

16 JUL 1982

GUIAS TECNICAS

D-4

EL TALLER LITERARIO

MINISTERIO DE EDUCACION PUBLICA
DIRECCION GENERAL DE EDUCACION.



DEPARTAMENTO
DE EDUCACION
EXTRAESCOLAR Y
CANAL ESCOLAR

Biblioteca Mineduc



00002918

D-4

EL TALLER LITERARIO



MARIA ELENA ALBORNOZ GUILLEN
Profesora de Estado en Castellano
Especialista en Educación
de Adultos y Extraescolar

D-4

LETTERARIO EL TALLER



MARIA ELENA ALBORNOZ GUILLEN
Profesora de Estado en Castellón
Especialista en Educación
de Adultos y Extranjeros

Indice

PROEMIO

- I Introducción
- II Objetivos
- III Formación de un Taller o Grupo Literario

— Perfil de Proyecto

1. Objetivos

II ACCIONES PRELIMINARES

- a) Ambitos que estén implicados en un Taller
- b) Delimitación de la Población a atender
- c) Programación de las Acciones de Promoción
- d) Determinación de Recursos
- e) Elaboración de un Reglamento de Funcionamiento.

III EJECUCION

3.1 Tipos de Talleres

- a) Taller de Creación
- b) Taller Motivacional
- c) Taller Literario y la Imágen Acústico/visual
- d) Taller de Estudio
- e) Taller a Base de Temas

3.2 Funcionamiento

3.3 Conducción de un Taller

3.3.1 Las funciones del animador de Reunión

- 1) En relación con el contenido
- 2) En relación con los participantes
- 3) En relación con el Grupo en cuanto tal

3.3.2 Técnicas para controlar situaciones específicas en Reuniones

- A) Problemas originados por actos del conductor
- B) Problemas originados por actos del grupo

3.3.3 Técnicas para el Manejo Diálogo

- A) Objetivos de las preguntas
- B) Técnicas de la Interrogación

- IV Figuras Literarias
- V Carta a un Joven Escritor
- VI Los Géneros Literarios
 - a) Falacia de los Géneros
 - b) Poesía Épica
 - c) Poesía Lírica
 - d) Poesía Dramática
 - e) Novela

I	Introducción	1
II	Objetivos	2
III	El camino de un Taller de Tiempo Libre	3

II ACCIONES PRELIMINARES

a1	Establecimiento de un Reglamento de funcionamiento	4
a2	Determinación de horarios	5
a3	Programación de las Actividades de los participantes	6
a4	Formación de los Equipos de trabajo	7
a5	Ámbitos que serán trabajados en el Taller	8

III ELECCIÓN

3.1	Tiempo de Trabajo	9
a1	Taller de Creatividad	10
a2	Taller Motivacional	11
a3	Taller de Estudio y la Impresión de la Realidad	12
a4	Taller de Estudio	13
a5	Taller a Base de Textos	14

3.2 Fundamentación

3.3 Condición de un Taller

3.4 Las funciones del animador de talleres

- 1) En relación con el contenido
- 2) En relación con los participantes
- 3) En relación con el Grupo en cuanto tal

3.5 Técnicas para controlar situaciones conflictivas en el taller

- A) Problemas originados por el uso del lenguaje
- B) Problemas originados por roles del grupo

3.6 El rol del animador de talleres

- V Objetivos de las sesiones
- BI Técnicas de la formación

PROEMIO

El material que se consigna en la presente Cartilla, comprende un conjunto de elementos, de herramientas, que sirven de apoyo y orientación en la formación o ejecución de un Taller Literario. Está dividido, básicamente, en dos grandes secciones. En la primera, se hace una exposición metodológica de un modelo para la formación de un Taller. De allí que la mayor significación de este acápite la tiene para el organizador o conductor, en una actividad de esta naturaleza. Este modelo debe ser usado como lo que es: una pauta, líneas a seguir y que, de acuerdo con la experiencia de su autor, han comprobado prácticamente su eficacia. No obstante, es necesario, también, comprender que dicho modelo debe ser adaptado, en sus detalles, a las situaciones particulares para los que se quiera usar.

Es importante aprehender el espíritu que guía a esta metodología. La tesis central de su autor, y sobre la cual insiste, es la de considerar la organización y ejecución de un Taller como una actividad técnica, no azarosa ni irreflexible. En este sentido se rompen algunos mitos en relación al acto creador, especialmente aquellos referidos al "libertinaje" (que se le confunde con la auténtica libertad creadora), al "desorden" (en vez del verdadero acto de intuición), y a la "desorganización" del trabajo que raya en la irresponsabilidad, y que equívocamente se la confunde con el impulso creador.

En la segunda parte se entregan algunos materiales de apoyo, más bien dirigidos a los miembros del Taller. Al respecto se consideró que, en general, resultaba inoperante (incluso hasta cierto punto imposible) recargar la cartilla con una profusión de información. Es más importante contar con una orientación básica, dejando a la preocupación personal, o de grupo, la motivación por la investigación. Ello no sólo muestra el nivel de interés sino, y principalmente, la profundidad y sinceridad vocacional de los participantes.

Finalmente, es necesario recalcar que se ha preferido recurrir a fuentes de probada eficiencia, por su orientación práctica y metodológica, para componer la presente Cartilla. En este sentido, los objetivos han sido el de entregar una recopilación debidamente seleccionada, concreta, realista y adecuada a los fines de las actividades extraescolares.

I. INTRODUCCION (1)

Francisco José Albornoz G.

En esta sección se establecerán los lineamientos básicos para la organización y ejecución de un Taller Literario. Sin embargo, y para no alentar falsas expectativas, conviene aclarar algunos aspectos preliminares.

Parece obvia la necesidad de facilitar la tarea de quienes están interesados en el descubrimiento, orientación y estímulo de las inquietudes literarias de la juventud. Lo que no queda muy claro es la manera de hacerlo. He aquí el punto : existe un método para conducir la vocación literaria ?. La respuesta está fuera de dudas. No es posible esclerotizar una actividad humana que, por su naturaleza eminentemente creativa y re-creativa, rompe cualquier molde que se le imponga. Al respecto, además está señalar el sin-número de intentos fallidos.

Tampoco sería legítimo, a partir de lo anterior, plantearse una actitud de extremo pesimismo. ¿ Nada se puede hacer ?

En realidad, la aporía del problema radica en su planteamiento. Y aquí llegamos a nuestra primera aclaración : este Manual comprende un material de apoyo, de guía gatillante para despertar, en el conductor de un Taller sus propias capacidades creativas, tanto en el ámbito literario como en el de inducción del grupo hacia su meta común.

Otro aspecto importante de señalar, es el escaso material respecto a la organización de Talleres Literarios. Al parecer, el temor que al respecto pareciera existir, aquí, también, se debería a un error de enfoque. La principal preocupación se centra, y no sin razón, en las directrices del ámbito "tecnoliterario", si se nos permite la expresión. Es decir, en todo lo relacionado con el análisis de las obras, su crítica, manejos, escuelas, estilos, etc. En una palabra, por los resultados de un quehacer del intelecto que ha recorrido un largo camino. Esto se basa en la suposición, muy aceptada, de que la musa está "allí", en alguna parte, cual información cromosómica, disponible para ser explicitada en cualquier momento.

(1) El presente acápite, referido a la metodología de la formación de un Taller ha sido transcrito de un trabajo del profesor Francisco José Albornoz, quien lo preparó especialmente para esta cartilla sobre la base de sus conferencias dictadas en varias Universidades y Centros Latinoamericanos.

La Psicología, Sociología, Antropología, Historia, entre otras ciencias, se han preocupado de la creatividad humana. Por otra parte, los modernos postulados de la pedagogía han superado el tradicional "acuñamiento del alma", para lanzar sus energías hacia la entrega de herramientas que le permita, al educando, "aprender a aprender".

Si consideramos lo anterior, podría vislumbrarse una nueva faceta del punto en discusión. El conductor de un Taller ¿no debiera ser un facilitador grupal?. Adelantémonos a aclarar algo. No se trata de hacer de un Taller un laboratorio de ciencias humanas. No. Sencillamente planteamos, con la humildad de una nueva proposición que espera sea digna de ser estudiada, la posibilidad de recurrir a todos los medios disponibles, para facilitar, en este núcleo humano, el proceso de creatividad. Porque, al igual que el atleta que busca alcanzar mayores alturas de un proceso "científico" de facilitación, así también, las capacidades y aptitudes estéticas requieren de puntos de apoyo.

Tal vez ésto aparezca demasiado "cientificista"; ¿pero, quién dijo que la ciencia está reñida con la creatividad?. Más aún, si sus logros se ponen al servicio de la creación.

No es la intención de este trabajo desarrollar el postulado propuesto. Está fuera de sus objetivos. Pero sí busca crear la inquietud que propicie la investigación.

De hecho, y valga como otra aclaración, un Taller Literario es concebido aquí no sólo, y principalmente, como un lugar de encuentro de poetas, novelistas, ensayistas, prosistas (aunque sean en proyecto). Es, también, un grupo humano que se interactúa, que se comunica, que conlleva en su gestión los fenómenos propios de los pequeños grupos y, por sobre todo, que busca el alumbramiento de nuevos mundos. En todo caso esto las ciencias antes mencionadas tienen algo que decir. ¿Qué es aquello?; he ahí el trabajo de investigación que se propone.

Al respecto, entonces, se proporcionarán algunos elementos que permitan al conductor la comprensión y manejo del grupo como tal. También se incluye material de apoyo que, como se señalara más arriba, cobra un significado de umbral, más allá del cual esta el camino que el conductor del Taller quiera recorrer.

II. OBJETIVOS

Un Taller o Grupo Literario podrá plantearse algunos o todos los objetivos que a continuación se exponen :

1. Canalizar vocaciones literarias latentes.
2. Proporcionar los conocimientos y técnicas con el propósito de lograr un sólido manejo de las diversas áreas que comprende el campo de la creación literaria.
3. Desarrollar la sensibilidad estética a través de la lectura y análisis crítico de obras de autores consagrados.
4. Entregar conocimientos que permitan analizar las obras a la luz de sustancia, la forma y la técnica.
5. Valorar los propósitos de las obras analizadas en cuanto a la entrega de placer estético y aclaración de la vida, mediante la comunicación de ideas, pensamientos y emociones.
6. Desarrollar la expresión escrita mediante la utilización de registros anecdóticos, descripciones subjetivas y otras, que reflejen situaciones de vida de los participantes.
7. Realizar análisis críticos de las obras escritas por los participantes del Taller, valorándolas desde el punto de vista estético, ético, estilístico y comunicacional.
8. Desarrollar en los participantes el espíritu de interacción creativa e integración humana, a la luz de los valores éticos y estéticos que involucra la vocación literaria.

III. Formación de un Taller o Grupo Literario

Muchas empresas humanas, independientes de sus dimensiones, están fracasadas antes de nacer. Algunas alcanzan a dar sus primeros pasos, pero en ellos sólo se refleja su estado inicial de infertilidad. ¿ La razón ? : ausencia de una adecuada planificación.

Las justificaciones de esta importante etapa son variadas, y, por estar casi a la vista, está demás mencionarlás. En cualquier caso, y sin ánimo de ahondar en el asunto, conviene recordar que planificar es : "determinar, preveer y proyectar el curso de acción a seguir". Cualquiera sea el punto de partida, la planificación debe materializarse en un Proyecto. Al respecto, se han planteado un sinnúmero de principios y lineamientos a seguir, acorde con los objetivos que la empresa a gestionarse se haya propuesto.

En este caso se trata de un Taller o Grupo Literario, cuya organización y puesta en marcha se encuadra dentro del concepto de empresa humana señalado más arriba. Por lo tanto, su génesis o su reorientación, según corresponda, debe estar sujeta (y concebirsele) a una forma de proyecto. Con ello, las probabilidades de dar los frutos esperados aumentan considerablemente.

Por lo anterior, se propone un diseño general de organización de un Taller o Grupo, el que deberá ser adaptado a las circunstancias concretas de cada situación. Por lo tanto, señalamos a continuación, un esquema básico para elaborar un Proyecto de organización o reorganización de un taller literario.

PERFIL DE PROYECTO

1. Objetivos

Este es el primer paso necesario e imprescindible. Debe considerarse no sólo aquello que el taller persiga en sí mismo, sino, también, aquellas finalidades que puede cumplir como actividad extraescolar , dentro de una comunidad a la cual puede servir. Sobre esta base podrá definirse el tipo de taller, de acuerdo a lo que más adelante se describe.

2. Acciones preliminares

Frecuentemente, la gran motivación y buenas intenciones de quienes desean organizar un taller, les impide ver la necesidad de preparar adecuadamente sus acciones. No basta el impulso hacia la inmortalidad, también hay que ser práctico, esto, en el bien entendido que "nada más práctico que una buena teoría". Es importante, entonces, estudiar las siguientes acciones preliminares, a lo menos.

a) Ambitos que están implicados en un taller :

Un taller, como todo grupo formal, persigue satisfacer necesidades. Inmediatamente surgen las interrogantes del ¿ qué ? y el ¿ cómo ?. El qué necesidades deben satisfacerse parecería obvio. Sin embargo, responder que se trata de satisfacer las inquietudes literarias no aclara mucho el panorama. Basta con preguntarse cómo hacerlo, y la situación se complica. No obstante, si operacionalizamos este punto podemos colocar las cosas de este modo : la creación requiere de un conocimiento y de un espíritu crítico. Destacamos que no estamos definiendo lo que es la creación : simplemente, intentamos describir "desde afuera" cuales son sus soportes más importantes. Aunque no haya acuerdo al respecto, al menos puede convenirse que ésta es una manera de enfocar el problema.

Sin una persona quiere iniciarse en la creación literaria, una ayuda muy importante va a hacer el que tenga una "cultura literaria". Es decir, que conozca las obras de todos aquellos que hayan entregado un significativo aporte al mundo de las letras. Leer, leer, leer : es, además, un buen signo de vocación verdadera.

Pero no basta con ser un buen lector. El acto de creación implica, entre otras cosas, una transformación de la experiencia en una nueva experiencia. En ella se encuentra lo original y la emoción estética. El acto creador no se aprende; pero sí se enriquece mediante el desarrollo de la capacidad crítica. Y el desarrollo de esta capacidad se va formando en la expectación dirigida, intencionada, del producto de la creación humana.

Por lo tanto, desde el punto de vista individual, tres son los ámbitos que deben desarrollarse en un taller :

- i) El conocimiento de la producción literaria de autores escogidos.
- ii) El desarrollo del espíritu crítico aplicado sobre las lecturas realizadas.
- iii) La creación propia.

Pero para el conductor existe, aún, otro ámbito : la dirección del grupo humano para cumplir con lo que le es esencial. Al respecto, las cosas están bastante más claras, por cuanto existen conocimientos sistematizados que, convertidos en técnicas, facilitan esta tarea. Se trata de técnicas de dinámica grupal que ayudan a la labor de un grupo de trabajo. Más adelante se expondrán algunas recomendados por la experiencia.

Finalmente, es posible considerar en otro ámbito : la acción dentro de la comunidad. Esto, desde el punto de vista del grupo como un todo. Sea la comunidad escolar, universitaria, poblacional, etc., un taller literario puede —y debe— hacer su aporte. En este ámbito las posibilidades son casi ilimitadas : diarios murales, boletines de información cultural, folletos con la producción del taller, recitales, etc.

Por otra parte, este aporte del grupo a la comunidad es, a la vez, el mejor aporte que ésta puede hacerle al grupo. Para que los componentes del taller lleven a cabo estas acciones, quiéranlo o no, deben exigirse, superarse en el compromiso con su propio quehacer, o morir. Piénsese sólo en lo gratificante que resulta la recompensa social del reconocimiento.

b) Delimitación de la población a atender :

Especialmente en los grupos de creación literaria, sabemos que sus miembros deben reunir algunos requisitos mínimos. Y no nos referimos sólo al saber leer y escribir. Los requisitos a los que se hacen referencia son aquellos delimitados por las características de la comunidad donde se proyecta formar el taller. Si se trata de una acción extraescolar, de suyo implica una comunidad escolar. Por lo tanto, deben considerarse no sólo las características de los posibles candidatos a formar el taller, sino, además, las características de la comunidad escolar, porque de ella y hacia ella estarán dirigidas las acciones y recursos del taller.

