

Taller de Expresión Escrita I - Cátedra Reale

Carrera de Ciencias de la Comunicación

Facultad de Ciencias Sociales, UBA

Curso 2011

Viaje y narración

Autores de las consignas: Maite Alvarado, Santiago Castellano,
Carmen Crouzeilles, Cecilia Eraso, Celia Güichal, Estela Kallay,
Analía Reale, Claudia Risé, Soledad Silvestre

Edición: Carmen Crouzeilles y Cecilia Eraso

Índice

Acerca de la narración	5
Historia y relato	
1. Disparador inicial.....	5
2. Inclusión reglada.....	6
3. Itinerario del héroe, por Cecilia Eraso.....	6
4. Modos de la historia secreta, por Carmen Crouzeilles.....	11
5. Tiempo, subversión y duración, por Soledad Silvestre.....	24
Narrar y describir	
1. Describir el indicio, por Carmen Crouzeilles.....	25
2. Los que se quedan, por Celia Güichal.....	26
3. Monólogo de personaje, por Alvarado, M. y Tobelem, M.....	26
4. Construcción del personaje, por Estela Kallay.....	27
5. El diplomático holandés, por Soledad Silvestre.....	28
6. Percepción del mundo, por Carmen Crouzeilles.....	28
Narración y punto de vista	
1. Punto de vista del ojo solitario, por Santiago Castellano	29
2. La balsa de la Medusa de Théodore Géricault, por Analía Reale	29
3. La versión de los toldos, por Carmen Crouzeilles	30
Mundos posibles	
1. Para crear mundos posibles, por Soledad Silvestre	31
2. Consigna para soñantes, por Celia Güichal.....	32
3. Viaje virtual, por Carmen Crouzeilles.....	32
4. Viajeros en el tiempo, por Cecilia Eraso	33
Construcción del otro	
1. Los otros están dementes, por Carmen Crouzeilles.....	34
2. La complicación de ser chino, por Carmen Crouzeilles.....	37
3. Las cosas por su nombre, por Cecilia Eraso.....	38
Narración e intertextualidad	
1. Procedimientos de reescritura, por Carmen Crouzeilles.....	39
2. Esperando a Godot en Sarajevo, <i>Esperando a Godot</i> , por Claudia Risé	42
3. Historias a partir de <i>El sitio de los sitios</i> , por Soledad Silvestre.....	43
Crónica y testimonio	
1. Diario de viaje, por Santiago Castellano.....	43
2. Entrevista a un viajero, por Celia Güichal.....	43
3. Un viaje al Delta, por Santiago Castellano.....	44
4. El cronista cultural, por Santiago Castellano	44
5. Etnografías, por Carmen Crouzeilles y Celia Güichal.....	46

Acerca de la narración

Las consignas que integran este cuadernillo abordan distintos aspectos de la narración: la relación entre historia y relato, el trabajo de invención de una historia a partir de pre-textos, la relación entre narración y descripción, la representación de la temporalidad en el relato, las distintas maneras de contar una misma historia en el marco de géneros discursivos diferentes y la incidencia de la perspectiva o punto de vista en la construcción del relato.

Historia y relato

1. Disparador inicial



A partir de uno de los siguientes párrafos, escribir un relato

a. “El sol había caído ya cuando el hombre, semi-tendido en el fondo de la canoa, tuvo un violento escalofrío. Y de pronto, con asombro, enderezó pesadamente la cabeza: se sentía mejor.”

b. “Caminé por las calles desiertas, o casi desiertas, de una zona de chalets. Algunos habitantes, a pesar de la hora matinal, ya estaban levantados; me miraban pasar desde los garajes. Parecían preguntarse qué estaba haciendo yo allí. Si me hubieran abordado, me habría costado mucho contestarles. En efecto, nada justificaba mi presencia allí. Ni en ninguna otra parte, a decir verdad.”

c. “El taxista llevaba una barba recogida en forma de perilla, una redecilla sobre el pelo y una coleta atada con una cinta blanca. Pensé que sería un *sikh*, porque mi guía los describía exactamente así. Mi guía se titulaba: *India, a travel survival kit*. La había comprado en Londres más que nada por curiosidad, ya que suministraba informaciones sobre la India bastante peregrinas y a primera vista superfluas. Sólo más tarde me daría cuenta de su utilidad.”

d. “Era de noche, ya serían más de las diez; Mariana me mostraba las fotos de su viaje a Montevideo. Aparecían el barco, el río, calles del centro de la ciudad, la costa, las

imágenes sonrientes de Mariana junto a un hombre joven –tendría treinta y dos, treinta y cinco años–, pero algo mayor que ella.

–¿No lo volviste a ver?

–Una vez, o dos, el mes pasado. Hubo un par de llamados.

La imprecisión respondía a un voluntario y poco creíble gesto de desinterés: ella sin duda recordaría que las veces que encontró a Roberto fueron dos o una, y podría especificar también de cuántas veces se integraba el “par” de llamados.”

2. Inclusión reglada



Escribir un relato en 3º persona que incluya los fragmentos siguientes, respetando el orden:

“Durante bastantes días miraba por la ventana antes de acostarse, desde su estudio, hacia la esquina, abajo; pero Custardoy no volvió a aparecer por allí.”

“Estuvieron forcejeando un rato hasta que por fin lo convenció y se metieron en el bar de la estación. Consiguieron un lugar desde el cual, desde una perspectiva complicada, veían una parte del andén número 4.”

“Cuando sonó el teléfono, el hombre canoso le preguntó a la chica, con cierta deferencia, si por alguna razón prefería que no contestara.”

3. Itinerario del héroe

La *Odisea* de Homero es uno de los relatos paradigmáticos de la cultura occidental. Este famoso poema épico griego narra las aventuras de Ulises, u Odiseo, y sus hombres en el intento por regresar a su patria, la isla de Ítaca, una vez finalizada la Guerra de Troya. Ulises termina errando diez años antes de poder regresar a su patria, donde su esposa, Penélope, es requerida en matrimonio por unos “pretendientes” que mientras esperan respuesta saquean el palacio de Ulises frente a la mirada impotente de su hijo Telémaco.

Actualmente, la palabra “odisea” se ha convertido en un término de uso corriente, sinónimo de un viaje lleno de aventuras o, incluso, de un viaje accidentado. El relato de aventuras y la novela descienden directamente de este poema narrativo: por su

arte de imitación (*mimesis*); porque incorpora al tiempo en el interior del relato; por sus múltiples narradores. De hecho, la sorprendente novedad de la *Odisea* no es únicamente la inclusión del transcurrir del tiempo en el relato sino también la ruptura del orden cronológico de la historia que nos permite diferenciar el tiempo de la historia, es decir, de los hechos narrados, del tiempo del relato, es decir, del orden en que el narrador principal decide contarnos esos hechos. La *Odisea* comienza con las aventuras de Telémaco, el hijo de Ulises, que transcurren paralelamente a la última etapa de las de su padre (que se suceden a lo largo de diez años). El relato continúa con la llegada de Ulises a la tierra de los Feacios y es allí donde el mismo héroe narra a sus anfitriones los famosos obstáculos que ha debido atravesar antes. Finalmente la obra se cierra con una coincidencia entre el tiempo del relato y el de la historia: la llegada del rey de Itaca a su patria y la liberación de su palacio del “asedio” de los pretendientes.

En esta epopeya ya están esbozados casi todos los elementos estructurales y los tópicos de los relatos de viajes de nuestra cultura occidental. Una lectura atenta de los famosos cantos IX al XIII permite, de hecho, relevar algunos de estos motivos que repercutirán durante milenios en nuestros relatos de viajes y aventuras. En tanto héroe arquetípico, es decir, en tanto personaje que se vuelve modelo de comportamiento, Ulises se adecua, como los héroes de los demás mitos orientales y occidentales, a ciertas características constantes que nos permiten identificarlo como tal. Además de comportarse como lo hacen los héroes míticos, reconocemos en Ulises a uno de aquellos porque se ve impelido, a lo largo del relato, a realizar una serie de proezas insoslayables para todo personaje al que se considere un verdadero héroe.



Leer con atención las siguientes escenas de la *Odisea* y caracterizar el comportamiento de Ulises. Se recomienda la lectura de, al menos, un Canto completo (en el cuadernillo de viajes puede leerse el Canto IX)

Canto IX

“Soy Ulises Laertíada, famoso entre todas las gentes por mis muchos ardides; mi gloria ha subido hasta el cielo (...) La noble diosa Calipso me retuvo en sus grutas profundas, deseándome por esposo, y al igual que la engañosa Circe, me detuvo en su palacio de la isla Eea, queriéndome también por esposo, mas no pudieron llevar la persuasión a mi pecho, pues nada hay más dulce que la patria para aquel que, lejos de los suyos, vive en tierra extranjera, aun cuando ocupe un rico palacio.” (*Ulises se presenta ante los Feacios y comienza a narrar sus aventuras previas*)

“—Me preguntas, Cíclope, mi nombre ilustre. Te lo diré y me harás el presente hospitalario que me has prometido. Mi nombre es Nadie. Mi padre y mi madre y todos mis compañeros me llaman Nadie.

