiento. Pues no se puede olvidar que se está elaborando una ficción que tiene leyes específicas propias.

Debemos tomar en cuenta que a veces, el temor de escribir se debe a los muchos prejuicios en torno de la figura idealizada de un escritor, como pensar que se escribe para convertirse de la noche a la mañana en un poeta o novelista prestigioso y que aparece en los medios, hasta el hecho de creer que sólo se puede escribir cuando uno está inspirado, borracho o narcotizado. Existen, pues un sinnúmero de mitos en torno de la escritura que son sumamente cuestionables y absurdos como lo ha mostrado Armando Pereira (en Albarrán, 2011: 23-28). El ambiente nocturno, el temor a sonar autobiográfico o a que las influencias borren nuestra identidad.

> Crear es producir intencionadamente novedades eficaces. No toda novedad es creativa. La creación busca movilizar emociones más profundas y aguzar la mirada. Contar no es más que describir con palabras un acontecimiento. Pero esta mínima actividad expresiva puede dilatarse enriqueciendo el tema o la expresión del tema. El aprendiz de creador se propondrá contar cualquier suceso de manera divertida, bella, intrigante... (Marina, 2008: 167-169).

Ejemplo de variación creativa 1. Con base en una breve narración autobiográfica

En la preescritura o prefiguración vamos a conocer la obra sobre la que haremos nuestra variación.

El otro Borges

Jorge Luis Borges

> Al otro, a Borges, es a quien le ocurren las cosas. Yo camino por Buenos Aires y me demoro, acaso ya mecánicamente, para mirar el arco de un zaguán y la puerta cancel; de Borges tengo noticias por el correo y veo su nombre en una terna de profesores o en un diccionario biográfico. Me gustan los relojes de arena, los mapas, la tipografía del siglo XVIII, las etimologías, el sabor del café y la prosa de Stevenson; el otro comparte esas preferencias, pero de un modo vanidoso que las convierte en atributos de un actor. Sería exagerado afirmar que nuestra relación es hostil; yo vivo, yo me dejo vivir, para que Borges pueda tramar su literatura y esa literatura me justifica. No sé cuál de los dos escribe esta página.

Una vez leída el texto, o su fragmento, tendremos que analizarlo para identificar que el narrador parece corresponder con el autor: Jorge Luis Borges, quien ha decido presentarse en doble papel: el del escritor reconocido mundialmente famoso y, por otro lado, el del hombre normal. Esta doble identidad está en comunicación, pero tienen

actividades diferentes: al escritor, “al otro”, a Borges nos dice que le “ocurren cosas” es decir que él no las busca sino que llegan a él, probablemente porque es famoso, le llegan muchos correos, es profesor prestigiado e incluso su nombre está en los diccionarios, es vanidoso y a veces tiene que actuar en su rol de escritor frente a los medios de comunicación y escribe literatura. El verdadero Borges es un hombre que vive en Buenos Aires, es medio viejito, porque camina con demora y casi por impulso y le gusta ser observador de las cosas, le gustas los objetos antiguos, el café y es lector de Stevenson, vive día a día y deja que la vida pase y su nombre es famoso porque es el nombre del escritor. El cierre es magnífico, pues supone que no sabe cuál de los dos está escribiendo su autobiografía.

Instrucción para el alumno:

1. Para variar este texto, conforme a tu propia experiencia, debes pensar en dos roles de tu vida: uno como tú eres o te percibes en el fondo, y otro, por ejemplo, cómo eres como estudiante del CCH, o como *gamer*, o como músico, o con otro talento o habilidad que te separe por momentos del mundo cotidiano. Imagínalo durante cinco minutos.
2. Para elaborar tu autobiografía breve, en forma de borrador, toma como base el texto de Borges. Cuida seguir la estructura (de doble rol amigable y la primera persona del singular). Por ejemplo:

El otro Arturo

Arturo Gómez Gómez

Al otro, a Arturo Gómez, es quien tiene su grupo en *facebook*. Yo camino por San Bartolo siempre acompañado de mis audífonos para escuchar mis grupos de rock de los noventas, y me detengo para advertir la luz roja de un semáforo y poder cruzar una avenida, amo mi vida; de Arturo Gómez tengo noticias por las redes sociales o el wattsapp. Yo grito su presencia cuando el profesor pasa lista y veo su nombre en el historial académico o en su tira de materias. Me gustan el color azul, tomar el sol, los colibrís, las chicas de cabello corto y las enchiladas verdes y la saga de Harry Potter; el otro comparte esas preferencias, pero de un modo vanidoso que las convierte en atributos de un chavo presumido. Sería exagerado afirmar que nuestra relación es chafa; yo vivo, yo me dejo vivir, para que Arturo Gómez pueda pasarla con sus compas y algunos amigos y esa actividad me justifica y a veces me emociona. No sé cuál de los dos escribe esta página.

3. Ahora revisa y perfecciona el borrador, para darle el formato adecuado. Las correcciones aparecen aquí en **negritas**:

El otro Arturo

Arturo Gómez Gómez

De Arturo Gómez tengo noticias por las redes sociales o el *wattsapp*. Yo grito su presencia cuando el profesor pasa lista y veo su nombre en el historial académico o en su tira de materias. Me gustan el color azul, tomar el sol, los colibrí**e**s, las chicas de cabello corto**,** las enchiladas verdes y la saga de *Harry Potter*; el otro comparte esas preferencias, pero de un modo vanidoso que las convierte en atributos de un **joven** presumido. Sería exagerado afirmar que nuestra relación es **mala**; yo vivo, yo me dejo vivir, para que Arturo Gómez pueda **socializar** con sus **compañeros** y algunos amigos y esa actividad me justifica y a veces me emociona. No sé cuál de los dos escribe esta página.

Ejemplo de variación creativa 2. Con base en un minicuento

Como lo hicimos en el ejemplo anterior, primero necesitamos conocer el texto sobre el que haremos nuestra variación. Dicho momento constituye lo que hemos denominado la preescritura o prefiguración:

Cerrarás los ojos para no ver

Florentino Solano

—Abue, cuéntame otra vez cómo es el cielo. Quiero saber más de las nubes y del sol y de la luna.

Felipa nació ciega, quién sabe por qué, tal vez porque Dios así lo quiso. Tenía dos años cuando murieron sus padres por un ajuste de cuentas. Desde entonces quedó a cargo de su abuela de setenta años. La anciana lavaba ropa ajena y molía para la única fonda del pueblo y de esa forma mantenía a su nieta. Ahora venían de visitar a un tío de Felipa que vivía en Los Llanos.

—El cielo es azul, m'ija, cuando no hay nubes. Pero ahora hay muchas y ya no se ve de ese color. Las nubes son blancas pero las que tenemos sobre nosotros se están poniendo negras y eso quiere decir que va a llover pronto. Debemos apresurarnos. No sueltes mi mano.

Cuando doblaron el cerro, dos cuerpos aparecieron a la vista, en medio del camino, antes de llegar al arroyo. Cuando la anciana los distinguió quiso contenerse, pero no pudo.

—¡Virgen santísima! —gritó sin querer, deteniéndose por un momento y apretando la mano de la niña.

—¿Qué pasó, abue? ¿Por qué dijiste *Virgen santísima*? —preguntó curiosa la niña.

—Hay dos muertos en el camino, hija. Un señor y un niño. Los mataron porque hay mucha sangre.

—¿Como a mis papás, abue?

—Sí, m'ija. Cierra los ojos para no ver.

Instrucciones para el alumno:

1. Como puedes apreciar, la niña tiene una discapacidad: es ciega y la cuida su abuela que debe trabajar. Ambas viven en un pueblo lleno de violencia, ya que a los padres de la niña los mataron y la abuela advierte también otros dos asesinados en el camino. La abuela ama a la niña y ella quiere que le cuente cómo es lo que no puede ver, principalmente porque quiere conocer lo hermoso del mundo. Al ver los cuerpos sangrientos, la abuela trata de evitar que la niña sepa de ello y le dice que cierre los ojos, es decir que no quiera saber qué hay en su realidad.