Una buena caracterización de la comunidad permite, por otra parte, tener los antecedentes necesarios para desarrollar las acciones promocionales indicadas en el siguiente epígrafe.

La delimitación de la población a atender responde a las preguntas : ¿ cuáles son las variables que permiten constituir un grupo homogéneo ? : ¿ de qué recursos humanos, materiales y económicos dispone la comunidad ? : ¿ cuáles son, desde el punto de vista de la acción de un taller literario, las necesidades más importantes de la comunidad ? : ¿ cuáles son las costumbres, rutinas, normas, relaciones de autoridad, lideratos, etc., que tipifica esta comunidad ? etc.

c) Programación de las acciones de promoción :

Cumplido los pasos anteriores, es necesario desarrollar una "campaña promocional". Esta se refiere a la sensibilización de la comunidad, comenzando por sus autoridades, sus integrantes, y, en especial, al grupo que se ha definido como de los potenciales miembros del taller.

Es frecuente que esta etapa, en la modalidad tradicional de formación de talleres, se traduzca sólo en un reclutamiento de viva voz, y que, al final, termina por constituirse casi en un secreto. Esta no es la idea de un taller palpitante en el corazón de la comunidad.

En esta etapa se trata de establecer, secuencialmente, los pasos a seguir para "informar, persuadir y recordar", sobre el nacimiento y acción del Taller. Acciones como charlas, concursos, carteles, exposiciones, foros, tertulias, etc., son acciones de promoción. Lo que se haga debe definirse en el tiempo y en el espacio, considerando los recursos necesarios para llevarlo a cabo.

No está demás recordar que las comunidades, generalmente, tienen sus propios canales de comunicación, sean éstos formales o informales. Estas instancias, como clubes, agrupaciones, centros, lugares frecuentes de reuniones, puntos de encuentro, etc., deben ser aprovechadas: al igual que las vías naturales de comunicación, incluyendo la sensibilización de los líderes, autoridades formales o espontáneas, profesores, etc.

Todo esto debe programarse en un plan de acción, realista y adecuado a las características de la comunidad donde se esté trabajando.

En síntesis, el gran objetivo de esta etapa es dar a conocer, publicitar, la actividad que se llevará a cabo. Es importante resaltar que, tal como lo señalaremos más arriba, la acción promocional no debe concluir mientras el taller esté funcionando. El apoyo de la comunidad es, muchas veces, de gran importancia para el logro de los objetivos del taller. Por eso la importancia de mantener la "presencia" del grupo en la conciencia de la comunidad.

d) Determinación de recursos

Recordemos que, hasta el momento, todas las acciones descritas se refieren a la etapa de planificación. Ahora bien, cada una de ellas requiere de ciertos recursos, sean económicos, humanos o materiales.

Generalmente, en un proyecto se deben determinar los recursos desde su inicio hasta su conclusión. Todo debe quedar perfectamente definido. Sin embargo, en el caso de los talleres que comentamos eso no es posible. Por una parte, porque no se trata de una acción; es decir, que tiene un punto de partida y de llegada bien definido en términos cuantitativos. Por la otra, porque los talleres en nuestro medio se ven obligados a sobrevivir en la medida del esfuerzo de sus integrantes (y de la comunidad si la sabemos manejar). Es muy raro, tal vez la excepción, encontrar un taller mantenido por un mecenas.

Sin embargo, hay cosas, sobre todo al comienzo, para las cuales se requiere una previsión. Y, tal vez, el recurso más importante sea el humano. Si se cuenta con la participación, o al menos la voluntad, de algunas autoridades, colegas u otros, ya puede pensarse en resolver la segunda prioridad de problemas: sus recursos materiales. Una sala para funcionar, paneles o ficheros donde informar, implementos para trabajar, etc. Los recursos económicos, para ser realistas, llegan al final. Pero no por ser los últimos debe hacérselos primeros, ni tampoco descartarlos de nuestras expectativas.

En definitiva, se trata de inventariar los recursos que se necesiten, a objeto de establecer metas concretas para obtenerlos.

e) Elaboración de un reglamento de funcionamiento :

He aquí otro aspecto que, generalmente, se olvida o se dá por sobreentendido. Cualquier grupo humano, sea cual sea su objetivo, debe tener normas mínimas que ayudan al logro de sus objetivos a la vez que permiten la convivencia.

En el caso de un taller, como actividad extraescolar , se hace más necesario aún estipular ciertas reglas que regulen la buena marcha de él. Al respecto, sugerimos sólo los acápite más importantes que dicho reglamento debiera contener. Ellos son :

- i) Objetivos
- ii) Requisitos para ser miembro
- iii) Responsabilidades : ante sus obligaciones estudiantiles; ante su taller; y, ante las acciones comprometidas consigo mismo.
- iv) Especificaciones para dejar de serlo
- v) Derechos que tiene que asumir el miembro

Cual sea la estructura o extensión del reglamento, deberá consignar, a lo menos, los puntos antes señalados. A manera de sugerencia práctica, se recomienda no caer en un excesivo formalismo. Sólo interesa dejar reglamentado aquello que aparezca como más importante, de acuerdo con las características de grupo y los objetivos que se persigan con él.

3. Ejecución

Una vez que se han llevado a cabo las acciones preliminares, es necesario llevarlas a la práctica. Es en ésta donde se prueba el criterio de realidad con el cual hemos planificado.

Las primeras actividades que hay que poner en marcha son las organizadas en el "plan promocional". Cada una de ellas deberá desarrollarse dentro de los plazos preestablecidos y cumpliendo, punto por punto, las metas propuestas. De todas maneras, es conveniente recordar que una de las características de un buen plan es su flexibilidad. Es decir, su capacidad de aceptar ciertas modificaciones para adecuarse a la realidad concreta, pero sin que ésto signifique alejarse de su línea central de acción. Esto va a depender de la capacidad ejecutiva del organizador.

La actividad que le sigue, y que en gran medida le va a ser paralela, es la "selección de los participantes".

Esta debe hacerse sobre la base de la descripción que se hiciere de la "población a atender", y en función de la reglamentación descrita. Debe recordarse que, de acuerdo a investigaciones psicosociales, el crear un cierto grado de dificultad para integrarse a un grupo, genera, en los postulantes, un mayor y más permanente nivel de motivación. Es decir, no sólo debe tener un significado especial pertenecer al grupo, sino, también, formar parte de él debe implicar satisfacer ciertos requisitos que no cualquiera los posea.

La selección puede basarse no sólo en antecedentes, como notas, responsabilidad, intereses (detectado mediante una entrevista), también puede recurrirse a un tipo de evaluación de aptitudes, de acuerdo a los objetivos que se planteen.

Una vez que se tengan los postulantes seleccionados, cuyo número recomendable por grupo es entre cinco y quince miembros, el conductor deberá preocuparse de la labor que le corresponderá, desde ese momento, ser responsable : el funcionamiento del Taller. Por su importancia, la desglosamos en un epígrafe aparte.

3.1 Tipos de Talleres

Antes de describir las tareas que debe llevar a cabo un conductor de Talleres, es conveniente señalar los principales tipos de talleres, cada uno de los cuales adopta diferentes modalidades de operación. Para ello, extractamos párrafos de un trabajo del profesor Carlos Henríquez Valencia.

a) Taller de Creación

En este tipo de taller el animador es uno más del grupo. Cada participante lee lo que ha creado y los demás integrantes del grupo analizan la obra y emiten juicios aprobatorios o en contra. Estos juicios pueden ser considerados o no por la persona que ha realizado la creación literaria. En caso que influyan directamente, la obra resultante no será individual sino colectiva. Este tipo de modalidad de trabajo es recomendada para grupos afiatados y con conocimientos previos de literatura.

b) Taller Motivacional

Se trata en este tipo de talleres de crear el gusto por la lectura, por la creación y por la literatura en general.

Se trabaja con lecturas de textos seleccionados según los intereses y la edad del grupo con apoyo de audiciones de poetas y escritores. Lentamente se comienza a solicitar resúmenes e inquietudes relacionadas con las lecturas y con las audiciones. (Obviamente las audiciones pueden ser acompañadas de imágenes).

Este tipo de Taller da espléndidos resultados : a veces no se logran "creadores", pero sí se despiertan intereses e inquietudes por todo el arte escrito.

c) El Taller Literario y la Imagen Acústica/visual

La imagen fija o en movimiento puede ser muy útil en el trabajo de un taller literario, por ejemplo : presentada una imagen (diapositiva) el alumno escribirá sus emociones, sus evocaciones, sus sentimientos en relación al cuadro presentado.

También es necesario usar material fónico, discos, cintas, cassetes, etc. y relacionarlos con las imágenes visuales.

Es útil usar fotografías, proyecciones de cine y otro tipo de imágenes con el fin de desarrollar la sensibilidad de los jóvenes frente a las imágenes que lo rodean.

d) Taller de Estudio

En esta modalidad de Taller de Literatura, el animador del Taller (que puede ser intercambiado con cierta regularidad), desarrolla contenido relacionado con conocimientos básicos y esenciales de literatura, ortografía, ejercicios de composición, lecturas, etc.

Esta forma es recomendada para grupos sin conocimientos previos y que tengan inquietudes literarias. Los estudios deben ir desde un nivel elemental a un nivel más complejo.

e) Taller a Base de Temas

En este tipo de Taller, el grupo escoge un tema y lo trabajan en conjunto. Por ejemplo : EL OTOÑO. Se investigan trabajos literarios en relación al tema, se realizan salidas a terreno, se busca material de todo tipo acerca del tema y se crea en torno al tema. Posteriormente, se emiten juicios respecto de los trabajos realizados a base de toda la experiencia obtenida.

3.2 Funcionamiento

Hemos llegado, finalmente, al punto culminante de todo los esfuerzos antes realizados. Un grupo inquieto, nervioso, pero en silencio, aguarda la apertura de la primera sesión. ¿ Qué hacer ? . Por otro lado, si la comunidad en la que estamos insertos ha sido sensibilizada, pesa sobre nuestros hombros otra gran responsabilidad : más temprano o más tarde ellos esperan nuestros frutos.

Tal vez de lo primero que deba tenerse conciencia es que, los que allí están, son adolescentes. No está de más recordar, y quizás profundizar, lo que esta etapa de la vida significa. Estos adolescentes, integrantes del taller, están experimentando cambios profundos que van a repercutir en su forma de hacer, decir y pensar. Y que, además, necesitan de la comprensión del adulto.

La adolescencia se ubica entre los 11—14, en el comienzo de la pubertad, hasta los 20—24 años. Como aquella es un proceso, se distinguen algunas etapas importantes. La primera de ellas es la llamada "fase de oposición", al comienzo del proceso. En esta etapa surge, por primera vez, un cuestionamiento de lo sustentado en su hogar; lo que sus padres les dicen lo contrastan con lo que reciben de su medio. Entonces comienzan a sentirse no comprendidos, distanciados y, poco a poco, entre ellos y sus padres surge una suerte de abismo que, más tarde, ser verbalizará como "choque generacional". Lo que observan en su medio ambiente les parece más atractivo y fascinante.

Casi como consecuencia de lo anterior, surge otra etapa : "La idealización", alrededor de los 15 años. El mundo que les rodea, con su violenta crudeza, les parece "macabro"; y reaccionan soñando con la creación de un mundo nuevo, sin los vicios del presente y colmado de virtudes. Pero no sólo se quedan en los sueños. Buscan, mediante la adscripción a movimientos o corrientes que están en contra del "establishment", activar sus protestas. Por otra parte, dado su poca estructuración interna, son presa fácil del ídolo, con el cual realizan, alusinatoriamente, todo aquello que su realidad no se los permite.

En todo esto hay grandes peligros o grandes expectativas: todo depende de la canalización de esta efervescencia. Sus idealizaciones pueden tener una forma de materialización, en el propio conductor del taller; y sus inquietudes de redención, en el mundo concreto de la literatura.

Lamentablemente, con frecuencia, ésto no es recogido por los programas regulares de estudio. El Dr. Roa comenta, en su libro ¿Qué es la Adolescencia?, una experiencia vivida con un grupo de alumnos mal calificados en Castellano. A éstos se les propuso juntarse a leer capítulos del Quijote. Es fácil suponer que no era una tarea muy agradable para ellos. Sin embargo, "cuando empezó a comentarse línea por línea el significado múltiple de lo dicho en el libro, el cómo todo es una vivísima imagen de las inseguridades, incertidumbres, dilemas, absurdos, enigmas que a diario embargan el alma de ellos mismos, cómo comprender aquello es comprender el mundo en que se mueven cotidianamente, se suscitó creciente interés por continuar en la tarea y además, un embeleso por la dignidad y belleza con que, lo incapaz de expresarse de manera espontánea a su propia conciencia, está ahí dicho sin una palabra de más ni de menos; se daban cuenta entonces que problemas supuestamente privativos de cada uno o de su edad, son problemas eternos".

La diferencia, como puede apreciarse, entre esta experiencia y la clase tradicional, está en la forma en que el conductor hace la entrega, abre caminos, muestra nuevos horizontes, sintoniza el mundo interior del adolescente con el mundo inmortal de la literatura. Es la manera de aprovechar la imaginación del adolescente. Al respecto, el Dr. Roa señala :

"Los niños entre los 7 y los 9 años tienen una imaginación eidética. Eidetismo es la capacidad de revivir en la imaginación en sus menores detalles, tal como si estuviera viendo, lo percibido antes. Muy pocas personas adultas conservan esa facultad; entre los privilegiados se encuentran los artistas y algunos grandes poetas.

El eidetismo de la infancia desaparece alrededor de los 11 años para rebrotar entre los 13 y los 14; en seguida desaparece para siempre; su lugar lo ocupa en el resto de la adolescencia la fantasía pura, la cual, a su vez, se va debilitando cerca de los 20 años. Antes de esa edad es extraordinariamente fuerte y poderosa, sobre todo en torno a los 15. Se imaginan en viajes, en romances, en actuaciones artísticas y cinematográficas, en descubrimientos científicos, en ser como las personas que admiran, en identificarse con personajes de novelas, en tejer cuentos. Se encierran en la pieza, ponen discos y se solazan en universos imaginarios.

Ahora, si el adolescente se estrella contra un adulto no sólo carente de lo imaginario sino de imaginación, frente al ocio, se desespera, se resbala”

Todo lo dicho, aunque en muy apretada síntesis, puede abrir la perspectiva de la comprensión de nuestro quehacer, tanto como de aquel que, en silencio, espera la apertura de la sesión.

También es importante, para el funcionamiento, que el conductor del taller elabore un plan de acción. Los aspectos más relevantes que debe contemplar son :

- a) Frecuencia y duración de las sesiones
- b) Etapas en que se dividirá el trabajo
- c) Metas a corto y mediano plazo
- d) Modalidades en el desarrollo de las sesiones
- e) Materiales que se usarán
- f) Evaluación

Con respecto a las etapas en que se dividirá el trabajo, conviene recordar lo señalado en el acápite “Ámbitos que están implicados en un taller”. Precisamente se incluyó el trabajo del profesor Henríquez porque en él encontramos mucha coincidencia con lo planteado. No obstante, sentimos que una forma de sacar mayor provecho a un trabajo de taller, es desarrollando en forma coordinada los tres ámbitos: el conocimiento, el espíritu crítico y la producción. Las modalidades a usar pueden escogerse de entre las señaladas en el epígrafe “Tipos de Talleres”, combi-nándolas de acuerdo a las necesidades concretas.

Finalmente, es importante considerar dentro del plan de acción, actividades de relaciones públicas. Este es el punto en el cual se ensamblan los trabajos del taller y las necesidades de la comunidad.

Pero, también, en este aspecto deben considerarse las vinculaciones que pueden establecerse con otros talleres o grupos, de manera de crear un canal de comunicación e intercambio. Esto no sólo enriquecería el propio quehacer, sino que, además, generaría aquella mancomunidad de inquietudes tan vitalizantes para la creación estética.