Así le dije, y con indignado ánimo, hubo de responderme:

— Me comeré a Nadie, después de sus compañeros; a los demás antes que a él. Este será el presente hospitalario que te haré.

Dijo así, y cayó de espaldas; (...) Tomando la estaca de olivo afilada por la punta, la hundieron en el ojo del Cíclope, y yo, apretando detrás, la hacía girar (...) y lanzaba el cíclope horribles alaridos y las rocas se estremecían. (...) Entonces llamó con grandes voces a los Cíclopes que habitaban a su alrededor, en las cavernas de los promontorios azotados por los vientos. (...)

—¿Por qué, Polifemo, lanzas tales lamentos en la noche divina y nos despiertas? ¿Qué te ocurre? ¿Algún mortal ha robado tus ovejas? (...)

—¡Oh amigos! ¿Qué quién me mata con fuerza o con engaño? Nadie

Y ellos respondieron con palabras aladas:

—Ciertamente, si nadie está contigo, nadie puede hacerte mal. (...)

Así dijeron y se marcharon. Y mi caro corazón reía porque mi nombre les había engañado tanto como mi sutil astucia” (*Ulises atrapado en la cueva del Cíclope*)

Canto XII

«Y cuando se puso el sol y cayó la oscuridad, mis compañeros se echaron a dormir junto a las amarras de la nave. Pero Circe me tomó de la mano y me hizo sentar lejos de mis compañeros y, echándose a mi lado, me preguntó detalladamente. Yo le conté todo como correspondía y entonces me dijo la soberana Circe:

«"Así es que se ha cumplido todo de esta forma. Escucha ahora tú lo que voy a decirte y consérvete un dios su recuerdo. Primero llegarás a las Sirenas, las que hechizan a todos los hombres que se acercan a ellas. Quien acerca su nave sin saberlo y escucha la voz de las Sirenas ya nunca se verá rodeado de su esposa y tiernos hijos, llenos de alegría porque ha vuelto a casa; antes bien, lo hechizan éstas con su sonoro canto sentadas en un prado donde las rodea un gran montón de huesos humanos putrefactos, cubiertos de piel seca. Haz pasar de largo a la nave y, derritiendo cera agradable como la miel, unta los oídos de tus compañeros para que ninguno de ellos las escuche. En cambio, tú, si quieres oírlas, haz que te amarren de pies y manos, firme junto al mástil que sujeten a éste las amarras, para que escuches complacido, la voz de las dos Sirenas; y si suplicas a tus compañeros o los ordenas que te desaten, que ellos te sujeten todavía con más cuerdas.

«"Cuando tus compañeros las hayan pasado de largo, ya no te diré cuál de dos caminos será el tuyo; decídelo tú mismo en el ánimo. Pero te voy a decir los dos: a un lado hay unas rocas altísimas, contra las que se estrella el oleaje de la oscura Anfitrite. Los dioses felices las llaman Rocas Errantes. No se les acerca ningún ave, ni siquiera las temblorosas palomas que llevan ambrosía al padre Zeus; que, incluso de éstas, siempre arrebatada alguna la lisa piedra, aunque el Padre (Zeus) envía otra para que el número sea completo. Nunca las ha conseguido evitar

nave alguna de hombres que haya llegado allí, sino que el oleaje del mar, junto con huracanes de funesto fuego, arrastran maderos de naves y cuerpos de hombres. Sólo consiguió pasar de largo por allí una nave surcadora del ponto, la célebre Argo, cuando navegaba desde el país de Eetes. Incluso entonces la habría arrojado el oleaje contra las gigantescas piedras, pero la hizo pasar de largo Hera, pues Jasón le era querido.

«En cuanto a los dos escollos, uno llega al vasto cielo con su aguda cresta y le rodea oscura nube. Ésta nunca le abandona, y jamás, ni en invierno ni en verano, rodea su cresta un cielo despejado. No podría escalarlo mortal alguno, ni ponerse sobre él, aunque tuviera veinte manos y veinte pies, pues es piedra lisa, igual que la pulimentada. En medio del escollo hay una oscura gruta vuelta hacia Poniente, que llega hasta el Erebo, por donde vosotros podéis hacer pasar la cóncava nave, ilustre Odiseo. Ni un hombre vigoroso, disparando su flecha desde la cóncava nave, podría alcanzar la hueca gruta. Allí habita Escila, que aúlla que da miedo: su voz es en verdad tan aguda como la de un cachorro recién nacido, y es un monstruo maligno. Nadie se alegraría de verla, ni un dios que le diera cara. Doce son sus pies, todos deformes, y seis sus largos cuellos; en cada uno hay una espantosa cabeza y en ella tres filas de dientes apiñados y espesos, llenos de negra muerte. De la mitad para abajo está escondida en la hueca gruta, pero tiene sus cabezas sobresaliendo fuera del terrible abismo, y allí pesca explorándolo todo alrededor del escollo, por si consigue apresar delfines o perros marinos, o incluso algún monstruo mayor de los que cría a miles la gemidora Anfitrite. Nunca se precian los marineros de haberlo pasado de largo incólumes con la nave, pues arrebatada con cada cabeza a un hombre de la nave de oscura proa y se lo lleva.

«También verás, Odiseo, otro escollo más llano cerca uno de otro. Harías bien en pasar por él como una flecha. En éste hay un gran cabrahígo cubierto de follaje y debajo de él la divina Caribdis sorbe ruidosamente la negra agua. Tres veces durante el día la suelta y otras tres vuelve a sorberla que da miedo. ¡Ojalá no te encuentres allí cuando la está sorbiendo, pues no te libraría de la muerte ni el que sacude la tierra! Conque acércate, más bien, con rapidez al escollo de Escila y haz pasar de largo la nave, porque mejor es echar en falta a seis compañeros que no a todos juntos.»

«Así dijo, y yo le contesté y dije:

«Diosa, vamos, dime con verdad si podré escapar de la funesta Caribdis y rechazar también a Escila cuando trate de dañar a mis compañeros.»

«Así dije, y ella al punto me contestó, la divina entre las diosas:

«Obstinado, tú siempre pensando en esfuerzos guerreros y proezas. ¿Es que no quieres ceder ni siquiera a los dioses inmortales? Porque ella no es mortal, sino un azote inmortal, terrible, doloroso, salvaje e invencible. Y no hay defensa alguna, lo mejor es huir de ella, porque si te entretienes junto a la piedra y vistes tus armas contra ella., mucho me temo que se lance por segunda vez y te arrebatada tantos compañeros como cabezas tiene. Conque conduce tu nave con fuerza e invoca a gritos a Cratais, madre de Escila, que la parió para daño de los mortales. Ésta la impedirá que se lance de nuevo.

«Luego llegarás a la isla de Trinaquía, donde pastan las muchas vacas y pingües rebaños de ovejas de Helios (...) Si dejas incólumes estos rebaños y te ocupas del regreso, aun con mucho sufrir podréis llegar a Itaca, pero si les haces daño, predigo la perdición para la nave y para tus compañeros. Y tú, aunque evites la muerte, llegarás tarde y mal, después de perder a todos tus compañeros." (Circe predice a Ulises lo que encontrará en el resto del camino de vuelta)

Los tópicos o motivos del relato de viajes

En los fragmentos anteriores pueden relevarse temas que con el correr de los siglos han devenido tópicos, es decir, constantes temáticas que se han repetido a la largo de la tradición occidental de los relatos de viajes y que son los que organizan nuestro recorrido de lecturas relacionadas con el viaje: la relación indisociable entre viaje y relato; el protagonismo de las aventuras a cargo de un héroe o, en su versión moderna, un anti-héroe; el exilio y el anhelo de la patria; el viaje de guerra o la vuelta de una campaña (Troya en este caso, como telón de fondo); el problema del otro y la mirada etnocéntrica (Ulises desprecia a los Cíclopes porque no comparten el modo de vida griego ni respetan las mismas leyes); el viaje sagrado del mito o la religión, etc.