2. Ten presente la misma situación de pobreza, desamparo y violencia, mantén los mismos personajes, así como el narrador en tercera persona y la extensión del diálogo. Imagina qué otra discapacidad puede presentar una niña o niño, cambia los nombres de los personajes, qué se dirían, modifica algunos lugares que sean cercanos a donde vives y da otro título y cierre:

Te taparás la nariz para no oler

Arturo Gómez Gómez

Abue, cuentame otra vez cómo huelen las rosas. Quiero saber más del olor del pasto y de la lluvia y de la yerbabuena.

Janeth nació sin nariz, quién sabe por qué, tal vez porque Dios así lo quiso. Tenía dos años cuando murieron sus padres por un ajuste de cuentas. Desde entonces quedó a cargo de su abuela de setenta años. La anciana limpiaba casas agenas y en la noche vendía elotes fuera de su casa y de esa forma mantenía a su nieta. Ahora venían de visitar a un tío de Felipa que vivía en una colonia cercana.

Las rosas huelen a dulce, m'ija, cuando no hay abejas al rededor. Pero ahora hay muchas y es mejor no acercarce. Las rosas son blancas y rojas pero las que tenemos cerca se están marchitando y por el calor. Debemos apresurarnos. No sueltes mi mano.

Cuando doblaron la esquina, cinco muchachos aparecieron a la vista, en medio del camino, antes de llegar a su casa. Cuando la anciana los distinguió quiso contenerse, pero no pudo.

—¡Ah Dios! —gritó sin querer, deteniéndose por un momento y apretando la mano de la niña.

—¿Qué pasó, abue? ¿Por qué hay tantos gritos? —preguntó curiosa la niña.

—Hay drogadictos en el camino, hija. Cuatro muchachos y una muchacha. La muchacha ya perdió el sentido y grita y grita.

—¿Como el activo del que murieron mis papás, abue?

—Sí, m'ija. Tapate la nariz para no oler.

3. Ahora revisa y perfecciona el borrador, dándole el formato adecuado. Las correcciones aparecen aquí en **negritas**:

Te taparás la nariz para no oler

Arturo Gómez Gómez

—Abue, **cuéntame** otra vez cómo huelen las rosas. Quiero saber más del olor del pasto y de la lluvia y de la yerbabuena.

Janeth nació sin nariz, quién sabe por qué, tal vez porque Dios así lo quiso. Tenía dos años cuando murieron sus padres por un ajuste de cuentas. Desde entonces quedó a cargo de su abuela de setenta años. La anciana limpiaba casas **ajenas** y en la noche vendía elotes fuera de su casa y de esa forma mantenía a su nieta. Ahora venían de visitar a un tío de Felipa que vivía en una colonia cercana.

—Las rosas huelen a dulce, m'ija, cuando no hay abejas **alrededor**. Pero ahora hay muchas y es mejor no **acercarse**. Las rosas son blancas y rojas pero las que tenemos cerca se están marchitando y por el calor. Debemos apresurarnos. No sueltes mi mano.

Cuando doblaron la esquina, cinco muchachos aparecieron a la vista, en medio del camino, antes de llegar a su casa. Cuando la anciana los distinguió quiso contenerse, pero no pudo.

—¡Ah Dios! **—**gritó sin querer, deteniéndose por un momento y apretando la mano de la niña.

—¿Qué pasó, abue? ¿Por qué hay tantos gritos? **—**preguntó curiosa la niña.

—Hay drogadictos en el camino, hija. Cuatro muchachos y una muchacha. La muchacha ya perdió el sentido y grita y grita.

—¿Como el activo del que murieron mis papás, abue?

—Sí, m'ija. **Tápate** la nariz para no oler.

CONCLUSIONES

La variación creativa es una denominación propia de la didáctica de la literatura y, en particular, es un concepto indicativo acuñado por el Colegio de Ciencias y Humanidades en la Actualización de su programa de estudios para el Taller de Lectura, Redacción e Iniciación a la Investigación Documental I-II. El término se refiere a la producción de un tipo de escrito en el que, con base en una obra literaria determinada de un género o subgénero, el alumno recree su interpretación para interactuar de manera lúdica y más cercana con el efecto que dicho texto literario ha creado en su lectura. Este ejercicio, probablemente basado en la teoría de la recepción, anima al estudiante a aproximarse a la literatura desde su creatividad e imaginación, aunque se apoya en el análisis logrado de los elementos compositivos y estéticos de la obra literaria que reinterpreta.