3.3 Conducción de un Taller

El desarrollo de una reunión de taller no se diferencia, en lo fundamental, de una a otra reunión que persiga distintos objetivos. Los fenómenos de grupo y de dinámica grupal que en ellas se presentan, son muy similares. Por ello es que, para facilitar la labor de conducción, incluimos aquellos aspectos de mayor importancia para la dirección de una reunión. Cada director de grupo sabrá sacarle partido a las técnicas que señalamos, de acuerdo a su propia experiencia y a las características del grupo. En todo caso es importante recordar que las técnicas que se mencionan no deben ser adoptadas como reglas fijas, sino, más bien, como grandes líneas de sugerencias que deben ser adaptadas y adecuadas en función del mejor criterio.

3.3.1 Las Funciones del Animador de Reunión

En el desarrollo de una reunión, el rol del animador es capital, sobre todo si es su presidente designado.

En realidad, debe cumplir entonces todo un conjunto de funciones que se reparten según tres ejes.

- * en relación con el contenido de la reunión;
- * en relación con los participantes, considerados individualmente;
- * en relación con el grupo considerado como una entidad particular.

1. En relación con el Contenido

1.1 Desde el principio

El animador interviene para :

- * exponer el tema;
- * proponer el plan de trabajo;
- * fijar (o recordar) el objetivo de la reunión.

Este último punto, aunque capital, frecuentemente es muy descuidado en la práctica y confundido con el tema tratado. Los objetivos generalmente son : cambiar informaciones; recoger opiniones; estudiar un problema y preparar una decisión; tomar una decisión; formar o perfeccionar; perseguir fines psico-sociológicos. Es deseable proponerse un sólo objetivo por vez en el curso de la sesión o, si no, cambiar explícitamente de objetivo y mantenerse en él.

En esta etapa se encuentra a menudo el obstáculo de la improvisación : muchas reuniones que teóricamente se preparan por adelantado, son en realidad improvisadas, por lo menos en algunos aspectos. La falta de preparación se manifiesta más frecuentemente en los participantes que en el relator o en el presidente de la sesión.

1.2 Durante la reunión

El animador tendrá por funciones esenciales :

- 1.2.1 Hacer respetar el tema, el orden del día, el plan de trabajo o los objetivos (esto, por supuesto, sin la menor traza de autoritarismo o de tiranía, pero de manera firme desde el comienzo hasta el fin de la reunión).
- 1.2.2 Evaluar la marcha del plan : el hecho de señalar al grupo la progresión que ha efectuado es de gran importancia, tanto lógica como psicológica; referente al último aspecto, es necesario que el grupo pueda darse cuenta de lo que se ha hecho y que obtenga de ello satisfacción y aliento para proseguir.

- 1.2.3 Formular las conclusiones intermedias resumiendo las opiniones emitidas, las posiciones tomadas, las decisiones a las que se ha llegado, si es posible de manera sintética.

Es importante subrayar en qué reside la total diferencia entre esta función y la precedente; ésta tiene por objetivo incorporar en la memoria activa del grupo los resultados alcanzados por él durante la discusión; le permite utilizarlos para seguir adelante y evitar, así el fenómeno de "discusión reiterante".

- 1.2.4 Determinar la posición respecto del objetivo general, por ejemplo :
" ¿ Estamos aún tratando de delimitar un método de resolución del problema sometido a nuestra sagacidad, o de criticar las decisiones de la empresa que estudiamos? "

Esto exige algunas observaciones acerca de las relaciones entre el objetivo de la reunión y el orden del día. Frecuentemente, sucede que de acuerdo con un objetivo determinado, el orden del día sea demasiado copioso y que no se tenga tiempo para agotarlo. En efecto, muy a menudo el grupo se deja fascinar por los aspectos menos importantes del tema : es necesario tener en cuenta este fenómeno cuando se elabora el orden del día. Contrariamente al método de progresión más común de un individuo aislado, el trabajo de un grupo representa generalmente digresiones, retorno a lo anterior, meandros para los que conviene reservar cierto margen.

También podemos encontrarnos con el problema del límite de competencias del grupo : aquí también, un grupo tiende a discutir puntos que no dependan de su competencia o que escapen de sus posibilidades de acción, principalmente en lo concerniente a los límites de tiempo que se le imparten.

2. En relación con los Participantes

2.1 Orden y disciplina de la palabra

En las reuniones suele configurarse una verdadera lucha por la palabra, reflejo, en realidad, de la lucha por el poder.

En general, el rol del animador consiste en contener a los charlatanes y estimular a los silenciosos, para obtener una especie de equilibrio. Entiéndase bien que no se trata de "una media aritmética"; lo importante es descubrir en todo momento al participante que esté en mejores condiciones para hacer progresar al grupo.

El equilibrio que debe buscarse está, pues, en función de los objetivos de la reunión y de los recursos de cada participante : no se trata aquí solamente de los recursos intelectuales y de la experiencia anteriormente adquirida por cada uno de ellos, sino también de su carácter.

2.2 Tener en cuenta las particularidades de unos y otros.

Recordemos a este respecto algunos tipos de participantes :

- * los que piensan en voz alta y expresan gradualmente su pensamiento en estado bruto;
- * los que se angustian con el silencio y que tenderán a hablar de cualquier cosa para huir de él, provocando así digresiones;
- * los que, por el contrario, necesitan silencio para reflexionar. Estos tipos se encuentran prácticamente en todas las reuniones : no tenerlos en cuenta puede provocar cierto número de insatisfacciones.

3. En relación con el Grupo en Cuanto Tai

3.1 Conciencia de grupo

El animador actúa un poco como la conciencia del grupo, mala o buena según el caso. Además de las funciones que consisten en "determinar la posición" y en "formular las conclusiones intermedias", que facilitan la producción del grupo, ejerce también una labor de mantenimiento del grupo en las condiciones psicológicas óptimas en cuanto a su producción y a su marcha: es la función de regulación.

A este respecto podrá, especialmente, tratar de vencer las oposiciones de clanes o de subgrupos: también bajo este aspecto la pausa puede considerarse una técnica útil.

Oportunamente, también podrá "tomar la temperatura del grupo" : en caso de que ocurra un sensible cambio del clima del grupo, conviene que el animador proceda a una especie de test; uno de los mejores medios de realizarlo es el "recorrido de los participantes", ocasión en la que cada uno de ellos es invitado a expresar su opinión acerca de la discusión en sí misma (no confundir con la expresión sistemática de un voto, que tendrá el inconveniente de cristalizar posiciones inconciliables en algunos de los participantes).

3.2 Observación sobre el procedimiento de "test del grupo"

No es indispensable e inclusive a veces es perjudicial (excepto en los casos de grupos anárquicos en los que puede restablecer cierto orden) proceder de manera formal a un recorrido de los participantes por orden. Además aun en este caso, sería necesario también permitir al participante que lo desee "pasar por alto" su turno, con la posibilidad de hablar más tarde.

Por el contrario, es muy recomendable no contentarse con pedir la opinión de cada participante, sino pedirle también que diga por qué está de acuerdo o en desacuerdo, por qué está satisfecho, etcétera. La experiencia prueba que de esta manera una decisión tomada tiene muchas más probabilidades de ser algo vivo.

Por otra parte, debe solicitarse el acuerdo de los participantes de manera explícita, para evitar los riesgos de "proyección": este término designa el hecho que tiene lugar cuando el animador, como así también cada uno de los participantes, tiende naturalmente a suponer que todo el mundo piensa como él mismo.

3.3 Romper el bloqueo del grupo cuando está bloqueado

Aquí también podrán resultar muy eficaces medios tan simples como recurrir al tablero, establecer una pausa, o llamar al silencio de la reflexión.

Pero pueden surgir otras causas de bloqueo, especialmente rivalidades de prestigio o cuestiones personales. Entonces, es necesario, a veces, suspender el trabajo del grupo para analizar la situación; y frecuentemente, sólo después de este análisis hecho por el grupo se podrá seguir avanzando.

Si se presenta el caso, será útil encontrar un rol preciso para tal o cual participante.

3.4 Consecuencia

Vemos aparecer aquí una nueva dificultad para el animador. No solamente debe estar atento a lo que se dice y a quien habla, sino que también es necesario que esté atento a los fenómenos del grupo.

3.3.2 Técnicas para Controlar situaciones específicas en reuniones

A. Problemas originados por actos del conductor

1. La conferencia queda sin control.

a. Resultado de una conducción negligente —la conferencia se desvió demasiado. El conductor debe asumir el control directo de la discusión o anunciar un receso.

b. Si el grupo está en contra del conductor, éste debe cambiar discretamente de tema para alejarse del punto álgido. El conductor no debe argumentar. Dirija la conferencia hacia otro aspecto. Si es posible, el conductor debe ceder un poco y —tratar de llegar a un punto intermedio en las opiniones.

2. Los participantes se alejan del tema principal.
 - a. El conductor no está alerta —se ha dejado conducir y se ve— involucrado en la discusión de un aspecto secundario. Para mantener activa la discusión, en ocasiones es necesario discutir sobre alguna información vagamente relacionada con el tema, pero el conductor no debe dejarse llevar demasiado lejos de su objetivo.
 - b. En este caso trate de que la discusión regrese al tema, disminuyendo paulatinamente la discusión sobre asuntos secundarios o generales, e introduciendo puntos que se relacionen más cerca con el tema principal.
- B. Problemas originados por actos del grupo.
 1. El grupo no habla
 - a. El conductor debe emplear preguntas estimulantes o desviarse ligeramente del tema principal para tocar un área de interés.. Dirija preguntas a las personas que puedan contestarlas para iniciar una discusión.
 2. El grupo rehusa aceptar la conclusión del conductor
 - a. Tal vez el conductor tenga que ceder y buscar un punto intermedio de acuerdo.
 - b. Estimule la discusión y condúzcala estrechamente, de tal manera que el grupo llegue a la misma conclusión con diferentes palabras.
 3. Un participante está en contra del conductor
 - a. No argumente. Acepte el punto de vista como un planteamiento, si fuere necesario.
 - b. Estimule al grupo para que se ponga de su lado y conteste al objetante.
 - c. Si es posible, enfoque el tema desde un punto de vista distinto para convencer al que hace la objeción.
 4. Los participantes argumentan acaloradamente entre sí.
 - a. Posiblemente el conductor tenga que asumir el control total de la conferencia y centrar en él la atención del grupo.
 - b. Tal vez deba interrumpir en forma violenta para detener la argumentación candente. Entonces asume nuevamente el control.
 5. Un participante es tímido
 - a. Hágale a esta persona algunas preguntas directas que usted sepa que puede contestar. Fortalezca su confianza en sí mismo.
 6. Individuo inconforme — objetador crónico
 - a. Evite su participación tanto como sea posible. Anímelo a que hable solamente cuando sus puntos de vista coincidan con los del grupo.

- b. Reestructure o reforme sus comentarios para hacerlos aparecer más aceptables.
- c. Ocasionalmente permita que el grupo se ponga en contra suya y lo "hostilice". Esto puede tranquilizarlo.

3.3.3 Técnicas para el manejo dialógico.

A. Objetivos de las preguntas.

Llamar la atención sobre un aspecto, una idea, un hecho, un problema o una situación.

Evaluar opiniones.

Llegar hasta las causas o hechos.

Descubrir las fuentes de información.

Controlar la discusión.

Resumir o terminar una discusión.

Llamar la atención sobre otra fase del problema o de la discusión.

Llegar a una conclusión o acuerdo.

Cambiar la forma de pensar del grupo.

Controlar el comportamiento del grupo.

Sugerir una acción, idea o decisión.

B. Técnicas de la Interrogación

I. Dirección de las preguntas

Clase	Objeto	Ejemplos
A GENERALES Dirigidas al grupo	<ol style="list-style-type: none">1. Iniciar la discusión2. Presentar un nuevo aspecto3. Dar a todos la oportunidad de comentar	<ol style="list-style-type: none">1. "¿Cómo empezaremos?"2. "¿Alguien puede decir qué es lo que trataremos a continuación?"3. "¿Qué otra cosa podría ser importante?"
B DIRECTAS Dirigidas a una persona determinada	<ol style="list-style-type: none">1. Pedir información especial a una persona.2. Hacer participar a alguien que permanece inactivo.	<ol style="list-style-type: none">1. "¿Cuál serían tus sugerencias, Alberto?"2. "¿Has tenido experiencia al respecto Federico?"
C DE REFLEJO (Substitución de interrogado) Recibidas de una persona y turnadas a otro miembro del grupo.	<ol style="list-style-type: none">1. Ayudar al conductor a que evite dar su propia opinión.2. Hacer que los demás participen en la discusión3. Acudir a una persona que sepa la respuesta	<ol style="list-style-type: none">1. "¿Quisiera alguien comentar la pregunta de Bernardo?"2. "Juan, ¿Cómo contestarías la pregunta de Bernardo?"3. "Juan, creo que por tu experiencia eres el indicado para contestarle a Bernardo"
D DEVUELTAS (A quién hace la pregunta) Dirigidas en vía de regreso a la misma persona que hizo la pregunta	<ol style="list-style-type: none">1. Ayudar al conductor a que evite dar su propia opinión.2. Estimular al que hace una pregunta a pensar por sí mismo3. Obtener opiniones	<ol style="list-style-type: none">1. "Bien, Daniel ¿qué tal si primero nos das tu opinión?"2. "Benito, ¿quieres primero decirnos cuál ha sido tu experiencia en este asunto?"

Técnicas de la Interrogación

II. Clases de preguntas

Clase	Objeto	Ejemplos
A DE HECHOS	<ol style="list-style-type: none">1. Obtener información2. Iniciar una discusión	<ol style="list-style-type: none">1. Todas las que preguntan ¿qué?, ¿dónde?, ¿por qué?, ¿cuándo?, ¿quién? y ¿cómo?
D DE AMPLIACION	<ol style="list-style-type: none">1. Ampliar una discusión2. Sugerir una respuesta y hacer que el grupo la analice3. Presentar hechos adicionales.	<ol style="list-style-type: none">1. "¿cuál es la relación entre calidad y cantidad?"2. "¿Qué otros factores son importantes?"
C DE JUSTIFICACION	<ol style="list-style-type: none">1. Desafiar ideas viejas2. Desarrollar nuevas ideas3. Obtener razones y pruebas	<ol style="list-style-type: none">1. "¿Por qué piensa usted así?"2. "¿En qué forma tiene importancia esto?"3. "¿Cómo debería hacerse esto?"
D HIPOTETICAS	<ol style="list-style-type: none">1. Desarrollar ideas nuevas2. Sugerir otra opinión —posiblemente no muy popular3. Cambiar el curso de la discusión	<ol style="list-style-type: none">1. "Suponga que lo hiciéramos de esta manera : ¿qué sucedería?"2. "¿Es posible hacerlo aquí?"
E ALTERNATIVAS	<ol style="list-style-type: none">1. Tomar una decisión de entre diversas alternativas2. Llegar a un acuerdo	<ol style="list-style-type: none">1. "¿Cuál de estas soluciones es mejor, A o B?"2. "¿Representa esto nuestra opinión?"

Características de las preguntas bien formuladas

- Están expresadas en forma clara y concisa
- Estimulan a los participantes a manifestar sus sugerencias personales
- Exigen la explicación de un punto de vista
- Se dirigen a todo el grupo, más que a un participante
- Principian con "qué", "por qué" o "cómo"

También es cierto que tanto las palabras utilizadas en una pregunta, como la entonación e inflexión pueden desanimar la participación de los miembros. He aquí algunas de las cosas que deben evitarse :

- Preguntas que se pueden contestar con un simple "sí" o "no"
- Preguntas que puedan originar antagonismos
- Preguntas de tipo personal
- Preguntas dirigidas a un individuo ("José, y tú que harías?")
- Preguntas que reflejan o descubran la opinión del conductor. ("¿No creen ustedes que ... ?")

Cómo se manejan las preguntas que hace el grupo

El conductor inexperto con frecuencia tiene la tendencia de contestar preguntas que no debería tratar de contestar. Inconscientemente puede dar la impresión de que es (o piensa que es) el experto.

su posición más segura es mantenerse imparcial.

Hay cuatro tipos principales de preguntas que le pueden hacer al conductor. A continuación las exponemos con algunas sugerencias de la forma en que debe manejarse.