El esquema del itinerario del héroe

Para Joseph Campbell, el camino común de la aventura del héroe mítico puede representarse según el esquema: *separación-iniciación-retorno*:

“El héroe inicia su aventura desde el mundo de todos los días hacia una región de prodigios sobrenaturales, se enfrenta con fuerzas fabulosas y gana una victoria decisiva; el héroe regresa de su misteriosa aventura con la fuerza de otorgar dones a sus hermanos”

El héroe es quien se atreve a cruzar la línea de separación entre dos espacios (el cotidiano y el desconocido-fabuloso) y vuelve transformado. Sin embargo es preciso notar que este esquema puede aparecer más intrincado en la trama textual pero, tal como advierte Campbell, siempre es posible esquematizar la aventura del héroe mítico con aquella estructura básica. (Una explicación más detallada de las etapas puede leerse en el cuadernillo de viajes, p. 211)



Escribir un relato en el que la/ el protagonista atravesase alguna de las tres grandes etapas del itinerario del héroe propuesto por Joseph Campbell. La/ el protagonista, además, debe exhibir el comportamiento propio del héroe (valerse de la caracterización de Ulises que se hizo más arriba)

1) “Separación” o partida:

“La llamada de la aventura” o las señales de la vocación del héroe

“El cruce del primer umbral”

“El vientre de la ballena”, o sea el paso al reino de la noche

2) Pruebas y victorias de la iniciación:

“El camino de las pruebas”

“La mujer como tentación”

“Apoteosis”

“La gracia última”

3) El regreso y la reintegración a la sociedad:

“La negativa al regreso”

“El cruce del umbral del regreso” o la vuelta al mundo normal

“Libertad para vivir”



Escribir un relato que respete las etapas de la aventura mítica propuestas por Campbell pero que concluya con una de las siguientes tentativas frustradas de reintegración a la sociedad. La/ el protagonista, además, debe exhibir el comportamiento propio del héroe (valerse de la caracterización Ulises que se hizo más arriba)

- El héroe ha alcanzado, en su itinerario previo, la completa iluminación espiritual y no logra mostrar el camino de dicha iluminación a los hombres, demasiado envueltos en sus dificultades económicas.
- El héroe ha llegado a la meta no gracias a haberse sometido a todas las pruebas sino por medio de la violencia o la suerte y las fuerzas que ha desequilibrado reaccionan duramente y lo castigan de forma externa o interna.
- El héroe regresa salvo y por su voluntad pero se encuentra con una incomprensión o desprecio absolutos de parte de aquellos a quienes ha venido a ayudar y su carrera se hunde en el fracaso.

4. Modos de la historia secreta



Leer el artículo de Ricardo Piglia y los cuentos de Chéjov, Borges y Hemingway que se encuentran a continuación. Trabajar luego en grupos sobre las siguientes cuestiones relacionadas con la historia 1 y la historia 2, según lo explicado por Ricardo Piglia en las “Tesis sobre el Cuento”:

- a. Relatar de manera sintética la historia 2 de cada uno de los cuentos. ¿Qué particularidad muestra cada una?
- b. ¿Cuáles son las huellas de la historia 2 en la historia 1 en cada uno de los cuentos?
- c. Discutir el modo en que cada cuento construye y resuelve la tensión narrativa a partir del modo en que están trabajadas la historia 1 y la historia 2. Comparar luego las conclusiones entre los tres cuentos analizados.
- d. **Teoría del iceberg.** El escritor norteamericano Ernest Hemingway explicaba en 1958 su teoría de la escritura de esta manera: “Siempre trato de escribir según la teoría del iceberg: por cada parte que se ve hay siete octavos bajo el agua. Cualquier cosa que uno sabe que puede eliminar de un relato fortalece el iceberg, es la parte que no se muestra”. Este principio implica que el significado total de un texto no se limita a mover el argumento hacia adelante, siempre hay una red de asociaciones e inferencias, una razón sumergida más allá de los detalles que se revelan o se omiten. Comparar esta teoría con la relación entre historia 1 e historia 2 expuesta en la “Tesis sobre el cuento” de Ricardo Piglia.

Tesis sobre el cuento

Ricardo Piglia

I

En uno de sus cuadernos de notas Chejov registró esta anécdota: “Un hombre, en Montecarlo, va al Casino, gana un millón, vuelve a su casa, se suicida”. La forma clásica del cuento está condensada en el núcleo de este relato futuro y no escrito.

Contra lo previsible y convencional (jugar—**perder**—suicidarse) la intriga se plantea como una paradoja. La anécdota tiende a desvincular la historia del juego y la historia del suicidio. Esa escisión es clave para definir el carácter doble de la forma del cuento.

Primera tesis: un cuento siempre cuenta dos historias.

II

El cuento clásico (Poe, Quiroga) narra en primer plano la **historia 1** (el relato del juego) y construye en secreto la **historia 2** (el relato del suicidio). El arte del cuentista consiste en saber cifrar la **historia 2** en los intersticios de la **historia 1**. Un relato visible esconde un relato secreto, narrado de un modo elíptico y fragmentario.

El efecto de sorpresa se produce cuando el final de la historia secreta aparece en la superficie.

III

Cada una de las dos historias se cuenta de modo distinto. Trabajar con dos historias quiere decir trabajar con dos sistemas diferentes de causalidad. Los mismos acontecimientos entran simultáneamente en dos lógicas narrativas antagónicas. Los elementos esenciales de un cuento tienen doble función y son usados de manera diferente en cada una de las dos historias. Los puntos de cruce son el fundamento de la construcción.

IV

En “La muerte y la brújula”, al comienzo del relato, un tendero se decide a publicar un libro. Este libro está ahí porque es imprescindible en el armado de la historia secreta. ¿Cómo hacer para que un gangster como Red Scharlach esté al tanto de las complejas tradiciones judías y sea capaz de tenderle a Lönnrot una trampa mística y filosófica? Borges le consigue ese libro para que se instruya. Al mismo tiempo usa la **historia 1** para disimular esa función: el libro parece estar ahí por contigüidad con el asesinato de Yarmolinsky y responde a una causalidad irónica. “Uno de esos tenderos que han descubierto que cualquier hombre se resigna a comprar cualquier libro publicó una edición popular de la “**Historia secreta de los Hasidim**”. Lo que es superfluo en una historia, es básico en la otra. El libro del tendero es un ejemplo (como el volumen de *Las 1001 noches* en “El Sur”; como la cicatriz en “La forma de la espada”) de la materia ambigua que hace funcionar la microscópica máquina narrativa que es un cuento.

V

El cuento es un relato que encierra un relato secreto. No se trata de un sentido oculto que dependa de la interpretación: el enigma no es otra cosa que una historia que se cuenta de un modo enigmático. La estrategia del relato está puesta al servicio de esa narración cifrada. ¿Cómo contar una historia mientras se está contando otra? Esa pregunta sintetiza los problemas técnicos del cuento.

Segunda tesis: la historia secreta es la clave de la forma del cuento y sus variantes.

VI

La versión moderna del cuento que viene de Chejov, Katherine Mansfield, Sherwood Anderson, el Joyce de *Dublineses*, abandona el final sorpresivo y la estructura cerrada; trabaja la tensión entre las dos historias sin resolverla nunca. La historia secreta se cuenta de un modo cada vez más elusivo. El cuento clásico a la Poe contaba una historia anunciando que había otra; el cuento moderno cuenta dos historias como si fueran una sola.

La teoría del iceberg de Hemingway es la primera síntesis de ese proceso de transformación: lo más importante nunca se cuenta. La historia secreta se construye con lo no dicho, con el sobreentendido y la alusión.

VII

“El gran río de los dos corazones”, uno de los relatos fundamentales de Hemingway, cifra hasta tal punto la **historia 2** (los efectos de la guerra en Nick Adams) que el cuento parece la descripción trivial de una excursión de pesca. Hemingway pone toda su pericia en la narración hermética de la historia secreta. Usa con tal maestría el arte de la elipsis que logra que se note la ausencia del otro relato.

¿Qué hubiera hecho Hemingway con la anécdota de Chejov? Narrar con detalles precisos la partida y el ambiente donde se desarrolla el juego y la técnica que usa el jugador para apostar y el tipo de bebida que toma. No decir nunca que ese hombre se va a suicidar, pero escribir el cuento como si el lector ya lo supiera.

VIII

Kafka cuenta con claridad y sencillez la historia secreta, y narra sigilosamente la historia visible hasta convertirla en algo enigmático y oscuro. Esa inversión funda lo “kafkiano”.

La historia del suicidio en la anécdota de Chejov sería narrada por Kafka en primer plano y con toda naturalidad. Lo terrible estaría centrado en la partida, narrada de un modo elíptico y amenazador.

IX

Para Borges la **historia 1** es un género y la **historia 2** es siempre la misma. Para atenuar o disimular la esencial monotonía de esa historia secreta, Borges recurre a las variantes narrativas que le ofrecen los géneros. Todos los cuentos de Borges están contruidos con este procedimiento.

La historia visible, el juego en la anécdota de Chejov, sería contado por Borges según los estereotipos (levemente parodiados) de una tradición o de un género. Una partida en un almacén, en la llanura entrerriana, contada por un viejo soldado de la caballería de Urquiza, amigo de Hilario Ascasubi. El relato del suicidio sería una historia contruida con la duplicidad y la condensación de la vida de un hombre en una escena o acto único que define su destino.

X

La variante fundamental que introdujo Borges en la historia del cuento consistió en hacer de la construcción cifrada de la **historia 2** el tema del relato.

Borges narra las maniobras de alguien que construye perversamente una trama secreta con los materiales de una historia visible. En “La muerte y la brújula”, la **historia 2** es una construcción deliberada de Scharlach. Lo mismo sucede con Acevedo Bandeira en “El muerto”; con Nolan en “Tema del traidor y del héroe”; con Emma Zunz.