En esta monografía hemos mostrado qué elementos de la narración merece la pena atender con lupa, a fin de conseguir mantener una lógica en las acciones de la historia y su coherencia narrativa.

La escritura debe ser parte de los jóvenes bachilleres de nuestra Universidad, porque representa el ejercicio de una libertad reflexiva, analítica e informada de los productos con los que se advierten y evalúan aprendizajes conceptuales, procedimentales y actitudinales que involucran tanto la lectura como la escritura en torno de los textos literarios.

OBRAS CONSULTADAS

Albarrán, C. (comp.). (2011). *Cómo escriben los que escriben. La cocina del escritor*. México: FCE – ITAM.

Borbolla, O. de la. (2003). *Manual de creación literaria*. México: Nueva imagen.

Cortázar, J. (2001). *Rayuela*. Barcelona: Alfaguara.

Castro, R. (2008). *La intuición de leer, la intención de narrar*. México: Paidós.

Delmiro Coto, B. (2013). *La escritura creativa en las aulas. En torno a los talleres literarios*. Barcelona: Graó.

Desinano, N. B. (2009). *Los alumnos universitarios y la escritura académica. Análisis de un problema*. Buenos Aires, Ediciones HomoSapiens.

Lara, A. y Barajas, B. (2015). *Dibujar con las palabras. Didáctica de la escritura.* México: UNAM CCH Naucalpan.

Marina, J. A. y M. de la Válgoma. (2008). *La magia de escribir*. Barcelona: DeBolsillo.

Programa de estudios actualizado del Taller de Lectura, Redacción, e Iniciación a la Investigación Documental (PEA TLRIID). (2016). México: UNAM CCH.

Richardson, R. D. (2011). *Primero leemos, después escribimos. El proceso creativo según Emerson*. Buenos Aires: FCE.

Ruiz Otero, S. y R. Max. (2008). *Manual para un taller de expresión escrita*. México: Universidad Iberoamericana.

Samperio, G. (2007). *Después apareció una nave. Recetas para nuevos cuentistas*. México: Alfaguara.

Zavala, L. (2009). *Cómo estudiar el cuento. Teoría, historia, análisis, enseñanza*. México: Trillas.

Variación creativa se terminó de imprimir en febrero de 2018 en Gráficas Mateos, Tajín 184, Col. Narvarte, Ciudad de México. La impresión se realizó en papel cultural de 75 gramos, los forros en cartulina couche de 250 gramos. Las familias tipográficas utilizadas fueron *Akzidenz-Grotesk* y *Rockwell*

UNAM

Dr. Enrique Luis Graue Wiechers
Rector
Dr. Leonardo LomelÍ Vanegas
Secretario General
Ing. Leopoldo Silva Gutiérrez
Secretario Administrativo
Dr. Alberto Ken Oyama Nakagawa
Secretario de Desarrollo Institucional
Mtro. Javier de la Fuente Hernández
Secretario de Atención a la Comunidad Universitaria
Dra. Mónica González Contró
Abogada General
Lic. Néstor Martínez Cristo
Director General de Comunicación Social

CCH

Dr. Jesús Salinas Herrera
Director General

Plantel Naucalpan

Dr. Benjamín Barajas Sánchez
Director
Mtro. Ciro Plata Monroy
Secretario General
Mtro. Keshava Quintanar Cano
Secretario Administrativo
Ing. Reyes Hugo Torres Merino
Secretaria Académica
Dr. Joel Hernández Otañez
Secretario Docente
Biól. Guadalupe Mendiola Ruiz
Secretaria de Servicios Estudiantiles
Biól. Gustavo Alejandro Corona Santoyo
Secretario Técnico del Siladin
Lic. Fernando Velázquez Gallo
Secretario de Cómputo y Apoyo al Aprendizaje

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

dgapa

COLEGIO DE CIENCIAS Y HUMANIDADES

COLEGIO DE CIENCIAS Y HUMANIDADES · PLANTEL NAUCALPAN ·