1. **Una pregunta para aclarar una afirmación hecha por el conductor**
Puesto que el conductor ha hecho la afirmación, no puede evadir una pregunta referente a dicho punto. Debe contestarla.
2. **Una pregunta para aclarar otra pregunta hecha por el conductor**
También normalmente deberá contestar la pregunta. Habrá ocasiones en que el conductor puede dejar que los participantes interpreten la pregunta que él hizo. Sin embargo, no debe mostrarse evasivo ni malicioso. ("¿Qué crees que quise decir?")
3. **Una pregunta solicitando simple información de hechos**
Si el conductor conoce la respuesta, puede contestarla. También optar por darle a otra persona la oportunidad de contestar, por cortesía.
4. **Una pregunta solicitando que el conductor dé una opinión, o que haga una proposición**
Nunca la debe contestar. Una respuesta suya lo aparta de su posición imparcial. Debe devolver la pregunta: "¿Cómo contestarían la pregunta de Jaime?" "¿Cómo piensa el resto de ustedes al respecto?" "Jorge preguntó :
¿?, ¿Qué piensan ustedes al respecto?"

Agradecer y reconocer el mérito de las respuestas

El éxito de una reunión de discusión depende de que los participantes expresen sus ideas. Cuando uno de ellos se expresa tiende a estimular a los demás miembros. La participación es una reacción en cadena.

La forma en que un conductor agradece y reconoce la validez de las respuestas, puede tener un efecto favorable o desfavorable en la buena disposición de los miembros para participar, expresando sus ideas. En vista de esto, el conductor tratará de agradecer el mérito de las respuestas de tal manera que predomine un ambiente liberal en el cual **todos** los miembros del grupo se sientan con libertad de expresar lo que sienten y piensan. Es indudable que habrá casos en que el conductor desearía que un miembro no hablara tanto. Sin embargo, no debe olvidar que el reconocimiento que haga de la respuesta de esa persona, es escuchado por todos los demás miembros del grupo. Su reconocimiento también influye sobre ellos.

El principio que debe seguir el conductor es mantenerse imparcial. Esto quiere decir que evite revelar lo que piensa sobre lo que ha dicho un participante, ya sea verbalmente, por su tono de voz, o con un gesto o expresión.

Sin embargo, aunque el conductor se mantenga imparcial no debe aparecer como carente de interés. Debe mostrar de alguna manera que es cortés, atento, que respeta la contribución de los demás y que la agradece.

IV Figuras Literarias

ALUSION

“(Del latín **allusio-onis**, retozo juguetes)

F. Figura que consiste en eludir a una persona o cosa”.

Diccionario Real Academia Española. sv.

ALUSION

“En la alusión es necesario que el oyente añada algo para que el sentido se torne perfectamente comprensible. En la lectura de textos antiguos, el necesita, por ejemplo considerables conocimientos de etimologías para comprender bien las alusiones.

Interpretación y Análisis de Obras Literarias. pp 182

ANTONOMASIA

“(Del latín **antonomasia**, y éste del gr. f. Senédoque que consiste en poner el nombre apelativo por propio, o el propio por el apelativo, v. gr.: **El apóstil, por San Pablo; un Nerón, por un hombre cruel.**

DRAE, sv.

ALUDIR

“1553 Tom del latín **Alludere** id. propte bromear o jugar con alguien” Deriv. alusión 1691 alusivo”.

D.C.E.L. Cast. Coraminas. sv.

ANAFORA

“(Del latín **anaphora**, y éste del gr., repetición). f. En las liturgias griegas y orientales, parte de la misa que corresponde al prefacio y al canon en la literatura romana. 2. **Ret.** Repetición, 9 a, acep.”

DRAE, sv.

ANAFORA

“(Del latín **anaphora**, y éste del gr., repetición) f. En las liturgias griegas y orientales, parte de la misa que corresponde al prefacio y al canon en la liturgia romana.”

DRAE, sv.

ANAFORA

“La construcción paralela se hace más intensa se subraya con la repetición de palabras derivantes sintácticamente. Este fenómeno se llama anáfora”.

I.A.O. Lit. Kayser. pp 190

ANTITESIS

“(Del latín antithesis, y éste del gr., **de, contra** y posición) f. Ret. Figura que consiste en contraponer una frase o una palabra a otra de contraria significación”.

DRAE, sv.

APOSTROFE

“A. **Andrade; I.F. Apostrophe.** Figura que se produce cuando el hablante o el escritor se dirige en su discurso a una persona real o a una cosa personificada. Ordinariamente son en estilo directo : **El aire se serena/ y viste de hermosura y luz no usada/ Salinas, cuando suena/ La música extremada, pero puede ir en indirecto, mil veces digo a mis males/ que en los agravios que siento/**, si es tiempo para **sufrir/** para quejarse no es tiempo. (Esquilache)”.

Diccionario Término Filológico. Lázaro Canetar, sv.

ASINDETON

“(Del latín **asyndeton** y éste del gr.; de, y, unir ligar) M. Ret. Figura que consiste en omitir las conjunciones para dar viveza o energía al concepto”.

DRAE, sv.

ASINDETON

“1490 Tom del latín **asyndeton**, y éste del gr. **asyndeton** id. neutro el objetivo **asydetos** desatado, deriv., de **syndeo** “ato”.

D.C.E.L. Cast. Coraminas. sv.

ASINDETON

“A. **Asyndese F. Asyndete.** Se produce este fenómeno cuando dos o más términos, que podría o debían ir unidos mediante cópula o cópulas carecen de ellas: **Lo mio, mio, lo tuyo, tuyo y mio.** Se oponen a **polisindeton**”.

D. T. F. Lázaro, sv.

CATACRESIS

“De la metáfora se pasa fácilmente a la **catecresis**, nombre con que se designa el empleo impropio de una expresión. Este uso puede ser incluso erróneo (bebió la sopa, comió la leche) puede servir también para usos especiales, y entonces se acerca a la metáfora: **lágrimas elocuentes luz montecina**”.

I.A.O. Lit. Kayser. pp. 184

CIRCULOCUCION

“(Del latín Circumlocutio-onis)f. Ret. Figura que consiste en expresar por medio de un rodeo de palabras algo que hubiera podido decidirse con menos de una sola, pero no tan bella enérgica o hábilmente”.

DRAE, sv.

CIRCUNLOCUCION

“Esta figura, que vale lo mismo que (sobra o reden damia), es viciosa cuando sin necesidad se usa de palabras que ni le añaden belleza alguna; pero es útil cuando ciertas cosillas, al parecer superfluas se emplean para dar más fuerza y colorido a la expresión . . .” (DRAE)

Esto último ocurre en ejemplos como (los ví con mis propios ojos, los escribí con mis mano, volar por el aire, yo mismo estuve)”.

D.T.F. Lázaro, sv.

CLIMAX

“Gradación retórica, princ. S. XIX lat. climax-onis. Tom del gr. Klmax, akos, escala escalera gradación, deriv. de Klino inclino”.

D.C.E.L. Cast. Coraminas, sv.

CLIMAX

“Una intencificación realizada por grados simétricos iguales se llama climax. Un ejemplo sencillo de climax Un ejemplo sencillo de climax lo tenemos en el famoso “Verri, vidi, vici”

I.A.O. Lit. Kayser. pp. 189

CONCESION

“(Del latín concessio-onis,) F. Figura que habla conviene aparentemente convenir en algo que se le objeta o pudiera objetársele, dando a entender que aún así podría sustentar victoriosamente su opinión”.

DRAE, sv.

GRADO

“l. h 1140, graduación, división escalonada, rango dignidad, y antiguamente escalón. Del latín. Gradus-us paso, marcha, peldaño, graduación, deriv. de Gradi andar”.

D.C.E.L. Cast. Coraminas. sv.

EPITETO

“(Del latín **apitheton**, y éste del gr. de, agregado) m. adjetivo o participio cuyo fin principal no es determinar o especificar el nombre sino caracterizarlo”.

DRAE, sv.

EUFENISMO

“(Del latín **euphenismus**, y éste del gr. m. Ret. Modo de decir para expresar con suavidad o decoro ideas cuya recta y franca expresión sería dura o malsonante”.

DRAE, sv.

EUFENISMO

“Se llama eufenismo la designación de algo desagradable horrible o penoso con una forma amable. Son bien conocidos dos eufenismos geográficos: Ponto Euxima, Culo de Buena Esperanza”.

I.A.). Lit. Kayser. pp. 183.

EUFONIA

“Efectos acústico agradable, que resulta de la combinación de los sonidos en una palabra o de la unión de las palabras en la frase ... Se opone la cacofonía”.

D.T.F. Lázaro, sv.

EXCLAMACION

“(Del latín **exclamatio-onis**) f. Ret. Figura que se comete expresando en forma exclamativa un movimiento del ánimo o una consideración de la mente”.

DRAE, sv.

HIPORBOLE

“1515 e hiperbola 1709. Tomados del gr. **Hyperbole** exceso, exageración curva cuyo poano excede en inclinación la de superficie del cono, cortado por el, deriv. de **hyperballo** yo lanzo más allá, excedo, y este de **ballo** “yo lanzo”.

D.C.E.L. Cast. Coraminas, sv.

HIPERBOLE

“La hiperbole es una de las figuras más frecuentes en el lenguaje familiar, yo te dije mil veces, al paso de la tortuga, en un abrir y cerrar los ojos. Muchas de las expresiones formadas por combinaciones de varias palabras se aceptan por su impresionante hiperbolismo”.

I.A.O. Lit. Kayser. pp. 184.

LITOTE

H. 1764, latín **litotes**. Tom. del gr. **litotes** id., deriv. de **litos** "tenue".

D.C.E.L. Cast. Coraminas, sv.

LITOTES

"Es el nombre de la primera figura del lenguaje "impropio" (figurado) en ella se da a entender algo diverso de lo que quiere decir la forma lingüística en sí. En la litotes se expresa algo afirmativo mediante la negación de su contrario: no nos reímos poco".

I.A.O. Lit. Kayser. pp. 183

METAFORA

"(Del latín **metaphora**, y éste del gr., traslación, de, más, consiste en trasladar en sentido recto de las voces en otros figurado, en virtud de una comparación tácita; v. gr.: **las perlas del rocío, la primavera de la vida; refrenar las pasiones**".

DRAE, sv.

METONIMIA

"Tropo que responde a la fórmula lógica **para pro parte**; consiste en designar una cosa con el nombre de otra, que está con ella en una de las siguientes relaciones.

A) Causa o efecto: vive de un **trabajo**

B) **Continente a contenido**: tomaría unas **copas**,

C) **Lugar de procedencia la cosa que de allí procede**: el **jerez**

D) **Materia a objeto**: una bella **porcelana**;

E) **Signo a cosa significada**; traicionó su **bandera**;

F) **Abstracto a concreto, genérico a específico**: burló la **vigilancia**".

D.T.F. Lázaro, sv.

OXIMARON

"F. **Alliance de mots**. Enfrentamiento de dos palabras de significado contrario : **la música callada, la soledad sonora**.

Pueden oponerse dos frases: **y abatirme tanto / que fui tan alto, tan alto ...**

PERIFRASIS

"En la perifrasis el verdadero estado objeto o estado de las cosas nos expresa directamente, sino que ha de ser deducido por vía indirecta: cuando ella lo vió sintió la mano Cupido; es decir; fue herida por la santa que la mano de Cupido había disparado; o sea : se sintió invadida por el amor".

I.A.O. Lit. Kayser. pp. 183

POLISINDETON

“Coordinación de varios elementos lingüísticos mediante abundantes y reiteradas conjunciones : (A ti y a tus hijos y a tus hermanos y a tus ascendientes Vid Si desis)”.

D.T.F. Lázaro, sv.

PROSOPOPEYA

“1850 tomando del gr. **prosopoía** id; compuesto de **prósopon** “aspecto de una persona, personaje y **poieo** yo hago”.

PROLEPSIS

“Pero en las causas sirve de mucho la ocupación que llaman **prolepsis**, cuando nos adelantamos a hacer la objeción que podría hacernos. Esta figura cae bien en otras partes de la oración y en particular en el exordio.

Inst. O.M. Fabio Q. pp. 89.

SIMIL

“(Del lat. **similis**), Figura que consiste en comparar expresamente una cosa con otra para dar idea viva y eficaz de una de ellas”.

DRAE, sv.

SIMIL

“Corporación embellecedora, en la que están expresos los medios gramaticales de la corporación. Así Góngora presenta los hechos de dos luchadores abrazados en su pelea, **cual duras—armas de implicantes vides** Vid **imagen metáfora**”.

D.T.F. Lázaro, sv.

SINECDOQUE

“Entre **Sinecdoque** y **Metonimia** no se suele establecer hoy gran diferencia. En ambos casos se trata de una sustitución, ya sea tomando la parte por el todo (lar en vez de casa y familia), la materia por el producto (uva por vino), un indicio sómatico en lugar de un individuo o grupo de individuos (cabello blando por vejez), el autor por su obra (leer a Homero), la causa o medio por el efecto (lengua en vez de idioma, letra en vez de caligrafía), etc. ; puede darse también el caso contrario, y entonces tenemos que partir de lo general hacia lo particular (mortales en vez de hombres)”.

I.A.O. Lit. Kayser. pp. 184

A continuación extractamos partes esenciales de "Carta a un Joven Escritor" de Ernesto Sábato, quien con su extraordinaria sensibilidad artística logra entregar en forma tangencial las orientaciones que ayudan a plasmar el arte literario.

V. CARTA A UN JOVEN ESCRITOR

ERNESTO SABATO

Querido y remoto muchacho :

Me pedís consejos, pero no te los puedo dar en una simple carta, ni siquiera con las ideas de mis ensayos, que no corresponden tanto a lo que verdaderamente soy sino a lo que querría ser, si no estuviera encarnado en esta carroña podrida o a punto de podrirse que es mi cuerpo. No te puedo ayudar con esas solas ideas, bamboleantes en el tumulto de mis ficciones como esas boyas ancladas en la costa sacudidas por la furia de la tempestad. Mas bien podría ayudarte (y quizá lo he hecho) con esa mezcla de ideas con fantasmas vociferantes o silenciosos que salieron de mi interior en las novelas, que se odian o se aman, se apoyan o se destruyen, apoyándome y destruyéndome a mí mismo.

No rehúyo darte la mano que desde tan lejos me pedís. Pero lo que puedo decirte en una carta vale muy poco, a veces menos que lo que podría animarte con una mirada, con un café que tomáramos juntos, con alguna caminata en este laberinto de Buenos Aires.

Te desanimás porque no sé quién te dijo no sé qué. Pero ese amigo o conocido (¡qué palabra más falaz!) está demasiado cerca para juzgarte, se siente inclinado a pensar que porque comés como él es tu igual; o, ya que te niega, de alguna manera es superior a vos. Es una tentación comprensible : si uno come con un hombre que escaló el Himalaya, observando con suficiencia la forma en que toma el cuchillo, uno incurre en la tentación de considerarse igual o su superior, olvidando (tratando de olvidar) que lo que está en juego para ese juicio es el Himalaya, no la comida.

Tendrás infinidad de veces que perdonar ese género de insolencia.

Me basta ver uno de tus cuentos. Sí, ya lo creo que un día podés llegar a hacer algo grande. ¿Pero está dispuesto a sufrir todos esos errores?. Me decís que estás perdido, vacilante, que no sabés qué hacer, que yo tengo la obligación de decirte una palabra.

¡Una palabra! Tendría que callarme, lo que podrías interpretar como una atroz indiferencia, o tendría que hablarte durante días, o vivir con vos durante años, y a veces hablar y a veces callar o caminar juntos por ahí sin decirnos nada, como cuando se muere alguien que queremos mucho y cuando comprendemos que las palabras son irrisorias o torpemente ineficaces. Sólo el arte de los otros artistas te salva en esos momentos, te consuela, te ayuda. Sólo te es útil (¡qué espanto!) el padecimiento de los seres grandes que te han precedido en ese calvario.