Borges (como Poe, como Kafka) sabía transformar en anécdota los problemas de la forma de narrar.

PIGLIA, R., *Crítica y Ficción*, Bs. As., Siglo XX, 1990

En el mar. Cuento de marineros. Antón Chejov

En: *El mundo de Antón Chejov*, Buenos Aires, CEAL, 1980.

Sólo las luces cada vez más difusas del muelle que se alejaba eran visibles en un cielo negro como la tinta. Podíamos sentir sobre nuestras cabezas las pesadas nubes de tormenta a punto de reventar en lluvia, y la atmósfera era sofocante a pesar del viento y el frío.

Amontonadas en las cabinas de la tripulación, nosotros, los marineros, estábamos echando suertes. Risas borrachas, altisonantes, llenaban el aire. Un compañero cacareó en broma como un gallo. Un leve escalofrío me recorrió desde la nuca hasta los talones, como si me hubieran echado agua helada en el cuerpo desnudo, por un agujero en la parte de atrás de la cabeza. Me estremecí tanto por el frío como por otras causas, que es lo que quiero escribir.

En mi opinión, el hombre es en general inmundo; y a veces un marinero puede ser la más inmundicia criatura de la tierra; más inmundo que el animal más inferior, que al menos tiene la excusa de obedecer a sus instintos. Puede ser que me equivoque, pero me parece que un marinero tiene más razones para desprenderse y maldecirse a sí mismo que cualquier otro. Un hombre que en cualquier momento puede caer de cabeza desde un mástil para quedar enterrado para siempre bajo una ola, un hombre que puede ahogarse, sólo Dios sabe cuándo, no tiene necesidad de nada, y en tierra firme nadie siente lástima por él. Nosotros los marineros tomamos mucho vodka y somos crápulas porque no sabemos para qué puede necesitarse la virtud en el mar. Sea como sea, seguiré mi relato.

Estábamos echando suertes. Éramos veintidós que, como habíamos estado de guardia, en ese momento nos encontrábamos libres. De esa cantidad sólo dos iban a tener la suerte de disfrutar de un espectáculo extraordinario. En esa noche particular, el camarote de luna de miel estaba ocupado, pero la pared del camarote tenía solo dos agujeros a nuestra disposición. Uno lo había hecho yo mismo con una sierra fina, después de perforar el material con un sacacorchos; el otro lo había cortado con un cuchillo uno de mis compañeros. Habíamos trabajado en eso más de una semana.

- ¡Tú te quedas con un agujero!

- ¿Quién?

Me señalaron.

- ¿Quién sacó el otro?

- Tu padre.

Mi padre, un viejo marino jorobado con la cara como manzana al horno, se acercó a mí y me palmeó la espalda.

-¡Hoy hemos tenido suerte, querido muchacho!- dijo- ¿Oyes, hijo? La suerte nos llegó a los dos al mismo tiempo. Eso significa algo.

Subí a cubierta, encendí la pipa y miré hacia el mar. Estaba oscuro, pero se puede presumir que mis ojos reflejaban lo que pasaba en mi alma, mientras formaba imágenes sobre el fondo negro de la noche, visualizando lo que tanto faltaba en mi vida aun joven pero ya arruinada...

A medianoche pasé caminando junto al salón de a bordo y eché un vistazo al interior. El novio, un joven pastor de apuesta cabeza rubia, estaba sentado ante una mesa con los Evangelios en la mano. Le explicaba algo a una inglesa alta, flaca. La novia, una joven muy hermosa, bien proporcionada, estaba sentada junto al esposo con los ojos celestes clavados en él. Un inglés alto, rollizo, de avanzada edad, un banquero de repulsiva cara roja, se paseaba de un lado a otro por el salón. Era el esposo de la dama madura con la que estaba hablando el pastor. "Los pastores acostumbran hablar durante horas", pensé. "No terminará hasta la mañana"

A la una vino a buscarme mi padre, me tironé de la manga y dijo:

- Ahora es el momento. Abandonaron el salón.

Bajé en un abrir y cerrar de ojos la escalera de la cámara y me acerqué a la pared familiar. Entre la pared y el costado del barco había un espacio donde se acumulaban el hollín, el agua y las ratas. Pronto oí el paso pesado del viejo, mi padre. Maldijo cuando tropezó con una bolsa y algunas latas de kerosén. Busqué a tientas el agujero de la pared y retiré el trozo cuadrado de madera que había aserrado con tanto esfuerzo. Me encontré mirando una muselina fina, transparente, atravesada por una luz suave, rojiza. Junto con la luz mi cara ardiente fue acariciada por una fragancia deliciosa, sofocante; sin duda ese era el olor de un dormitorio aristocrático. Para poder ver la habitación era necesario apartar la muselina con dos dedos, cosa que me apuré a hacer. Vi bronce, terciopelo, encajes, todo bañado en un resplandor dorado. A unos tres metros de mi cara estaba la cama.

-Déjame tu lugar –dijo mi padre, apartándome de un empujón impaciente-. Puedo ver mejor desde aquí. –No le contesté-. Tienes mejor vista que la mía, muchacho, y te da lo mismo estar cerca que lejos.

- Cállate- dije-, pueden oírnos.

La novia estaba sentada sobre la cama, con los piecitos colgando dentro de un manguito especial. Tenía los ojos clavados en el piso. Ante ella estaba parado el esposo, el joven pastor. Le decía algo, no sé qué; el ruido de las máquinas me imposibilitaba oír. Hablaba con pasión, gesticulante, con los ojos relampagueando. Ella escuchaba y negaba sacudiendo la cabeza.

- ¡Demonios!- murmuró mi padre- ¡Me mordió una rata!

Apreté el pecho contra la pared, como si temiera que se me fuera a salir el corazón por la boca. Me ardía la cabeza.

Los novios hablaron durante largo rato. Por último él cayó de rodillas y tendió hacia ella, implorante. Ella sacudió la cabeza, negándose. El se puso de pie de un salto, cruzó el camarote, y por la expresión de la cara y los movimientos de los brazos deduje que la amenazaba. La joven esposa se puso de pie y se dirigió lentamente hacia la pared donde yo estaba. Se detuvo cerca de la abertura y se quedó inmóvil, pensando. Devoré su rostro con los ojos. Me pareció que sufría, que luchaba consigo misma, sin saber qué hacer; pero al mismo tiempo sus rasgos expresaban furor. Yo no lo comprendía.

Seguimos allí, frente a frente durante cerca de cinco minutos, después ella se apartó lentamente y, haciendo una pausa en medio del camarote, hizo un movimiento de cabeza hacia el pastor; un gesto de aceptación, sin duda. El sonrió feliz, le besó la mano y salió.

En tres minutos la puerta se abrió y el pastor volvió a entrar seguido por el inglés alto y rollizo que ya mencioné. El inglés se dirigió a la cama y le hizo una pregunta a la hermosa mujer.

Pálida, sin mirarlo, ella movió la cabeza afirmativamente.

El banquero sacó entonces del bolsillo un bulto- evidentemente billetes- y se los tendió al pastor, que lo examinó, los contó, hizo una inclinación y se fue. El inglés de avanzada edad cerró la puerta con llave a sus espaldas.

Me aparté de un salto de la pared, como si me hubiera picado algo. Estaba asustado. Me pareció que el viento estaba haciendo pedazos nuestro barco, que nos íbamos a pique. Mi padre, aquel anciano y libertino, me tomó del brazo y dijo:

- ¡Vámonos de aquí! No tienes que ver esto. Aún eres un muchacho.

Le costaba tenerse en pie. Le ayudé a subir las empinadas y sinuosas escaleras. Arriba había empezado a caer una lluvia otoñal.

1883

La forma de la espada Jorge Luis Borges

Ficciones, 1944.

LE CRUZABA LA cara una cicatriz rencorosa: un arco ceniciento y casi perfecto que de un lado ajaba la sien y del otro el pómulo. Su nombre verdadero no importa; todos en Tacuarembó le decían el Inglés de *La Colorada*. El dueño de esos campos, Cardoso, no quería vender; he oído que el Inglés recurrió a un imprevisible argumento: le confió la historia secreta de la cicatriz. El Inglés venía de la frontera, de Río Grande del Sur; no faltó quien dijera que en el Brasil había sido contrabandista. Los campos estaban empastados; las aguadas, amargas; el Inglés, para corregir esas deficiencias, trabajó a la par de sus peones. Dicen que era severo hasta la crueldad, pero escrupulosamente justo. Dicen también que era bebedor: un par de veces al año se encerraba en el cuarto del mirador y emergía a los dos o tres días como de una batalla o de un vértigo, pálido, trémulo, azorado y tan autoritario como antes. Recuerdo los ojos glaciales, la enérgica flacura, el bigote gris. No se daba con nadie; es verdad que su español era rudimental, abrasilerado. Fuera de alguna carta comercial o de algún folleto, no recibía correspondencia.