Es entonces cuando además del talento del genio necesitarás de otros atributos espirituales : el coraje para decir tu verdad, la tenacidad para seguir adelante, una curiosa mezcla de fe en lo que tenés que decir y de reiterado descreimiento en tus fuerzas, una combinación de modestia ante los gigantes y de arrogancia ante los imbéciles, una necesidad de afecto y una valentía para estar solo, para rehuir la tentación pero también

el peligro de los grupitos, de las galerías de espejos. En esos instantes te ayudará el recuerdo de los que escribieron solos : en un barco, como Melville; en una selva, como Hemingway; en un pueblito, como Faulkner. Si está dispuesto a sufrir, a desgarrarte, a soportar la mezquindad y la malevolencia, la incomprensión y la estupidez, el resentimiento y la infinita soledad, entonces sí, querido B., está preparado para dar tu testimonio.

No sé cuándo, en qué momento de desilusión Brahms hizo sonar esas melancólicas trompas que oímos en el primer movimiento de su primera sinfonía. Quizás no tuvo fe en las respuestas, porque tardó trece años (¡trece años!) para volver sobre esa obra. Habría perdido la esperanza, habría sido escupido por alguien, habría oído risas a sus espaldas, habría creído advertir equívocas miradas. Pero aquél llamado de las trompas atravesó los tiempos y de pronto, vos o yo, abatidos por la pesadumbre, las oímos y comprendemos que, por deber hacia aquél desdichado tenemos que responder con algún signo que le indique que lo comprendimos.

Partís de una intuición global, pero no sabés lo que realmente querés hasta que concluís y a veces ni siquiera entonces. En la medida en que partís de esa intuición, el tema precede a la forma. Pero al ir avanzando verás cómo la expresión lo enriquece, crea a su vez el tema, hasta que, al concluir, es imposible separarlos. Y cuando se lo intenta, hay literatura "social" o hay literatura bizantina. Dos calamidades. ¿Qué sentido tiene escindir la forma del fondo en HAMLET? Shakespeare tomaba sus argumentos de autores de tercer orden. ¿Cuál es su contenido?

¿El argumento del infeliz precursor? Lo que pasa con los sueños : cuando despertamos, lo que burdamente se recuerda es el "argumento", algo tan distinto al verdadero sueño como el tema de ese poble diablo en la obra de Shakespeare. Lo que lleva al fracaso los intentos de ciertos psicoanalistas, que intentan develar aquel enigmático mito de la noche con los balbuceos que le cuentan. Imagínate que se pretendiera investigar los secretos del alma de Sófocles con el relato de un espectador. Ya lo dijo Hölderlin : somos dioses cuando soñamos y mendigos cuando estamos despiertos.

Cuando se escribe en serio, es al revés : es el tema que lo elige a uno. Y no debés escribir una sola línea que no sea sobre esa obsesión que te acosa, que te persigue desde las más oscuras regiones, a veces durante años. Resistí, esperá, poné a prueba esa tentación : no vaya a ser una tentación de la facilidad, la más peligrosa de todas las que deberás rechazar. Un pintor tiene lo que se llama "facilidad" para pintar, como un escritor para escribir. Cuidado con ceder. Escribí cuando no soportés más, cuando comprendás que te podés volver loco. Y entonces volvé a escribir "lo mismo", quiero decir volvé a indagar, por otro camino, con recursos más poderosos, con mayor experiencia y desesperación, en lo mismo de siempre. Porque, como decía Proust, la obra de arte es un amor desdichado que fatalmente presagia otros. Los fantasmas que suben desde nuestros antros subterráneos, tarde o temprano se presentarán de nuevo, y no es difícil que consigan un trabajo más adelante para sus condiciones. Y los planes abandonados, los bocetos abortados, volverán para encarnarse menos defectuosamente.

¡Los personajes! En un día del otoño de 1962, con la ansiedad de un adolescente, fui en busca del rincón en que había "vivido" Madame Bovary. Que un chico busque los lugares en que padeció un personaje de novela es ya asombroso; pero que lo haga un novelista, alguien que sabe hasta qué punto esos seres no han existido sino en el alma de su creador demuestra que el arte es más poderoso que la reputada realidad.

Me imagino cuántas veces sentado en lo alto de una de aquellas colinas, quizá en el mismo lugar donde me detuve a contemplar por primera vez aquel pueblo insignificante, habrá meditado sobre la vida y la muerte, a propósito de aquella criatura que estaba destinada a encarnar muchas de sus propias tribulaciones. Esa dulce y amarga voluptuosidad de imaginar un destino nuevo : si él hubiese sido mujer; si no hubiera estado desposeído de otros atributos (cierto amargo cinismo, cierta feroz lucidez); si, en fin, en lugar de novelista hubiese estado condenado a vivir y morir como una pequeña burguesa de provincia.

Y no vayas a creer que Flaubert escribió la historia de aquella pobre diabla porque se lo pidieron : escribió porque tuvo la súbita intuición de que en aquella historia policial podía escribir su propia y secreta historia policial, ridiculizándose a sí mismo con la crueldad con que sólo un gran neurótico puede hablar de su yo, caricaturizándose en aquella insignificante neurótica de provincia, que, como él amaba los países lejanos y los lugares remotos. Releé el capítulo VI y lo verás a él en ese gusto por otros tiempos y sitios, por viajes y sillas de posta, con raptos y mares exóticos : la ilusión romántica en toda su pureza, tal como aquel chico encaramado en la verja la sintió para siempre. El tema de su novela es así cada día mayor entre su vida real y su fantasía. Los sueños convertidos en torpes realidades, los amores sublimes transformados en irrisorios lugares comunes. ¿Qué podría hacer la pobre infeliz sino suicidarse? Y con ese sacrificio de aquella pobrecita, de aquella ridícula, de aquella desamparada romántica de pueblo, Flaubert (tristemente) se salva.

Tené el orgullo de pertenecer a un continente que en países tan pequeños y desvalidos, como Nicaragua y Perú, ha dado poetas tan gigantescos como Darío y Vallejo. ¡De una vez por todas, seamos nosotros mismos! Que el señor Robbe-Grillet no nos venga a decir cómo hay que hacer una novela. Que nos deje en paz. Y, sobre todo, que chicos de talento como vos dejen de una vez de escuchar con respeto sagrado lo que nos ordena esta cruz de bizantinos y terroristas. Si los bárbaros tuvieron tan grandes creadores fue precisamente porque estaban lejos de esas cortes de exquisitos : pensá en los rusos, en los escandinavos, en los norteamericanos. Olvidate, pues, de esas órdenes que vienen desde París, vinculadas a perfumes y modas en la vestimenta.

El creador está en todo, no sólo en sus personajes. Elige el drama, el lugar, el paisaje. En la REPUBLICA, Platón afirma que Dios creó el arquetipo de la mesa, el carpintero crea un simulacro de ese arquetipo, y el pintor un simulacro de ese simulacro. Esa es la única posibilidad de un arte imitativo: un desvanecimiento al cubo. Mientras que el gran arte es una vigorización. No la imitación de la burda mesa del carpintero, sino el descubrimiento de la realidad a través del alma del artista.

De modo que, cuando en aquel otoño de 1962, desde lo alto de una colina, con el corazón encogido, contemplé la pequeña iglesia de Ry; cuando callado y tembloroso entré en lo que había sido la farmacia de M. Homais; cuando miré el sitio en que la pobre Emma tomaba, anhelante y patética, la diligencia que la llevaba a Rouen, no era ni una iglesia, ni una farmacia, ni una calle de aldea lo que estaba viendo: eran los fragmentos de un espíritu inmortal, que sentía a través de esos meros objetos del mundo exterior.

Sábado

Me hablaste de eso que salió en la revista colombiana. Es el género de calamidad que un día te harán caer los brazos con desaliento o gritar con indignación. Son los escombros de la entrevista. Extirpada la más importante parte de mis ideas, nada tiene que ver conmigo. ¿Sabés lo que hicimos una vez con mi amigo Itzigsohn, en mis tiempos de estudiante? Una refutación de Marx con frases de Marx. Por lo que veo, estás atravesando una crisis por cuestiones que hoy se plantea la literatura latinoamericana. He dicho siempre que las novedades de forma no son indispensables para una obra artísticamente revolucionaria, como lo demuestra el ejemplo de Kafka; y que tampoco bastan, como lo demuestra tanta cosa cometida por manipulación. Quizá no sea descortado comparar la obra literaria con el ajedrez; con las remanidas piezas de siempre, un genio lo renueva. Es la obra entera de K., lo que constituye un nuevo lenguaje, no su clásico vocabulario y su apacible sintaxis.

Ya ves contra qué clase de novedades hablé con ese señor de la entrevista. Creyó que era un reaccionario porque tenía ganas de vomitar. Pero es frente a esta Academia de la Antiacademia cuando necesitarás quizás recurrir de nuevo a ese coraje de que te hablé desde el comienzo, fortaleciéndote con el recuerdo de los grandes desventurados del arte, como Van Gogh, que sufrieron el castigo de la soledad por su rebeldía mientras tanto estos seudorrebelde son mirados por las revistas especializadas, viven fastuosamente a costa del pobre burgués que insultan u fomentados por esa sociedad de consumo que pretenden combatir y de la que terminan siendo sus decoradores.

Entonces se reirán de vos. Pero vos mantenete firme y recordá "ce qui bientot le plus vieux c'est qui d'abord aura plus moderne". De este modo quizá no seas un escritor de tu tiempo, pero serás un artista de tu Tiempo, del apocalipsis del que de alguna manera deberás dejar tu testimonio, para salvar tu alma. La novela se sitúa entre el comienzo de los tiempos modernos y su fin, corriendo paralelamente a la creciente

profanación (¡qué significativa palabra!) de la criatura humana, a este pavoroso proceso de desmitificación del mundo. Y por eso terminan en la esterilidad los intentos de juzgar la novela de hoy en términos estrechamente formales, hay que situarla en esta formidable crisis total del hombre, en función de este gigantesco arco que empieza con el cristianismo. Porque sin el cristianismo no habría existido la conciencia intranquila, sin la técnica que caracteriza estos tiempos modernos no habria habido ni desacralización ni inseguridad cósmica ni soledad ni alienación. De este modo, Europa inyectó en el relato legendario o en la simple aventura épica la inquietud psicológica y metafísica, para producir un género nuevo (¡ahora sí que podemos emplear ese calificativo!) que tendría como destino la revelación de un territorio fantástico : la conciencia del hombre. Dijo Jaspers que los grandes dramaturgos griegos ofrecían un saber trágico, que no sólo emocionaba a sus espectadores sino que los transformaba, convirtiéndose así en educadores de su pueblo. Pero luego, sostiene, ese saber trágico se trasmutó en fenómeno estético, y tanto el poeta como su auditorio abandonaron su grave actitud primigenia para proporcionar imágenes sin sangre. Esto no es cierto, porque una obra como EL PROCESO no es menos grave que EDIPO REY. Pero es cierto, en cambio, para el arte que en cada momento de refinamiento se convirtió en simple manifestación del esteticismo y del bizantinismo. Es a la luz de esta doctrina que deben enjuiciar la literatura de nuestro continente.

VI. LOS GENEROS LITERARIOS

En el presente acápite transcribimos la exposición que al respecto hace el profesor Luis Alberto Sánchez, en su obra "Breve tratado de Literatura General". Creemos que la claridad y concisión con las cuales es tratado el tema difícilmente pueden superarse, sobre todo tratándose, como en este caso, de un material de apoyo, muy próximo a lo didáctico.

a) "Falacia de los Géneros"

Los géneros literarios no son como las especies entomológicas. Un poema lírico no es comparable a un mamífero, ni una elegía a un colibrí. Los géneros y formas literarios viven en constante agitación y extravasamiento (o intercambio), de suerte que cuando una composición literaria se vuelve predominantemente elegíaca, no por eso deja de ser o poder ser irónica o eglógica, pongamos por caso. Una novela empieza como tal y concluye como ensayo, proclama, poema, o se convierte en poema, o en historia, o en instrumento político, etc. Quiere decir que no hay géneros perfecta y definitivamente constituídos; que todos tienen relación entre sí, por cuanto de lo que tratan es de expresar una pasión, acción o sentimientos vivos de un hombre, el cual está compuesto de elementos múltiples y hasta contradictorios, visibles en todos y cada uno de sus actos.

Basándose en esto, algunos estetas (singularmente Benedetto Croce) han creído preferible declarar aboiidos los géneros.

Excesivo empeño. Los géneros existen no sólo por un capricho clasificatorio de algunos críticos, sino también como una resultante de su propia realidad o vivencia. No son tan incomunicados como se cree, pero guardan entre sí alguna armonía, ciertas relaciones que pudiéramos llamar de cortesía intraliteraria, a la que no se debe perder de vista, pues ayuda a filiar las obras literarias, examinarlas, compararlas, arrancarles sus secretos, a cambio de inmovilizarlas un poco, como ocurre con las mariposas disecadas.

Los géneros son "falacias", como hoy se dice, pero sólo en determinada medida. No lo son enteramente. Existe entre forma y forma de concebir la vida a través de la literatura cierta delimitación. Los géneros se erigen en custodios de tales fronteras. A eso, y no es poco, se reduce su vigilancia. Es la razón de ser de que los estudiemos aquí.

¿Qué es un género literario?. Brunetiere lo define con bastante precisión. Un género literario es como una familia botánica o una escala zoológica; reúne a los seres de la misma especie y depende en gran parte de circunstancias colectivas o sociales. Así como los animales se dividen en dos grandes ramas, vertebrados e invertebrados, así la literatura se ha dividido hasta ahora en dos grandes ramas: prosa y verso.

La experiencia demuestra, sin embargo, que no existen entre prosa y verso las mismas radicales diferencias que entre vertebrados e invertebrados. La prosa y el verso tienen diferencias de grado, según se ha visto en las observaciones ya apuntadas

La misma poesía (poiesis — creación, acción), como los vertebrados, puede dividirse en tres grandes géneros : el lírico, el épico y el dramático. El primero, subjetivo; el segundo, más objetivo y el tercero, mixto, o sea subjetivo—objetivo.

Los tratadistas han encontrado que la clasificación de las formas de expresión literarias en ciertas categorías facilita su estudio y hace más accesible su secreto. Posiblemente así sea; pero conviene señalar un riesgo : el de tomar muy al pie de la letra dichas definiciones y clasificaciones, en detrimento de la índole inaprehensible y fluída de la literatura. Hecha esta advertencia, que reduce la exactitud o impermeabilidad de la clasificación siguiente, procederemos a presentarla, insistiendo en que no se trata de una separación radical, sino de una tentativa de orientación. No existe ningún género ni subgénero puros; todos se entremezclan, con predominio de uno, sin claudicación o entrega total de ninguno. Esto dicho, he aquí la más generalizada de las clasificaciones :

- Géneros Poéticos
- 1) lírico
 - 2) épico
 - 3) dramático o mixto

Lírico : Oda, Himno, Canción, Cantata, Epitalamio, Madrigal, Elegía Dolora, Humorada, Rima, Epigrama, Soneto, Romance, Balada, Letrilla, Copla, tar.

Epico : Epopeya, Canto épico, Poema histórico, Poema teogónico, Poema cosmogónico, Poema burlesco, Poema descriptivo, Poema didascálico, Parábola, Apólogo, Fábula, Leyenda poética, Novela, Cuento, Relato, Leyenda (en prosa).

Dramático :

Tragedia, Drama, Comedia, Drama lírico, Opera, Opereta, Zarzuela, Jácara, Loa, Sainete, Entremés, Paso, Alta Comedia, Opera bufa, Astracanada, "Gran Guignol".