La última vez que recorrí los departamentos del Norte, una crecida del arroyo Caraguatá me obligó a hacer noche en *La Colorada*. A los pocos minutos creí notar que mi aparición era inoportuna; procuré congraciarme con el Inglés; acudí a la menos perspicaz de las pasiones: el patriotismo. Dije que era invencible un país con el espíritu de Inglaterra. Mi interlocutor asintió, pero agregó con una sonrisa que él no era inglés. Era irlandés, de Dungarvan. Dicho esto se

detuvo, como si hubiera revelado un secreto.

Salimos, después de comer, a mirar el cielo. Había escampado, pero detrás de las cuchillas del Sur, agrietado y rayado de relámpagos, urdía otra tormenta. En el desmantelado comedor, el peón que había servido la cena trajo una botella de ron. Bebimos largamente, en silencio.

No sé qué hora sería cuando advertí que yo estaba borracho; no sé qué inspiración o qué exultación o qué tedio me hizo mentar la cicatriz. La cara del Inglés se demudó; durante unos segundos pensé que me iba a expulsar de la casa. Al fin me dijo con su voz habitual:

—Le contaré la historia de mi herida bajo una condición: la de no mitigar ningún oprobio, ninguna circunstancia de infamia.

Asentí. Esta es la historia que contó, alternando el inglés con el español, y aun con el portugués:

“Hacia 1922, en una de las ciudades de Connaught, yo era uno de los muchos que conspiraban por la independencia de Irlanda. De mis compañeros, algunos sobreviven dedicados a tareas pacíficas; otros, paradójicamente, se baten en los mares o en el desierto, bajo los colores ingleses; otro, el que más valía, murió en el patio de un cuartel, en el alba, fusilado por hombres llenos de sueño; otros (no los más desdichados) dieron con su destino en las anónimas y casi secretas batallas de la guerra civil. Éramos republicanos, católicos; éramos, lo sospecho, románticos. Irlanda no sólo era para nosotros el porvenir utópico y el intolerable presente; era una amarga y cariñosa mitología, era las torres circulares y las ciénagas rojas, era el repudio de Parnell y las enormes epopeyas que cantan el robo de toros que en otra encarnación fueron héroes y en otras peces y montañas... En un atardecer que no olvidaré, nos llegó un afiliado de Munster: un tal John Vincent Moon.

Tenía escasamente veinte años. Era flaco y fofo a la vez; daba la incómoda impresión de ser invertebrado. Había cursado con fervor y con vanidad casi todas las páginas de no sé qué manual comunista; el materialismo dialéctico le servía para cegar cualquier discusión. Las razones que puede tener un hombre para abominar de otro o para quererlo son infinitas: Moon reducía la historia universal a un sórdido conflicto económico. Afirmaba que la revolución está predestinada a triunfar. Yo le dije que a un *gentleman* sólo pueden interesarle causas perdidas... Ya era de noche; seguimos disintiendo en el corredor, en las escaleras, luego en las vagas calles. Los juicios emitidos por Moon me impresionaron menos que su inapelable tono apodíctico. El nuevo camarada no discutía: dictaminaba con desdén y con cierta cólera.

Cuando arribamos a las últimas casas, un brusco tiroteo nos aturdió. (Antes o después, orillamos el ciego paredón de una fábrica o de un cuartel.) Nos internamos en una calle de tierra; un soldado, enorme en el resplandor, surgió de una cabaña incendiada. A gritos nos mandó que nos detuviéramos. Yo apresuré mis pasos, mi camarada no me siguió. Me di vuelta: John Vincent Moon estaba inmóvil, fascinado y como eternizado por el terror. Entonces yo volví, derribé de un golpe al soldado, sacudía Vincent Moon, lo insulté y le ordené que me siguiera. Tuve que tomarlo del brazo; la pasión del miedo lo invalidaba. Huimos, entre la noche agujereada de incendios. Una descarga de fusilería nos buscó; una bala rozó el hombro

derecho de Moon; éste, mientras huíamos entre pinos, prorrumpió en un débil sollozo.

En aquel otoño de 1922 yo me había guarecido en la quinta del general Berkeley. Éste (a quien yo jamás había visto) desempeñaba entonces no sé qué cargo administrativo en Bengala; el edificio tenía menos de un siglo, pero era desmedrado y opaco y abundaba en perplejos corredores y en vanas antecámaras. El museo y la enorme biblioteca usurpaban la planta baja: libros controversiales e incompatibles que de algún modo son la historia del siglo XIX; cimitarras de Nishapur, en cuyos detenidos arcos de círculo parecían perdurar el viento y la violencia de la batalla. Entramos (creo recordar) por los fondos. Moon, trémula y reseca la boca, murmuró que los episodios de la noche eran interesantes; le hice una curación, le traje una taza de té; pude comprobar que su “herida” era superficial. De pronto balbuceó con perplejidad:

—Pero usted se ha arriesgado sensiblemente.

Le dije que no se preocupara. (El hábito de la guerra civil me había impelido a obrar como obré; además, la prisión de un solo afiliado podía comprometer nuestra causa.)

Al otro día Moon había recuperado el aplomo. Aceptó un cigarrillo y me sometió a un severo interrogatorio sobre los “recursos económicos de nuestro partido revolucionario”. Sus preguntas eran muy lúcidas; le dije (con verdad) que la situación era grave. Hondas descargas de fusilería conmovieron el Sur. Le dije a Moon que nos esperaban los compañeros. Mi sobretodo y mi revólver estaban en mi pieza; cuando volví, encontré a Moon tendido en el sofá, con los ojos cerrados. Conjeturó que tenía fiebre; invocó un doloroso espasmo en el hombro.

Entonces comprendí que su cobardía era irreparable. Le rogué torpemente que se cuidara y me despedí. Me abochornaba ese hombre con miedo, como si yo fuera el cobarde, no Vincent Moon. Lo que hace un hombre es como si lo hicieran todos los hombres. Por eso no es injusto que una desobediencia en un jardín contamine al género humano; por eso río es injusto que la crucifixión de un solo judío baste para salvarlo. Acaso Schopenhauer tiene razón: yo soy los otros, cualquier hombre es todos los hombres, Shakespeare es de algún modo el miserable John Vincent Moon.

Nueve días pasamos en la enorme casa del general. De las agonías y luces de la guerra no diré nada: mi propósito es referir la historia de esta cicatriz que me afrenta. Esos nueve días, en mi recuerdo, forman un solo día, salvo el penúltimo, cuando los nuestros irrumpieron en un cuartel y pudimos vengar exactamente a los dieciséis camaradas que fueron ametrallados en Elphin. Yo me escurría de la casa hacia el alba, en la confusión del crepúsculo. Al anochecer estaba de vuelta. Mi compañero me esperaba en el primer piso: la herida no le permitía descender a la planta baja. Lo rememoro con algún libro de estrategia en la mano: E N. Maude o Clausewitz. “El arma que prefiero es la artillería”, me confesó una noche. Inquiría nuestros planes; le gustaba censurarlos o reformarlos. También solía denunciar “nuestra deplorable base económica”, profetizaba, dogmático y sombrío, el ruinoso fin. *C'est une affaire flambée* murmuraba. Para mostrar que le era indiferente ser un cobarde físico, magnificaba su soberbia mental. Así pasaron, bien o mal, nueve días.

El décimo la ciudad cayó definitivamente en poder de los *Black and Tans*. Altos jinetes

silenciosos patrullaban las rutas; había cenizas y humo en el viento; en una esquina vi tirado un cadáver, menos tenaz en mi recuerdo que un maniquí en el cual los soldados interminablemente ejercitaban la puntería, en mitad de la plaza... Yo había salido cuando el amanecer estaba en el cielo; antes del mediodía volví. Moon, en la biblioteca, hablaba con alguien; el tono de la voz me hizo comprender que hablaba por teléfono. Después oí mi nombre; después que yo regresaría a las siete, después la indicación de que me arrestaran cuando yo atravesara el jardín. Mi razonable amigo estaba razonablemente vendiéndome. Le oí exigir unas garantías de seguridad personal.

Aquí mi historia se confunde y se pierde. Sé que perseguí al delator a través de negros corredores de pesadilla y de hondas escaleras de vértigo. Moon conocía la casa muy bien, hartamente mejor que yo. Una o dos veces lo perdí. Lo acorralé antes de que los soldados me detuvieran. De una de las panoplias del general arranqué un alfanje; con esa media luna de acero le rubiqué en la cara, para siempre, una media luna de sangre. Borges: a usted que es un desconocido, le he hecho esta confesión. No me duele tanto su menosprecio”.

Aquí el narrador se detuvo. Notó que le temblaban las manos.

—¿Y Moon? —le interrogué.

—Cobró los dineros de Judas y huyó al Brasil. Esa tarde, en la plaza, vio fusilar un maniquí por unos borrachos.

Aguardé en vano la continuación de la historia. Al fin le dije que prosiguiera.