En el cuadro anterior, que abarca 17 formas líricas, 16 épicas y 16 dramáticas, o sea un total de 49 diversos modos de expresarse literariamente, no están consideradas todas las subdivisiones de la literatura, más sí las principales. Debe, pues, manejarse tal cuadro con reticencias. Algunos géneros extraliterarios, como Crítica, Oratoria, Historia, Ensayo, Tratado, etc., quedan al margen.

b) Poesía Epica

El primer choque del hombre con la naturaleza produce la poesía épica (epos — acción). El hombre ve. Comprueba objetivamente que hay una realidad fuera de él. Observa esa realidad, la admira y la canta, se somete a ella. El mundo circudante es más poderoso que la humilde persona. El hombre se siente pequeño : adora al sol y a la luna; cada fenómeno de la naturaleza es gérmen de un prodigio. El mundo se puebla de dioses, semidioses, héroes. Lo maravilloso y externo predomina en sus observa-

ciones. Además, el hombre no tiene personalidad suficiente para emanciparse de los sentimientos de la masa. Sentirá como parte de un conjunto, como voz de una muchedumbre : su obra será, por tanto, expresión de un pueblo, de una raza, de la reducida humanidad de su tiempo. Tales características son las que se reúnen en la epopeya. Por eso toda epopeya tiene los rasgos enumerados. La *Ilíada* canta la génesis de una civilización que se sobrepuso a los griegos del Asia Menor. La *Odisea* refiere el descubrimiento del mundo, de la geografía de aquel tiempo remoto, por medio de una voluntad poderosa y, por consiguiente, semidivina : la de Ulises u Odysseus. La *Divina Comedia* sintetiza las aspiraciones de la Edad Media en su anhelo de alcanzar a la divinidad por medio de la teología, así como el afán del pueblo que habitaba en la península itálica por poseer un medio de expresión propio. La *Eneida* es la epopeya de los latinos, quienes se adjudican un antecesor divino : Eneas. La *Araucana* retrata la historia de la conquista de Arauco, interesante para toda una raza : la hispánica, y para todo un mundo : el americano. El *Paraíso Perdido* canta la génesis del mundo, dentro de contornos del Antiguo Testamento. La *Cristiada*, del P. Ojeda, exalta un personaje en su etapa cumbre : Cristo. La *mesíada*, de Kbpstock, recoge también el mensaje de Jesús. La *Jerusalén Libertad* resume en sus estrofas la lucha contra el mundo oriental y la afirmación del credo cristiano.

“Primero Herder, en 1778, publica sus *Volkslieder*, incluyendo en esta colección bastantes romances españoles, y viendo en estos cantos populares de tantas literaturas la voz viviente de los pueblos o de la humanidad misma. Poco después, Jacobo Grimm definía la epopeya como producción de todo un pueblo, no de un poeta determinado, la cual, lo mismo que la religión y el lenguaje, tiene un origen sobrenatural, divino, misterioso; poesía otorgada por Dios, como un privilegio, al pueblo elegido por más noble y digno, a la raza aria. Entonces (1815), Grimm veía, cual restos venerables de esa poesía primitiva, ya extinguida, los romances viejos españoles recogidos por la imprenta en el siglo XVI y los que aún modernamente canta el pueblo de España, y que un viajero aficionado a la literatura española ofrecía entregar a Grimm. Recuérdase que los románticos, especialmente después de los estudios de Lachmann sobre los Nibelungos y la *Ilíada*, creían que los grandes poemas heroicos se habían formado de cantos menores preexistentes, o sea de fragmentos poéticos semejantes a los romances españoles . . .

. . . Pero bastaba tener la cabeza libre de la preocupación romántica para que el proceso histórico de la poesía española apareciese en clara oposición a la teoría de Lachmann y de Fauriel. Un hispanoamericano, Andrés Bello, pensaba ya en 1843 que casi todos los romances españoles recogidos en el *Cancionero de Amberes*, a mediados del siglo XVI, no son sino fragmentos de algún poema viejo que solían cantar los juglares; pero esta manera de ver, expuesta en un período de Chile y sin ánimo polémico, no fue conocida en Europa y pasaron años hasta que Milá, en 1853, de un modo tímido y vacilante, y en 1874, de un modo decidido y admirablemente documentado para la lucha, combatió en todos los frentes la arraigada preocupación romántica. La epopeya, en primer lugar, lejos de ser nacida en el pueblo, era, según Milá, poesía compuesta por clases aristocráticas y caballerescas; era poesía ilustre, de casta jerárquica, sin

que por serlo dejase de interesar al pueblo también; en segundo lugar, nada de misterioso hay en el origen de los poemas extensos o de los romances breves, pues no son obra del pueblo, sino de un individuo, que siente capaz de poetizar para sus oyentes; en tercer término, Milá desarrolla la idea de que los romances breves, lejos de ser el germen de los poemas extensos, derivan de éstos, y fundamenta su opinión haciendo un estudio metódico y seguido de todos los romances principales, estudio que hasta entonces nadie habría emprendido. El científico estudio de Milá representa el fin de la opinión romántica" (Ramón Menéndez Pidal).

Toda epopeya se basa, pues, en un interés nacional, racial o universal. En ella interviene lo maravilloso, y además requiere ciertas condiciones, como las siguientes :

Unidad de acción, a fin de que no se desvíe el tema principal de la obra, bien sea la cólera de Aquiles, en torno de la cual gira toda la *Ilíada*; bien sea el amor de Beatriz, a la que sigue subyugado Dante; bien la sed de gloria, que es el móvil aparente de *La Araucana*; bien el orgullo latino, que muestra *La Eneida*; bien la iniciativa de la Primera Cruzada, tema de *La Jerusalén Libertada*.

Variedad en los episodios, a fin de no permitir que la monotonía se enseñoree en las páginas de la obra. Los episodios deben ser muy diversos, sin echar a perder la unidad y sin ser tan dilatados como aquel escudo de Eneas que sirve a Virgilio para adular a Octavio; ni como las novelas injertadas en el *Quijote* y que alargan excesivamente el relato de la obra inmortal, que podría ser una epopeya si el exceso de realismo no la involucrara dentro del género novelesco.

Verosimilitud para que los hechos sean concebibles, dentro de la atmósfera de la obra, lo cual significa que es una verosimilitud muy relativa, limitada por lo maravilloso, que es rasgo esencial de la epopeya.

Amenidad en el relato, condición innecesaria de recomendar, puesto que supone que toda obra sin amenidad pasa automáticamente al olvido.

La preceptiva es tan exigente que tiene trazado el esquema o, mejor, el esqueleto de una epopeya. Según eso, toda epopeya debe constar de invocación, desarrollo, episodios y desenlace, y estar dividida en cantos, cada uno de los cuales tiene su propia unidad. Lo esencial es que haya un plan, un desarrollo bien estructurado. El *Ulises*, novela de James Joyce, está escrito según todo el plan de una epopeya, y sus capítulos corresponden a los cantos de *La Odisea*. El griego Nicolás Kazantzaki ha publicado hace poco una nueva *Odisea*.

El poema épico constituye una variedad de menor aliento que la epopeya, pero dentro del mismo género. Su interés es más circunscrito, más modesto. Lo maravilloso actúa en menor escala. Si tuviera menos énfasis, se parecería mucho a una novela de imaginación o a una historia con cierta elocuencia. *La Dragontea*, de Lope, y el *Orlando Furioso*, de Ariosto, representan buenas muestras de poemas épicos.

Más apegado a la historia y con menor imaginación literaria, aunque dando mayor importancia espontánea a lo maravilloso, es el cantar de gesta. Llámese así porque se refiere a las tareas cumplidas, hazañas realizadas y, muy a menudo, al nacimiento de un pueblo o nación (gestar — sugusar — hacer). El *Cantar de Mio Cid* es la gesta de la

lengua castellana. La Chanson de Roland, la gesta del idioma francés. Der Nibelungen es el cantar de gesta de los germanos cuando Sigfrido y Brunilda resisten a la invasión de los mongoles y aceptúan las características de su pueblo. En los cantares de gesta se organiza, además, el idioma de las nuevas naciones.

Los poemas burlescos se parecen a la epopeya en todo, absolutamente en todo . . . excepto en la grandiosidad del tema. Una "Ilíada" para cantar a las moscas, en vez de los héroes griegos, da como resultado La Mosquera, de Vellaviciosa. Una "Eneida" que se refiere a los gatos, produce la Gatomaquia, de Lope. También Homero practicó este género con su célebre Batracomiomaquia o poema de las ranas. Manuel Ascencio Segura, poeta peruano, intentó en su La Peliemuertada un canto burlesco criollo. Algo de eso hay, pero muy atemperado, en el Fausto, de Estanislao del Campo (Argentina) con respecto al Fausto, de Goethe.

Pertencen también al género épico los poemas didácticos o didascálicos, como el Arte de la Pintura, de Céspedes, al que podrían añadirse la Epístola a los Pisones, de Horacio; el Arte Poético, de Boileau, y también el Art Poétique, de Verlaine, en el que hay mucho de didáctico.

Conviene acaso comparar, para los efectos de un paralelo instructivo en sumo grado, los preceptos de Boileau, teórico de la literatura francesa del siglo XVII, y los de Paul Verlaine, que tanto influyen en la de fines del siglo XIX.

Siendo como es la literatura francesa eminentemente lógica, a nadie extrañará la importancia que dentro de ella tienen los preceptistas y retóricos. Boileau (1636–1711) escribía en su Arte Poética (1674) que no se debe considerar genial la afición a la rima, y que "la rima es una esclava llamada a obedecer". En ambos conceptos coincidirá Verlaine, promotor del simbolismo, quien da un valor decisivo a la armonía o música, antes que a la rima misma, o si a ésta, sólo por ser elemento de la melodía, "de la musique avant tout chose".

Dice Boileau recordando a Descartes:

"Amad, pues, la razón. Que siempre nuestras obras
obtengan de ella todo su esplendor y su gloria.

Evitad el exceso. Dejémosle a Italia
la ruinosa locura de tan falsos fulgores
Al buen sentido, todos tendamos . . .

Quien no conoce el límite, nunca sabrá escribir;
que el huir de lo malo nos hace hacer lo peor

Sed sencillo con arte
sublimes sin orgullo, agradables sin carga

Estilos muy iguales y siempre monocordes
en vano brillarán ante nosotros . . ."

Mi espíritu no admite pomposos barbarismo
ni de un verso ampuloso, soberbios solecismos

Agregad una veces, y borrad a menudo . . .
Que la naturaleza sea nuestro único breviario

El tiempo todo cambia, y también nuestro ánimo
toda edad tuvo gustos, costumbres y alma propios . . .”

Verlain, a su turno, condensa en muy pocos versos la sal del credo estético :

“Que la música ante todo sea . . .

La Edad Media, enorme y delicada . . .

Matíz, nada de color . . .

Los poemas descriptivos, por su acento objetivo, pertenece también al género épico. La Creación del Mundo, de Alonso de Acevedo; La Austríada, de Juan Rufo; Elegías de Varones Ilustres de Indias, de Juan de Castellanos, fundador de Bogotá; la Argentina, del arcediano Martín del Barco Centenera; El Arauco domado, de Pedro de Oña (1591), etc., son poemas descriptivos más que épicos, excepto el último, que es mucho más épico que descriptivo, si bien El Temblor de Lima de 1609, del propio Oña, es absolutamente descriptivo.

En cierto modo el Romancero General y el Cancionero, de Baeza, podrían ser considerados épicos. El viejo romance erudito del mester de clerecía, sabio y objetivo, y el de mester de juglaría, más personal y andariego, viven hartos vinculados al género épico. La novela también tiene marcado origen épico, como lo hace notar Menéndez y Pelayo en su célebre libro Orígenes de la Novela, donde la califica de epopeya destronada.

c) Poesía Lírica

Cuando el hombre, después de pasear su mirada sobre el mundo exterior y de comparar todo cuanto ve en él, vuelve los ojos a su interior y establece la realación entre sí y el mundo circundante, asoma el lirismo. El reflejo del mundo en sí mismo da vida al lírico. Su esencia subjetiva no es absoluta, como tampoco es totalmente objetiva la del poeta épico. La coreografía y la música engendran el verso. El hombre irá a la guerra cantando, con su belicoso peán, como Tirteo. Acudirá a la llamada amorosa con los labios reventando de canciones, como Safo o Teócrito. Tendrá henchido el corazón de poemas líricos, porque su subjetividad se desbordará en cantos.

Para cantar necesitará música. No basta la voz humana, que sólo será aislada más tarde. Requerirá el acompañamiento de la melodiosa y suave lira. El nombre de lírica está ligado a este instrumento musical griego, aunque lirismo lo hubo desde los más remotos tiempos, desde que el hombre fue capaz de medir el mundo por la dimensión de sus sentimientos y la agudeza de sus sensaciones.

Los poemas líricos principales son la oda, la canción, el epitalamio, la elegía y el himno. No se diferencian por la estructura del verso, porque no se trata ya de verso o combinación formal, sino por su intención o esencia poética.

La oda, en general, expresa entusiasmo y, por lo tanto, está íntimamente vinculada a factores externos u objetivos. Anacreonte compuso odas en metro corto para cantar al amor, a la mujer y al vino; Píndaro compuso odas brías para cantar a los vencedores de los Juegos Olímpicos y, a través de ellos, exaltar los mitos helénicos. La oda está, pues, ligada a algún fenómeno exterior. Su acentro depende del tema objetivo que la inspira. De ahí que haya odas heroicas cuando se refieren a sucesos de guerra, a hechos de armas. Por ejemplo, Píndaro es un compositor de odas heroicas, porque canta el esfuerzo humano, aunque este esfuerzo se manifieste en la forma infrecuente del deporte. La oda heroica es viril y belicosa. Herrera, el gran poeta sevillano, compone una memorable A la Muerte del Rey don Sebastián. Olmedo escribe una no menos vigorosa A la Victoria de Junín. Oda es la de Quintana Al Dos de Mayo.

Pero la oda es también filosófica o moral, cuando exalta virtudes de esta clase. En la oda A Colón, de Quintana, hay más de un elemento moral y filosófico. Meléndez compone bellas odas de tal carácter. A fines del siglo XVIII y principios del XIX reinó un período de odas morales. Muy anteriormente las odas de Horacio y muchas de Fray Luis de León pertenecen a esta categoría (odas A la Soledad, A Salinas).

La oda festiva o anacreóntica, tejida con heptasílabos y endecasílabos, contrasta con la oda filosófica. Pero siempre se refiere a un hecho inmediato.

La oda religiosa exalta sentimientos de esa índole. Es majestuosa y elevada. Un modelo de ella es la ya citada oda A la Asunción, de Fray Luis de León. Escrita en "quintillas de Fray Luis", ella nos demuestra que no hay un metro y rima fijos para las odas, cuyo carácter depende del tono, del tema.

La oda civil o cívica es la más usada hoy. En castellano es célebre la de Manuel José Quintana : A la Imprenta. Chocano tiene una composición, "A Daoiz", asimilable a oda, en su libro Fiat Lux. En los Estados Unidos, Walt Whitman maneja como nacie la oda cívica, cantando al trabajo, a la industria, la electricidad, y aun al amor. La Letanía a Don Quijote y aun el Canto a Roosevelt, de Darío, caen finalmente dentro de esta clasificación, porque algo de lo más característico de la oda es cantar, con entusiasmo, hechos cívicos de prestancia y vuelo. Las odas de Josué Carducci y las de Víctor Hugo (por ejemplo aquella A la Columna de Vendome, traducida por Felipe Pardo) son famosas.

La canción es una composición lírica de contenido y forma diversos, equivalente por muchos conceptos a la oda. Generalmente el metro de arte menor al de arte mayor. Rubén Darío, en Prosas Profanas, resucitó arcaicas formas de canciones y cantigas, al modo de los poetas más viejos del idioma. Tal, por ejemplo, don Alfonso el Sabio cuyas Cantigas a la Virgen pertenecen al tipo religioso. Poesía corta, tierna, de penetrante lirismo, la canción ha tenido intérpretes admirables en Francia y Alemania, más aún que en España. Inclusive, un gran rapsodista del verso griego, Perre Louys, escribió aquellas famosas Cansons de Bilits, que desconcertaron a los críticos cuando aparecieron, como si fueran reliquias de un desconocido poeta heleno. En tiempos de Napoleón III, fue Béranger el más afamado autor de canciones, pero las suyas a menudo estuvieron acompañadas por música. Una de ellas A mi Levita, está traducida en fácil verso castellano por Felipe Pardo. Entre los alemanes, la canción toma el nombre de lied : composición breve, dulce, melodiosa, erótica, a la que Heinrich Heine imprimió un sello de amargo desencanto en su conocido Buch der Lieder o Libro de las Canciones.