Entonces un gemido lo atravesó; entonces me mostró con débil dulzura la corva cicatriz blanquecina.

—¿Usted no me cree? —balbuceó—. ¿No ve que llevo escrita en la cara la marca de mi infamia? Le he narrado la historia de este modo para que usted la oyera hasta el fin. Yo he denunciado al hombre que me amparó: yo soy Vincent Moon. Ahora desprecíeme.

1942

“¿Por qué no bailan?”

Raymond Carver, en *De qué hablamos cuando hablamos de amor*.

Se sirvió otra copa en la cocina y miró los muebles del dormitorio, situados en la parte delantera de su jardín. Excepto el colchón desnudo y las sábanas a vivas rayas, que descansaban junto a dos almohadas sobre el chifonier, todo mostraba un aspecto muy semejante al que había tenido en el dormitorio: mesita de luz y pequeña lámpara a su lado de la cabecera, mesita de luz y pequeña lámpara al otro lado, el de ella.

Su lado y el lado de ella.

Pensó en ello mientras bebía a sorbos el whisky.

El chifonier se encontraba a unos pasos del pie de la cama. Aquella mañana vació los cajones, y en la sala aparecían las cajas de cartón donde había metido lo que contenían. Junto al

chiffonier había una estufa portátil. Y al pie de la cama, una silla de bejuco con un almohadón de diseño exclusivo. Los muebles de cocina, de aluminio bruñido, ocupaban parte del camino de entrada. Un enorme mantel de muselina amarilla –era un regalo- cubría la mesa y colgaba a los lados. Sobre la mesa había un tiesto con un helecho, una vajilla de plata en su caja y un tocadiscos. También eran regalos. Un gran televisor de consola descansaba sobre una mesa baja, y a unos pasos había un sofá y una butaca y una lámpara de pie. El escritorio estaba colocado contra la puerta del garage, y en el camino de entrada había una caja de cartón con tazas, vasos y platos envueltos por separado en papel de periódico. Aquella mañana vació los armarios, y todo lo que había en ellos estaba fuera de la casa, salvo las tres cajas de cartón de la sala. Mediante un cable alargador tendido al exterior había conectado lámparas y aparatos. Todo funcionaba igual que cuando había estado dentro de la casa.

DE cuando en cuando un coche reducía la marcha y los ocupantes miraban, pero ninguno paraba. Se le ocurrió que tampoco él lo habría hecho.

-Debe de ser una liquidación casera –le comentó la chica al chico.

Estaban amueblando un pequeño apartamento.

-Veamos lo que piden por la cama –dijo la chica.

-Y por el televisor –añadió el chico.

El chico enfiló el camino de entrada y detuvo el coche ante la mesa de la cocina.

Se bajaron y empezaron a mirar las cosas: ella tocaba el mantel de muselina, él enchufaba la batidora y apretaba el botón de PICAR; ella tomaba el calentaplatos y él encendía el televisor y hacía pequeños ajustes con los mandos.

El chico se sentó a ver la televisión en el sofá. Encendió un cigarrillo, miró a su alrededor, tiró la cerilla al césped.

La chica se sentó en la cama. Se quitó los zapatos y se tendió de espaldas. Le pareció ver una estrella.

-Ven aquí, Jack. Prueba la cama. Trae una de esas almohadas.

-¿Qué tal es? –preguntó él.

-Pruébala –insistió ella.

El chico miró en torno. La casa estaba a oscuras.

-No me siento a gusto –dijo-. Será mejor que mire si hay alguien ahí dentro.

Ella hizo brincar su cuerpo sobre la cama.

-Pruébala antes –repitió.

El chico se echó en la cama y se puso la almohada bajo la cabeza.

-¿Qué te parece? –preguntó ella.

-Parece sólida –respondió él.

Ella se volvió sobre un costado y le puso una mano en la cara.

-Bésame.

Cerró los ojos, lo abrazó.

Él dijo:

-Veré si hay alguien en la casa.

Pero se sentó y se quedó donde estaba, haciendo como que miraba la televisión.

A derecha e izquierda de la calle, las casas se iluminaron.

-¿No sería divertido si...? –insinuó la chica, y sonrió abiertamente y dejó la frase a medias.

El chico rió, pero sin ningún motivo especial. Sin ningún motivo especial, asimismo, encendió la lámpara de la mesilla.

La chica se quitó de encima un mosquito, y el chico se levantó y se metió la camisa en los pantalones.

-Voy a ver si hay alguien en la casa –dijo-. No creo que haya nadie. Si hay alguien, preguntaré cuánto piden por las cosas.

-Pidan lo que pidan, ofrece diez dólares menos. Siempre es bueno –aconsejó ella-. Además, deben estar desesperados o algo así.

-Es un televisor muy bueno –observó el chico.

-Pregúntales cuánto –dijo la chica.

El hombre se acercaba por la vereda con una gran bolsa de supermercado. Traía bocadillos, cerveza, whisky. Vio el coche en el camino de entrada y a la chica en la cama. Vio el televisor encendido y al chico en el porche.

-Hola –saludó el hombre a la chica-. Ya has visto la cama. Perfecto.

-Hola –contestó la chica, y se levantó-. La estaba probando. –Dio unos golpecitos en la cama-. Es una cama estupenda.

-Es una buena cama –corroboró el hombre y puso la bolsa en el suelo y sacó la cerveza y el whisky.

-Pensábamos que no había nadie –intervino el chico-. Nos interesa la cama, y quizás el televisor. Puede que también el escritorio. ¿Cuánto quiere por la cama?

-Pensaba en cincuenta dólares –dijo el hombre.

.¿La dejaría en cuarenta? –preguntó la chica.

-Bien. La dejo en cuarenta.

Cogió un vaso de la caja de cartón. Le quitó la envoltura de periódico. Rompió el precinto del whisky.

-¿Y el televisor? –quiso saber el chico.

-Veinticinco.

-¿Lo dejaría en quince? –sondeó ella.

-Está bien, quince. Lo dejo en quince –concedió el hombre.

La chica miró al chico.

-Eh, chicos, tomad un trago –invitó el hombre-. Hay vasos en esa caja. Me voy a sentar en el sofá.

El hombre se sentó en el sofá, se acomodó sobre el respaldo y miró al chico y a la chica.

El chico sacó dos vasos y sirvió dos wiskies.

-Ya basta –dijo la chica-. El mío lo quiero con agua.

Acercó una silla y se sentó a la mesa de la cocina.

-Hay agua en aquel grifo –dijo el hombre-. Abre aquel grifo.

El chico volvió con el whisky con agua. Se aclaró la garganta y se sentó a la mesa de la cocina.

Sonrió. Pero no bebió de su vaso.

El hombre miró la televisión. Apuró su whisky y empezó el segundo. Alargó la mano y encendió la lámpara de pie. Precisamente entonces el cigarrillo le resbaló de los dedos y fue a caer entre los almohadones.

La chica se levantó y lo ayudó a encontrarlo.

-Bueno, ¿Qué quieres que nos llevemos? –le preguntó el chico a la chica.

Sacó el talonario y se lo llevó a los labios, como si pensara.

-Quiero el escritorio –dijo la chica-. ¿Cuánto es el escritorio?

El hombre, ante lo absurdo de la pregunta, hizo un movimiento con la mano.

-Di una cantidad –propuso.

Los chicos estaban sentados a la mesa. El hombre los miró. A la luz de la lámpara, creyó ver algo en sus caras. Algo agradable o desagradable. ¿Quién podía saberlo?

-Voy a apagar la televisión y a poner un disco –dijo el hombre-. También vendo el tocadiscos.

Barato, ¿Cuánto me darían por él?

Se sirvió más whisky y abrió una cerveza.

-Lo vendo todo –añadió.

La chica alargó el vaso y el hombre le sirvió Whisky.

-Gracias –dijo la chica-. Muy amable.

-Se te sube a la cabeza –advirtió el chico-. Se me está subiendo a la cabeza. –Alzó el vaso y lo agitó.

El hombre acabó su whisky y se sirvió otro. Luego encontró la caja de los discos.

-Elige algo –animó a la chica, y le tendió los discos.

El chico extendía el cheque.

-Ahí tiene –contestó la chica eligiendo uno, uno cualquiera, porque no conocía los nombres de las tapas. Se levantó de la mesa y se volvió a sentar. No quería estar sentada y quieta todo el tiempo.

-Estoy poniendo el importe –anunció el chico.

-Claro –dijo el hombre.

Bebieron. Escucharon el disco. Luego el hombre puso otro.

¿Por qué no bailan?, decidió decir; y lo hizo:

-Eh, chicos, ¿Por qué no bailan?

-No, no –dijo el chico.

-Vamos –insistió el hombre. Es mi jardín. Pueden bailar si quieren.

Abrazados, con los cuerpos muy juntos, el chico y la chica se deslizaban de un lado a otro por el firme de la entrada. Bailaban. Cuando se acabó el disco, bailaron con el siguiente, y cuando se acabó éste el chico declaró:

-Estoy borracho.