La elegía es una composición lírica, melancólica, en la que se canta la pérdida de algo. Ella sirve para llorar las ausencias y la muerte. Es muy conocida aquella elegía que, bajo el nombre de Coplas a la muerte de mi padre, el maestro don Rodrigo, escribió Jorge Manrique en el siglo XV. También es un modelo de elegía castellana la de Rodrigo Caro o de Rioja, titulada A las Ruinas de Itálica, compuesta en silva. Más tarde la elegía casi siempre ha sido escrita en tercetos, como lo hace Amado Nervo en varias ocasiones, o en tercetos y dísticos, como la practica Eduardo Marquina en un libro entero de Elegías. En la poesía indígena americana abunda el tono elegíaco. No otra cosa, si bien con aire de canción, es el yaraví mestizo de Mariano Melgar, el poeta niño, que murió fusilado en 1815, en las cercanías de Arequipa (Perú). De clara estirpe indígena, el yaraví toma este nombre de los poetas incaicos, llamados haravec o arabicus, pero en realidad es una elegía breve. También lo es el chaparpare, o canción de la despedida, con que lloran la ausencia los indios del Perú.

La elegía no depende tanto del metro cuanto de la intención. Jorge Manrique, por ejemplo, usa una combinación de octosílabos y tetrasílabos :

Recuerde el alma dormida,
avive el seso y despierte
contemplando
como se pasa la vida,
como se viene la muerte
tan callando.

Cuán presto se va el placer,
como después de acordado
da dolor,
cómo a nuestro parecer
cualquier tiempo pasado
fue mejor . . .

El epitalamio es la canción de los desposorios, el himno de la boda. Se caracteriza por la dulzura, elevación, galantería y no mucha trascendencia. Entre los epitalamios modernos valdría la pena recordar los que Nervo y Chocano escribieron para las bodas del rey Alfonso XIII de España.

El himno o alabanza, de elevado tono, es muy frecuente en la literatura religiosa —mezcla de epicidad y lirismo— v. gr. : el Dies Irae, el Pange Lingua.

El nuevo lirismo se distingue por otras notas y características; pero sería absurdo renunciar a las enseñanzas del pasado al lanzarse a las nuevas conquistas estéticas : el pasado es la fuente, y negarlo no implica destruirlo, sino elaborar sobre su base nuevas creaciones estéticas.

d) Poesía Dramática

Para diferenciar la epopeya del drama, Goethe y Schiller dijeron que aquéllas era "absolutamente pasada", y éste, "absolutamente presente" Las 'anticipaciones' del

épico son lujo que no está permitido al poeta dramático. Ahora bien, contiene, además, la poesía dramática una mezcla inseparable de elementos objetivos y subjetivos: por eso se la llama género mixto. Su forma de expresión predilecta es el diálogo; lo cual no se debe a un mero capricho, sino, que efectivamente, en el diálogo se realiza, como en ninguna parte, la fusión de elementos subjetivos y objetivos. Y aunque la ficción dramática aparenta como que el poeta se elimina de la obra, en realidad él está tanto o más vigente que cuando su presencia física se hace ostensible.

La poesía dramática es contemporánea de la lírica. Cuando el hombre empezó a rendir culto a la divinidad, usaba el canto colectivo, al cual se mezclaron música y danza, de lo que nace el verso. La danza es un espectáculo corográfico; es decir, el principio de la mímica, o sea del teatro. Y el canto colectivo, con la combinación de solistas y coros, indica el diálogo, forma fundamental de la poesía dramática. De ahí que en todos los pueblos la poesía dramática y el teatro aparezcan fundidos con la liturgia. La religión los utiliza para sus fines propios; por medio del teatro asienta su planta en el corazón y la fantasía de los fieles.

En Grecia el teatro comienza con las Bacanales o fiestas dedicadas al dios Baco; en Roma, con las Lupercales y la Atelanas. En España se vincula con los sacramentos de la Iglesia, especialmente el de la Eucaristía, y da vida a los famosos Autos Sacramentales, que se desarrollaban en los atrios de las iglesias, y que, mucho después, pasaron a los "corrales" para ser manejados por compañías de cómicos trashumantes. Prácticamente, a pesar de la importancia de Lope de Rueda y de Torres Naharro, el tema popular y patriótico no se radica en la poesía dramática española hasta Lope de Vega; esto es, hasta el siglo XVII.

En América, antes de los españoles, hubo también teatro. Por ejemplo, Cieza de León y Betanzos refieren que en el Cuzco encontraron los conquistadores un escenario primitivo, decorado en lo alto con una imagen áurea del sol. Cerca de Lima hay vestigios de un teatro incaico. El origen colectivo y religioso del teatro es asunto que nadie discute. En él se manifiesta poderosamente el sentimiento de la tribu, grupo o clan. Los areytos caribes y las farsas mayas datan de varios siglos antes de la llegada de Colón. Entre aztecas y tascaltecas hubo un peculiar arte teatral.

Por todo ello, la poesía dramática, cuya tendencia a expresar los sentimientos colectivos que la animan es manifiesta, no puede surgir en la soledad de las alcobas, sino que requiere la existencia del tinglado o proscenio y la presencia de un auditorio. No se debe olvidar que "el dramaturgo no trabaja con palabras, sino con hombres" (Sanín Cano, La Civilización Manual). Maneja las pasiones de los demás y las suyas propias. La reacción subjetiva y objetiva de su obra es inmensa.

La poesía dramática tiene tres formas principales: tragedia, drama y comedia. La primera y la tercera son sus maneras clásicas, la segunda es posterior.

Lo trágico es una lucha contra la fatalidad, contra el destino. La tragedia, o "festividad del macho cabrío", tiene su origen en las fiestas a Baco, en las cuales se sacrificaba un macho cabrío. En tales ceremonias, el pueblo se imaginaba asistir a la glorifi-

cación de los personajes o seres más queridos y venerados; y los sacerdotes, clase gobernante, trataban de defender y axaltar las creencias que ellos mismo fomentaban. Una de las características del sentimiento religioso es la sumisión a la voluntad sobrenatural de la divinidad : la tragedia tuvo por eso como ingredientes : 1º) la abolición casi absoluta de la voluntad de sus personajes, sometidos al **hades, fatum, ananké** o fatalidad. El destino manda en ella. Luego 2º) sus personajes son dioses (pathos sentimiento), lo cual la impregnan de lirismo. Basta leer algunas escenas de Prometeo Encadenado para saborear a plenitud estas tres características.

Grecia poseyó a los tres más grandes clásicos del pasado : Esquilo, Sófocles y Eurípides. Pero se observa en ellos mismos una degradación de lo divino (Esquilo) a lo sobrehumano (Sófocles), y de éste a lo humano (Eurípides). Los romanos, más realistas que los griegos, cultivaron poco la tragedia. En los tiempos modernos, después del Renacimiento, se trató de volver a la forma antigua, la cual resalta, especialmente, en los clásicos franceses Racines y Corneille, demasiado sometidos a la técnica para ser tan intensos como lo requiere la tragedia. Con quien recupera la tragedia su vigor es con Williams Shakespeare : Macbeth, y El Rey Lear, más aún que Otelo, Hamlet y El Mercader de Venecia, pueden hombrarse con los griegos. En nuestros días, Maeterlinck, con La Princesa Malena (tan semejante al Macbeth de Shakespeare), Los Ciegos, etc.; D'Annunzio, con la Figlia di Yorio; Hebbel, con su Judith, y ciertos fragmentos de Ibsen, O'Neil, Hauptmann y García Lorca, reviven el modo patético y sobrehumano de la tragedia.

La comedia se diferencia de la tragedia en que : 1º) sus personajes son hombres corrientes; 2º) el medio ambiente es el que encauza y determina las acciones, y 3º) posee un acento marcadamente satírico. Triunfa la risa, mientras en la tragedia se tiembla de espanto. Lo sobrenatural maneja a la tragedia; lo real y natural gobierna a la comedia. Mientras los personajes de la tragedia necesitan más alto coturno (calzado) para representar en los amplios anfiteatros griegos, el de la comedia lo usa más bajo, como queriendo manifestar que vive al ras de la tierra. El actor trágico usaba una máscara (o carátula) triste; el de la comedia, una máscara alegre. La tragedia se propuso ejemplarizar a los hombres con las grandes acciones de dioses y héroes; la comedia se satisface con corregir a los hombres con el propio reflejo de sus insignificancias. "Castigat ridando more" es la frase de orden de los comediógrafos de todos los tiempos, y el diálogo, su instrumento legítimo.

Por eso, la comedia tiene un marcado tono crítico y polémico. Aristófanes, Menandro, Plauto, Terencio, resaltan como críticos de las costumbres de su época, sin tener consideración por ningún personaje, incluyendo al célebre filósofo Sócrates, de quien Aristófanes se burlaba en sus obras. Por ser más realista la comedia, los romanos la prefirieron.

La alta comedia es una forma más cercana al drama, muy peculiar del teatro contemporáneo, en el cual los problemas se solucionan sin grandes desgarramientos (véanse las obras de Pierre Wolff y algunas de G. Porto-Riche, Benavente, Martínez Sierra, los Quinteros).

Lo dramático trata de conmovernos. El drama es una transacción de la tragedia con la época moderna; elimina el sentido del destino o fatalidad. Trata de copiar la vida sin extremismos. No obstante que sus orígenes datan de la Edad Media, puede decirse que su gran desarrollo sólo se remonta al siglo XIX. Este drama "de capa y espada" tiene sólo elementos caballerescos : el valor personal, el honor de la familia, el pudor de la mujer, la lealtad.

Entre los más importantes autores de "dramas caballerescos" o "de capa y espada" figuran los grandes nombres del teatro español : Lope de Vega (Fuente Ovejuna), Calderón de la Barca (El Alcalde de Zalamea, La Vida es Sueño, El Mágico Prodigioso, etc.), el mexicano Juan Ruiz de Alarcón (La Verdad Sospechosa), Tirso de Molina (El Burlador de Sevilla), Moreto, etc., que fulguraron como astros de primera magnitud.

El siglo XIX marca el apogeo del drama, especialmente en Francia. En España persistía aún el teatro de capa y espada, con el Duque de Rivas, Zorrilla, Echegaray y Tamayo y Baus, con quien aparece una innovación. El drama francés se refiere a temas familiares de la vida cotidiana. En los principales autores, Herin Bataille, Henri Bernstein, Victorien Sardou, etc., se plantean problemas sociales, pero casi siempre con marcado carácter doméstico.

Drama (dráoo) significa hecho o ejecutado, o, en último análisis, es sinónimo de trama o enredo. Dentro de lo usual se denomina, pues, así a las obras de teatro en que el autor narra o presenta un hecho real o una trama utilizando a personajes que se valen tanto de mímica como de diálogo.

A diferencia del autor teatral, el poeta, cuando termina su obra, su creación, concluye su trabajo. En cambio, el autor teatral, al acabar de escribir su obra, no hace sino empezar una nueva etapa : la interpretación.

El drama se hace más vigoroso cuando estudia caracteres anormales; por ejemplo : con Henrik Ibsen, dramaturgo noruego, o con Luigi Pirandello, italiano, autor de Seis Personajes en Busca de Autor. El drama puede ser más literario (v. gr.: con Paul Géraldy, quien reduce el número de personajes en Robert et Marianne, Aimer); tomar interés en los aspectos psicológicos y sexuales (Eugene O'Neill, norteamericano, como se ve en Ana Christie, Extraño Interludio, Emperador Jones); esbozar teorías (las comedias de George Bernard Shaw).

El drama lírico, debido en gran parte al insigne poeta y músico alemán Richard Wagner, forma parte de la ópera, con un sentido más trascendental e histórico. Las tetralogías wagnerianas son verdaderos dramas musicales; tal aparecen sus principales obras : El Anillo de los Nibelungos, Lohengrin, el Caballero del Cisne, Las Walkirias, Sigfrido, Tannhauser, esta última, la obra cumbre de Wagner, representada íntegramente sólo después de la muerte de su autor.

El drama se subdivide según su carácter y su extensión. A ello se suman otras clasificaciones más propias de la comedia, a las que englobaremos entre las ramificaciones del drama.

Así mencionaremos el **entremés** o **paso**, pieza ligera de un acto, casi siempre jocosa; el **sainete**, también jocoso, con ánimo satírico o caricaturesco, como las obras de Ramón de la Cruz; el **juguete comiço**; el **vodevil** (vaudeville), que se desarrolla casi siempre entre gente de **mediana condición**, etc. El **auto** pertenece al teatro antiguo y versa sobre tópicos religiosos, con tendencia alegórica. Calderón de la Barca sobresale entre todos los autores de autos. Además, durante el virreinato americano y en la edad moderna europea se representan **loas**, o sea, farsas alegóricas encaminadas a festejar a un personaje determinado. La loa, la jácara y el entremés formaban parte de la representación de un **acomedia** en los siglos XVII y XVIII.

Si nos ocupamos del teatro musical, Strauss y Franz Lehar son los reyes de la opereta; de la zarzuela lo son Chapí, Valverde y Vives; en la ópera o drama musical sobresalen los italianos Rossini, Verdi, Mascagni, Arrigo Boito, Puccini, Leoncavallo, el alemán Wagner, los rusos Borodin y Tchaikowsky, el francés Massenet, etc. La zarzuela o género chico, obra graciosa en que se alternan cantos y conversaciones sobre tópicos de actualidad regional; y la opereta, de corte vienés, que borda generalmente un tema de amor, de tono optimista y casi siempre sentimental y picaresco, completan este aspecto musical de la comedia y drama.

Además, han surgido el teatro político y el teatro mímico. El segundo es una proyección del futurismo, a base de decorados, como lo han realizado Pitoeff, Meyerhold y Evirinoff (véase *El teatro y la Vida*, por N. Evreinoff). El primero es un producto de la guerra de 1914, dirigido y ejecutado por Erwin Piscator. (véase *Teatro político*, por Piscator, Madrid, Cénit, 1931).

En la obra teatral se consideraban tres elementos clásicos : **unidad de tiempo**, **unidad de lugar** y **unidad de acción**. El drama se divide en **actos** o **jornadas**; el acto, en **escenas**. Cada vez que entra un nuevo personaje o sale alguno de los que están en el escenario, se tiene una nueva escena.

Dentro de la preceptiva aristotélica, toda pieza teatral debía desarrollarse en un mismo lugar, en un mismo día y referirse a un mismo asunto. El mismo lugar se explicaba porque el teatro primitivo carecía de decorado y se llevaba a cabo en enormes escenarios de piedra, cuya única variación dependía de pocos recursos, entre ellos el carrito en que descendían los dioses y los héroes, llamado **exostras** o **exiclema**.

La unidad de lugar ha sido rota hace tiempo, pero el cinematógrafo ha acabado por aniquilarla totalmente, y en las revistas género de presentación decorativa y musical sin mayor meollo— la sucesión de escenarios diversos es semejante a la del cinema.

La unidad de tiempo fue alterada desde el siglo XVIII. Los dramas se realizaban en días diferentes, y hoy, en años distintos. entre un acto y otro pueden haber transcurrido años; antiguamente, sólo unas **cuantas** horas.

La unidad de acción se mantiene inalterable : según ella, la pieza teatral debe constar de exposición, nudo y desenlace. Pero en el teatro moderno —ya Maeterlinck lo hizo así— el desenlace queda librado a la fantasía del espectador, limitándose el autor a dejar planteado el problema e insinuada la solución.

Por su estrecha vinculación con el medio ambiente, porque necesita del aliento de un público heterogéneo, porque es género mixto y no puede mantener ninguna pureza, por todas estas razones, la poesía dramática y el teatro deben hacer más concesiones que la poesía lírica, pongamos por caso. De ahí que Sanín Cano tenga una opinión poco halagadora al respecto : "El teatro —dice— es un arte inferior, y es menester exaltar-lo, poniéndolo fuera de la literatura" (La Civilización Manual).

e) Novela

La novela era considerada, a menudo, como una ramificación de la epopeya, dado el carácter objetivo que se le atribuía. Pero, en la actualidad, tal definición sería absurda. Se han mezclado ya a la novela tantos elementos subjetivos (líricos) y dramáticos, que lejos de convertirla en un género mixto, le han impreso una personalidad distinta, un acento propio, profundo y personalísimo. Muchas veces creyeron algunos que por novela se entendía "Una epopeya en prosa". Tal vez eso pudo parecer en determinado instante de la novela caballeresca o de la novela realista, pero hoy día no. La novela es el género que más cantidad de elementos psicológicos ha absorbido y que ha definido en forma más distinta su impulso vital, resumiendo el carácter objetivo y subjetivo de la vida, y, demás, dentro de lo subjetivo, los elementos conscientes y subconscientes.