Y la chica negó:

-No estás borracho.

-Sí, estoy borracho.

El hombre dio la vuelta al disco, y el chico repitió:

-Lo estoy.

-Baila conmigo –le pidió la chica al chico, y luego al hombre; y cuando el hombre se levantó, avanzó hacia él con los brazos abiertos.

-Esa gente de allí. Están mirándonos –observó la chica.

-No pasa nada –dijo el hombre-. Es mi casa.

-Que miren –dijo la chica.

-Eso es –la apoyó el hombre-. Creían haberlo visto todo en esta casa. Pero no habían visto esto, ¿eh?

Sintió el aliento de la chica en el cuello.

-Espero que te guste la cama.

La chica cerró los ojos; luego los abrió. Pegó la cara contra el hombro del hombre. Y atrajo su cuerpo hacia sí.

-Debes estar desesperado o algo parecido –le dijo.

Semanas después, la chica explicó:

-El tipo era de edad mediana. Todas sus cosas estaban por allí, en el jardín. No miento.

Estábamos borrachos y nos pusimos a bailar. En la entrada de los coches. Oh, Dios. No se rían. Nos puso discos. Miren este tocadiscos. El viejo nos lo regaló. Y todos esos discos de mierda. ¿Vieron esa mierda?

Siguió hablando. Se lo contó a todo el mundo. Tenía muchos más detalles que contar, e intentaba que se hablara de ello largo y tendido. Al cabo de un rato dejó de intentarlo.

1981

5. Tiempo, subversión y duración


Toda subversión del orden temporal recibe el nombre de anacronía, y sus formas básicas son la analepsis o retrospectión y la prolepsis o anticipación. En el primer caso se introduce un acontecimiento que, según el orden de la historia, debería haberse mencionado antes. Al contrario, la prolepsis anticipa un acontecimiento que tendría que haberse contado más tarde. (Genette, 1989). En *cuaderno de Sarajevo*, Goytisolo pone de manifiesto un antes y un después en la descripción de la ciudad: lo



que se cuenta en la guía turística editada unos años antes de su viaje, por un lado, y lo que él ve, por el otro.


Escribir un relato en el que se aprecie como marco la ciudad de Sarajevo, haciendo uso de uno de los dos procedimientos que implican la subversión del orden del relato: la historia debe comenzar y terminar en un tiempo determinado (Sarajevo ayer o Sarajevo hoy) y remontarse, en algún punto del relato, a otro tiempo distinto de ese que se eligió inicialmente para contar un suceso, rememorar una escena, anticipar una acción, etc.

La *duración* engloba una serie de procedimientos que sirven para acelerar o aminorar el *tempo* del relato. Es, por ejemplo, la pausa descriptiva un procedimiento para desacelerar el ritmo; lo mismo que la digresión reflexiva, muy afín- aunque no exclusiva- al narrador omnisciente. El sumario o resumen, en cambio, es una figura que sirve para acelerar el ritmo: el narrador condensa en pocas líneas un notable volumen de información; también la escena, cuya manifestación más frecuente es el diálogo, sirve para el mismo fin. (Genette, 1989)

 Elegir un pasaje de *Cuaderno de Sarajevo* y rescribirlo acelerando o aminorando el ritmo del relato, a través de alguna de las figuras descritas más arriba.


Narrar y describir

1. Describir el indicio

 Escribir un relato según las pautas siguientes: alguien entra en la casa vacía de un amigo que se ha ido de viaje para regar las plantas y dar de comer al gato. Accidentalmente (mientras busca alguna otra cosa, por ejemplo) descubre uno o varios objetos que resultan reveladores de que el amigo ha cometido una acción terrible (un crimen, una traición, una estafa, una infidelidad...). Describir la entrada a la casa, detallando las acciones de regar las plantas y dar de comer al gato: cómo es la casa, en qué estado están las plantas, dónde (en una terraza, en un patio, en un balcón), cómo es el gato y qué hace, cuáles y cómo son los objetos incriminadores y dónde están. A partir del descubrimiento de tales objetos, el narrador elabora conjeturas acerca de lo que cree haber descubierto y de la posible causa de la partida del amigo.

2. Los que se quedan

Hay quienes viajan y están los que se quedan detrás. Los que se quedan pueden extrañar al que partió, desear estar en sus pies, preocuparse, esperar noticias, interrogarse sobre los movimientos del viajero, sobre las causas de su partida, recordar, imaginar, envidiar, temer por ese deseo de viaje que a veces invade vigilia y sueño de los sedentarios.

 En el poema *Mares del sur* de Cesare Pavese se habla de un viajero y también de los que se han quedado. La propuesta es elegir un viajero (el del poema de Pavese o alguna de las figuras listadas en el cuaderno viaje y escritura) y escribir el monólogo de una de las personas que ha quedado atrás. En ese monólogo se pueden incluir fragmentos de documentos (cartas, postales, fotografías, diarios) que llegan como huellas del viaje del otro.

3. Monólogo de personaje

 Escribir un monólogo del personaje que se describe en el texto siguiente:


Herman Melville

“Mirándolo a los ojos, a uno le parecía ver en ellos las imágenes demoradas de aquellos múltiples peligros que había afrontado con calma en toda su vida: hombre firme y sólido, cuya vida, en su mayor parte, había sido una elocuente pantomima de acción, y no un manso capítulo de palabras. Sin embargo, con toda su curtida fortaleza y sobriedad, había en él ciertas cualidades que algunas veces afectaban, y aun en ciertas ocasiones parecían casi contrapesar a todo el resto. Insólitamente concienzudo para ser un marinero, y dotado de honda reverencia natural, la soledad salvaje y acuática de su vida le inclinaba fuertemente, por tanto, a la superstición, pero a esa suerte de superstición que en ciertos caracteres parece proceder más bien de la inteligencia que de la ignorancia. Lo suyo eran portentos exteriores y presentimientos interiores. Y si a veces esas cosas doblaban el hierro soldado de su alma, los lejanos recuerdos domésticos de su joven mujer y su hijo, en El Cabo, tendían mucho más a desviarle de la rudeza originaria de su naturaleza y abrirle aún más a esas influencias latentes que, en algunos hombres de corazón honrado, refrenan el empuje de la temeridad diabólica tan a menudo evidenciada por otros en las vicisitudes más peligrosas...”


[consigna tomada de Alvarado, M., Rodríguez, M. y Tobelem, M.; *Grafein Teoría y práctica de un taller de escritura*, Madrid, Altalena, 1981]

4. Construcción del personaje


El equipaje te delata

-  A partir de los distintos elementos y el tipo de equipaje que hay en un carrito del aeropuerto, describir al propietario de esos objetos. Desarrollar la consigna con tres personajes diferentes, describirlos y señalar a qué se dedican, de dónde vienen, motivos del viaje, cuánto hace que partieron y qué van a hacer con lo que trajeron.


Víctimas de sus pasiones

-  Tomando como punto de partida un plano de la ciudad de Buenos Aires, organizar un itinerario posible para que realice alguna de estas personas: un aficionado a la música, un apasionado de un deporte, un fanático de la moda, un especialista en gastronomía, un coleccionista, un interesado en artes visuales, un cinéfilo, un historiador, un amante de la literatura. Proponer los recorridos posibles, los sitios de interés o hitos urbanos y los motivos de las elecciones. ¿Cómo encara su trayecto? ¿A qué lugares va? ¿Alguien lo acompaña? ¿Cómo nació su pasión por ese “mundo”? ¿Cuáles son sus expectativas? ¿Cuáles serían sus hallazgos? ¿Qué pretende?

Carta sin destino


-  Algunos viajes constituyen un espacio a recorrer y un tiempo que, en su transcurso (y también después), promueve una mayor comprensión de sí mismo y/o del otro. Esto puede provocar un efecto en el espíritu de los viajeros: euforia, angustia, alivio, nostalgia, terror, etcétera. Escribir una carta (que nunca será enviada) en la que alguien se dirija a un interlocutor muy especial planteando los sentimientos y cambios personales que distintas instancias del viaje le han producido.

¿Y ahora?


-  Una persona es acusada de haber cometido un crimen; solamente ella sabe si es inocente o culpable. La detienen y la llevan a hacer una declaración. Escribir el monólogo interior de esa persona mientras recorre en patrullero las calles de su ciudad rumbo a la comisaría.

5. El diplomático holandés

No son solo las cualidades o atributos explícitos en el texto lo que define a un personaje, sino también su conducta y su forma de relacionarse con los demás. Muchos rasgos pueden, incluso, modificarse al compás del desarrollo de la acción; de ahí que pueda afirmarse que el diseño de un personaje no se termina hasta que finaliza el proceso textual. Uno de los narradores de *El sitio de los sitios*- el conserje del hotel- introduce un personaje en el relato del que nos cuenta muy poco: “Un diplomático holandés, hospedado en otra ala del piso, se asomó también por desdicha a ver el destrozo y su intrusión malhadada, con gafas y pico de pájaro bobo, complicó como vamos a ver mis planes (...) con su patosidad de zancudo nos siguió a la habitación...”