André Maurois escribe acerca de la novela : "Nosotros pedimos a la novela un universo de socorros, en el cual pudiéramos buscar emociones verdaderas y encontrar personajes inteligibles y un destino a la medida del hombre" (Etudes anglaises, París, 1928). Agrega Maurois que la novela es un "relato de sucesos ficticios que podrían realizarse". En verdad, lo que Maurois quiere decir es que la novela aborda un conjunto de sucesos posibles y verosímiles, pero que no siempre son exactos.

Oscar Wilde, en El Retrato de Dorian Gray, dice que algunos hombres "viven el poema (o la novela) que no pudieron escribir, mientras que otros escriben lo que no pudieron vivir". Este aforismo de Wilde nos coloca en el justo medio : la novela relata hechos ficticios, como dice Maurois, pero posibles.

Albert Thibaudet llama a la novela antología de lo posible, término que excluiría a las fantásticas.

¡Cuán distantes está todo esto del término de epopeya bastardeada con que Schlegel, Menéndez y Pelayo y sus discípulos calificaron a la novela!. En su principio ésta contiene implícito el concepto de novedad : que eso y no otra cosa quiere decir el vocablo **novela**. El centroamericano Antonio José de Irisarri (tanto tiempo radicado en Chile) escribe así en el prólogo de su obra El Cristiana Errante : "Novelas no sólo son las historietas fingidas o falsas, sino también las cosas nuevas, por lo cual se llamaron 'novelas' las leyes de emperadores romanos que se dieron después de formado el Código de Justiniano". Novela es, pues, "hallar nuevos temas", según la frase de Ortega y Gasset (La Deshumanización del Arte. El mismo Ortega es quien asegura que las más profundas emociones que nos reserva el porvenir vendrán de la novela.

Esta forma de expresión literaria tiene un origen remoto. Menéndez y Pelayo, que escribió una voluminosa monografía sobre los **Orígenes de la Novela**, observa cómo ella existió en todos los pueblos orientales, y cómo, en la etapa de su decadencia. Roma fue más rica que nunca en novelas. Tanto en el **Libro de Calila e Dimna** como en los propios versos del Arcipreste existen ya novelas en embrión. La convivencia con los moriscos imprimió al estilo de Cervantes la afición a lo exótico o novelesco, a punto tal que el Quijote pudiera ser considerado una colección de noveles cortas, parientes de las famosas Novelas Ejemplares. Las Mil y Una Noches sirve para demostrar cuánta fue la abundancia novelística entre los árabes.

En América, la novela, aunque existente desde el siglo XVII, aparece oficialmente hacia 1816. Se asigna al **Periquillo Sarniento**, de Lizardi, el valor de haber sido la primera novela americana; pero creemos, con Menéndez y Pelayo, si bien con intención distinta, que los **Comentarios Reales**, del Inca Garcilaso de la Vega, constituyen de por sí una amenísima novela, dada su abundancia de imaginación, su penetrante lirismo, el cúmulo de sus episodios, su unidad constante, su vida, su color. No se debe olvidar que la novela es como un puente colgante entre la historia y la poesía, y los Comentarios Reales son así. La novela, por lo mismo, tiene una personalidad cambiante. Dista de la historia, por su ímpetu imaginativo y creador; de la epopeya, porque le faltan lo maravilloso y a veces el carácter universal de su interés, aunque a veces los posea; que requiere la cooperación de la ciencia; de la pura ciencia, porque fantasea mucho. (Véase Proceso y Contenido de la Novela Hispanoamericana, por L.A. Sánchez).

“¿Cómo se escribe una novela?”. Tal título, de un libro de don Miguel de Unamuno, lo resuelve la Preceptiva clásica en la forma más simple; la novela constará de **exposición, nudo y desenlace**; tendrá **verosimilitud, fantasía, variedad de episodios y de personajes, unidad**. Tales palabras no esclarecen nada el problema. Algo se ilumina la cuestión cuando se dice que en la novela hay que estudiar bien los caracteres y la atmósfera. El total de todo esto es lo comúnmente denominado **argumento**. Pero no hay novelistas por el mero hecho de aplicar estas recetas. El novelista debe documen-

tarse tanto como un historiador, pero su procedimiento es inverso : una vez documentado, echará por la borda el crecido caudal de sus conocimientos y se dedicará a sentir e imaginar como sus personajes, metiéndose dentro de cada uno de ellos. Deberá realizar un esfuerzo introspectivo profundo.

Existen varias categorías de novelas, conforme sean los temas o el ambiente en que se desarrollen. Según Percy Lubbock (The Craft of Fiction), las obras narrativas contienen dos elementos o formas de narrar : **scenic** y **panoramic**. Otro autor, Petsch, distingue entre **relato**, **descripción**, **cuadro**, **escena** y **diálogo**, a más del **tableau** o telón de fondo. Exagerar los detalles del **tableau** lleva a diluir el relato y hacer más lenta la obra entera.

La novela **histórica** versa sobre argumentos o temas reales, sucedidos en el pasado con respecto a la época en que se la escriba. Se debe al italiano Alessandro Manzoni, autor de **I promessi sposi** (Los Novios), una de las primeras y mejores exposiciones sobre la novela histórica a mediados del siglo XIX. (Véase Amado Alonso, La Novela Histórica, Buenos Aires). No hay, probablemente, mejor de Roma que la novela **Quo Vadis?**, de Enrique Sienkiewics. En la dilatada serie de las novelas históricas de Walter Scott pasa toda la historia de Inglaterra medieval (Ivanhoe, Quintin Durward, etc.). Bulwer Lytton ha escrito páginas inolvidables acerca de Pompeya en sus **Ultimos Días de Pompeya**. Por los Episodios Nacionales, Benito Pérez Galdós, desfila la historia de España, con tanta mayor veracidad que por la historia misma, así como en **Las Guerras Fraticidas**, de Alfonso Danvila, ocurre lo propio en otras novelas históricas, como **Durante la Reconquista**, de Blest Gana, o **Los Amigos de Elena**, de Fernando Casós.

Una modalidad de novela histórica es la tradición o relato de sucesos transmitidos de boca en boca, con base documental o sin ella. La auténtica tradición debería ser transmisión oral de lejanos acontecimientos interesantes y pintorescos. Se diferencia de la **leyenda** en que ésta admite más elementos fantásticos. Zorrilla y el Duque de Rivas escribieron **Tradiciones Poéticas**, en verso. En el caso novelesco habría que considerar más las "tradiciones", semejantes a las **Tradiciones Peruanas**, de Ricardo Palma, cortas irónicas, animadas, que han sido tan inutilmente imitadas en America. El centroamericano Batres, el argentino Obligado, la peruana Matto de Turner, el chileno Aurelio Días Meza, han cultivado o cultivan el género tradicionalista. Las **Leyendas Poéticas**, de Gustavo Adolfo Becker, son modelo en su género.

La novela **pastoril** o bucólica no está de moda, porque la vida pastoril o de égloga está dejando de existir ante la concentración urbana y la tecnificación del trabajo rural. Cervantes es autor de varias novelas pastoriles dentro del Quijote, como la pastora Marcela; además, él ha escrito **La Galatea**, novela pastoril. Jorge de Montemayor, del período clásico, es también autor de otra novela de esta índole (Diana). En la literatura moderna se ha perdido casi ese tono de sencillez e inspiración casta, característico de la novela pastoril. Uno de los grandes sobrevivientes de ese género fue, en cierto modo, Pereda, y, con toda plenitud, el inmortal poeta de Provenza, Federico Mistral, en **Calendal**, **Nerto** y **Mireya**.

La novela **picaresca** nació cuando España se desmoronaba. Refiere la vida pintoresca de truhanes, hampones, tahúres, vagabundos; en una palabra : pícaros. Sobresalieron en este género Diego Hurtado de Mendoza, a quien se atribuye, sin estar probado, el inimitable Lazarillo de Tormes; Luis Vélez de Guevara, con su admirable El Diablo Cojuelo y su atribuido Gil Blas de Santillana, cuya paternidad se adjudica también al francés Le Sage; Quevedo, con Vida del Buscón y algunos de sus Sueños; Cervantes, con Rinconete y Cortadillo; Mateo Alemán, con Guzmán de Alfarache. También hay retazos picarescos en La Celestina, la primera novela castellana, atribuida a Fernando de Rojas. Algo de la novela picaresca clásica subsiste en las novelas de vagabundos de Máximo Gorki y de Panait Istrati (fallecido en abril de 1935), como se ve en Los Vagabundos, Días de Infancia, etc., del primero; Kira Kiralina, Mi Tío Angel, Los Aiducs, Nerránsula, El Pescador de Esponjas, etc., del segundo. En las novelas de Pío Baroja asoma algo análogo; y aparecen atisbos picarescos en el Don Segundo Sombra, de Güiraldes; la Vida Inútil de Pito Pérez, de J. Rubén Romero; El Casamiento de Laucha, de Roberto Payró, etc.

La novela **erótica** —término demasiado vasto— comprende a las novelas de tema sentimental, cuya iniciación plena corresponde al romanticismo. Los grandes autores románticos : Chateaubriand (Atala, René, El Último Abencerraje, Los Natchez, etc.), Saint Pierre (Pablo y Virginia), el Abate Prévost (Manon Lescaut), Lamartine (Gracielita, Rafael), exaltan la naturaleza, el amor, la ingenuidad, la pasión y la melancolía. En el Werther, de Goethe, surge un problema más agudo. Igual ocurre en Ana Karenina y en Sonata a Kreutzer, de Tolstoi. Se reproduce con variantes locales en María, de Jorge Isaacs, y se prolonga hasta tiempos vecinos en otras novelas, como, por ejemplo, El Niño que Enloqueció de Amor, de Eduardo Barrios.

La novela **religiosa** es muy rica, si bien no toda de la mejor cepa literaria, Fabiola, del cardenal Wiseman, y Quo Vadis ?, de Sienkiewicz, figuran entre las mejores. Una autora moderna, Reyné Monlaur, ha escrito bellos bocetos histórico-religiosos, como los titulados Almas Celtas y Alain y Vanna.

La novela **costumbrista** se ocupa de temas locales. Podrían dividirse en dos : las que abordan las **costumbres** y las que pintan el **escenario**. Entre las de costumbres hay algunas de gran valor, como la de Dickens (David Copperfield, Aventuras de Mr. Pickwick, El Anticuario), casi todas las españolas (Pepita Jiménez, de Juan Valera; La Hermana San Sulpicio, de Armando Palacio Valdés; las de Pereda : Sotileza, Peñas Arriba, Gonzalo González de la Gonzalera; Pequeñeces, del P. Luis Coloma, etc.). Entre las regionales, es decir, las que pintan costumbres, pero con ámbito más amplio, menos domésticas, figuran casi todas las grandes novelas americanas: Don Segundo Sombra, de Güiraldes; Canaán, de Graca Aranha; La Vorágine, de José Eustasio Rivera; Los de Abajo, de Mariano Azuela, etc., y muchas europeas, como Carmen y Colomba, de Prosper Mérimée; Ramuntcho, de Pierre Loti, etc.

La novela **sicológica** describe sobre todo los conflictos espirituales; es decir, sicológicos. En vez de dedicarse al mundo externo, se preocupa del interno. Paul Bourget fue uno de sus más célebres cultivadores, pero las primeras grandes novelas sicológicas se deben a Fedor Dostoyevski (Los Hermanos Karamazov, El Jugador, etc.) y a Sten-

dhal (Rojo y Negro, La Cartuja de Parma, Vida de Enrique Brulard). La novela psicológica, deliberada, que analiza los sentimientos y las ideas que se producen concientemente, ha sido sustituida por la novela psicoanalítica moderna, del tipo de las de James Joyce (Ulises, Retrato del Artista Adolescente), Marcel Proust (El Camino de Swann, A la Sombra de las Muchachas en Flor, etc), D.H. Lawrence (El Amante de Lady Chatterley, Hijos y Amantes, La Serpiente Emplumada, Canguro), Sherwood Anderson (Risa Negra, Pobre Blanco), etc., en donde predomina la espontaneidad, lo no deliberado.

Se llama novela **fantástica** la que aborda temas irreales. Conviene recordar que toda novela encierra elementos imaginativos o fantásticos. Las hay de diversos matices :

a) **Científicas**. Las novelas de Julio Verne, del capitán Marryat, Camille Flammarion, y, sobre todo, las de H. G. Wells (El Hombre Invisible), se basan en fantasías científicas.

b) **De Aventuras** son las que relatan episodios extraordinarios de exploradores, piratas, pioneros, etc. Robert Stevenson ofrece un modelo de este género en El Reflujo; Jack London lo brinda en Aurora Espléndida y todas sus demás obras. Pueden leerse las novelas de Fenimore Cooper y de André Armandy (Los Lobos Cervales, El Tesoro de la Isla Galápagos). Dumas, que manejó la novela histórica tan impresionantemente, es también un excelente narrador de aventuras. Los folletistas (Fernández y González, Paul Féval, Ponson du Terrail, por ejemplo) caen dentro de esta clasificación.

c) **Novelas policiales**, que constituyen una especie que, últimamente, han adquirido un desarrollo y una personalidad propios. Gaboriau fue uno de los precursores de este tipo novelesco, el cual se perfecciona con Maurice Leblanc y sobre todo con Sir Arthur Conan Doyle, creador del tipo de Sherlock Holmes y autor de páginas de auténtica belleza literaria, como las de El Perro de Baskerville. Últimamente, Edgar Wallace (El cuarto Número 13), Agatha Christie (El Asesino de Sir Roger Ackroyd), Georges Simenon, etc., han dado un sesgo más literario a este importante sector de la novela.

La novela **folletinesca** o subliteratura, según la denomina Epstein, es un género con muchos lectores y escasísimo mérito literario. Tales son las obras de Carlota Braimé, Carolina Invernizio, Xavier de Montepin, Ponson du Terrail, Paul Féval, M. Fernández y González, etc.

Sobre novela **biográfica** o biografía novelada. Su creador fue Lytton Strachey. Sus más calificados representantes son André Maurois, Stefan Zweig, Emil Ludwig, Fünck-Bretano, etc.

MATERIA : Fuente Bibliográfica Básica

- Albornóz G. F. : Conferencias y Seminarios dictados en Universidades y Centros Latinoamericanos.
- Henríquez Valencia Carlos : "Breve pauta sobre el Taller Literario" D.E.E. V Región.
- Sábato Ernesto : Andrés Bello, Revista Literaria y de Arte.
- Sánchez Luis Alberto : Breve Tratado de Literatura General; Ed. Ercilla.
- León Antoine : Psicopedagogía de los Adultos, Ed. Siglo Veintiuno Editores S. A.
- Ludojosky Roque : Andragogía o Educación del Adulto. Ed. Guadalupe.
- Varios Autores : Aprender a Ser; Ed. Universitaria.
- Legrand Paul : Introducción a la Educación permanente; Ed. Taide.
- Sartre Jean Paul : ¿Qué es la Literatura?; Ed. Losada.
- Poe Edgar : Ensayos y Críticas; Alianza Editorial.
- Writh Edwad : Para comprender el Teatro Actual. Ed. Fondo de Cultura Económica.
- Croce Benedetto : Estética; Ed. Nueva Visión.
- Yare R. y Moreno F. : Anatomía de la Novela; Ed. Universitaria de Valparaíso.
- Arizien B. e Ives Martín J. : "La dinámica de los Grupos Pequeños".



**DEPARTAMENTO
DE EDUCACION
EXTRAESCOLAR Y
CANAL ESCOLAR**



SERIE A Información general
SERIE B Administración
SERIE C Deportes
SERIE D Recreación

DEPARTAMENTO
DE EDUCACION
EXTRAESCOLAR Y
CANAL ESCOLAR

SISTEMA NACIONAL DE DEPORTES Y RECREACION