-  Volver a escribir la escena del hallazgo de la muerte de Ben Sidi Abú Al Fadaíl focalizando el relato en el personaje del diplomático holandés: ¿cómo es? ¿cómo reacciona? ¿qué dice? ¿qué piensa? ¿cómo se relaciona con el resto de los personajes?

6. Percepción del mundo

-  En el fragmento siguiente del cuento de Eduardo Muslip puede percibirse el estado anímico del narrador, su fobia a los aviones, su probable miedo de morir en un accidente aéreo, la ironía. Continuar el relato: el narrador recuerda momentos de su vida, se arrepiente de algo que ha hecho o de algo que no ha hecho, siente nostalgia. No utilizar la palabra “miedo”.

Fragmento de “La vida perdurable”, de Eduardo Muslip.

Recibí las sonrisas de la tripulación, y me ubiqué en mi asiento. En la guantera estaban los objetos triviales de siempre: una revista de publicidades de objetos tan inútiles como caros, un sobre vacío, unos folletos de instrucciones sobre qué hacer en caso de que el avión cayera. Preferí hojear ese folleto y no ver al hombre que concretamente nos estaba dando las instrucciones, haciendo gestos de mimo mientras la voz de otra persona explicaba esos movimientos. En el folleto se veían dibujos un poco anticuados: una mujer con aspecto de ama de casa norteamericana de los años cincuenta toma de su asiento el cojín (“El cojín de su asiento sirve de salvavidas”, decía una inscripción), sale por la puerta de emergencia con el cojín, camina con el cojín sobre el ala, salta al agua, flota tranquila agarrada del cojín. Me gusta leer el folleto como si se tratara no de concretas instrucciones sino de una historieta en que se narra la historia de una mujer segura y dueña de sí que observa cómo el avión cae y hace metódicamente lo que debe hacer hasta quedar flotando en un tranquilo océano: la contracara fantástica de una historia real en que un avión cae al agua y sólo hay un breve, limitado momento de pánico y una larga muerte.

Plaza Irlanda, Buenos Aires, El Cuenco de Plata, 2005.

Narración y punto de vista

1. Punto de vista del ojo solitario



Realizar un gráfico que esquematice la estructura narrativa del Canto IX de la *Odisea*: Ubicar núcleos, catálisis, orden temporal, personajes principales y secundarios, narrador/es. Tomar los núcleos narrativos y contar la historia desde el punto de vista de Polifemo.

2. La balsa de la Medusa de Théodore Géricault



El cuadro de Géricault, “La balsa de la Medusa”, que se reproduce aquí arriba, representa un hecho histórico que tuvo lugar en el siglo XIX. Hacer una investigación lo más exhaustiva posible acerca de este hecho, sus protagonistas y sus consecuencias.



A partir de los datos recogidos en la investigación escribir un relato breve en tercera persona, desde el punto de vista de un narrador testigo (focalización externa).



Escribir un nuevo relato en primera persona desde la perspectiva de uno de los personajes representados en el cuadro.

3. La versión de los toldos



Leer el siguiente cuento de Jorge Luis Borges. Analizar el texto a partir de las siguientes preguntas:

1. ¿Qué sugiere la referencia "en Junín o Tapalqué"? ¿Porqué no dice "en algún lugar de la provincia de Buenos Aires"?
2. ¿Qué valor tienen las formas verbales "refieren" en la primera oración y "se dijo" en la segunda?
3. Analice el texto entre paréntesis de la tercera oración.
4. La expresión "yo querría saber" se enuncia dos veces en el segundo párrafo. Analice el uso del modo potencial en ese caso particular. ¿Por qué el narrador no dice "yo quisiera saber" o "yo quiero saber"?
5. El cuento se cierra con un interrogante formulado indirectamente. ¿Tiene respuesta? ¿Qué implicaturas genera? Para responder, analice qué es lo que el narrador sabe, qué es lo que presupone, qué es lo que puede saber y qué es lo que no. Según el narrador, ¿qué es lo que el cautivo sabe, qué es lo que no sabe, qué es lo que no se puede saber si sabe?



Escribir el relato de esta historia según se contaría en los toldos en la época de los malones en territorios de frontera. El cambio de narrador debe generar necesariamente una interpretación distinta basada en un punto de vista ideológico y cultural diferente, el de los indios, e implicaturas y presuposiciones coherentes con la nueva perspectiva. La lectura de *Una excursión a los indios ranqueles* de Mansilla será de utilidad para construir la voz narrativa y el punto de vista de la versión indígena.

El cautivo

En Junín o Tapalqué refieren la historia. Un chico desapareció después de un malón; se dijo que lo habían robado los indios. Sus padres lo buscaron inútilmente; al cabo de los años, un soldado que venía de tierra adentro les habló de un indio de ojos celestes que bien podía ser su hijo. Dieron por fin con él (la crónica ha perdido las circunstancias y no quiero inventar lo que no sé) y creyeron reconocerlo. El hombre, trabajado por el desierto y por la vida bárbara, ya no sabía oír las palabras de la lengua natal, pero se dejó conducir, indiferente y dócil, hasta la casa. Ahí se detuvo, tal vez por que los otros se detuvieron. Miró la puerta, como sin

entenderla. De pronto bajó la cabeza, gritó, atravesó corriendo el zaguán y los dos largos patios y se metió en la cocina. Sin vacilar, hundió el brazo en la ennegrecida campana y sacó el cuchillito de mango de asta que había escondido ahí, cuando chico. Los ojos le brillaron de alegría y los padres lloraron porque habían encontrado al hijo.


Acaso a este recuerdo siguieron otros, pero el indio no podía vivir entre paredes y un día fue a buscar su desierto. Yo querría saber qué sintió en aquel instante de vértigo en el que el pasado y el presente se confundieron; yo querría saber si el hijo perdido renació y murió en aquel éxtasis o si alcanzó a reconocer, siquiera como una criatura o un perro, los padres y la casa.

El Hacedor. Emece, Buenos Aires, 1971.


Mundos posibles

1. Para crear mundos posibles:

El relato de ficción implica la creación de mundos, que pueden ser parecidos o no a la realidad efectiva. Son mundos alternativos al mundo objetivo, sustentados en la realidad- interna o externa- y cuya existencia hace posible el texto. Estos mundos escapan de los criterios habituales de verdad o falsedad y responden a la lógica del *como* o del *como si*; son mundos, en suma, a los que cabe exigir únicamente una coherencia interna: la realidad efectiva no es más que el material que el arte transforma y convierte en realidad de ficción. (K. Hamburger, 1957; F. Martínez Bonati, 1992; R. Ingarden, 1931; C. Segre, 1985; P. Ricoeur, 1983.)

 Elegir alguna de estas tres propuestas para crear un mundo posible:


- a) Describir la ciudad de Buenos Aires *como si* estuviera sitiada.
- b) Describir los alrededores de la Biblioteca Nacional *como si* ésta hubiera sido destruida por un bombardeo.
- c) Describir alguna calle de San Telmo un domingo a la mañana, *como si* estuviera siendo acechada por francotiradores.

 Goytisolo cuenta en *Cuadernos de Sarajevo* que David Kamhi, vicepresidente de la Sociedad Humanitaria, Cultural y Educativa Judía, desciende de los expulsados de España en 1492. Imaginar el viaje de los ancestros de Kamhi y elegir un momento del mismo- desde que parten expulsados por la corona española hasta que llegan a

Sarajevo en 1551- para escribir una narración en la que se cuente alguna aventura vivida por estos personajes. Es muy importante recabar información sobre la época para que el mundo creado resulte verosímil.

2. Consigna para soñantes


Soñar es una experiencia común a todos, cada noche soñamos, aunque no siempre lo recordemos. Varios escritores han enunciado de una u otra manera la idea de que en los sueños realizamos una actividad literaria, o “protoliteraria”, ya que en ese territorio somos todos narradores.

 La propuesta es sumergirse en la memoria onírica y traer a la superficie una imagen que remita de alguna manera a una de las etapas del viaje del héroe que menciona Campbell en *El héroe de las mil caras*. (Puede tratarse de una partida, el atravesamiento de pruebas, la llegada a la meta, el retorno, etc.).

El siguiente paso es retomar esta imagen para escribir una narración que abarque un momento de un viaje. Se establecen algunas restricciones:

- 1- La historia no puede ser contada como un sueño. Puede trabajarse en clave fantástica o no, pero la tensión de la historia no puede resolverse con el hecho de que todo fue un sueño.
- 2- No se debe contar el viaje completo, aunque debería conocerse para sugerir lo que no se cuenta.

3. Viaje virtual

 Relatar un viaje virtual a algún sitio lejano y desconocido del mundo a través de Google Earth.

- El relato debe comenzar con la imagen global del mundo, tal como la muestra el programa al abrirse, y debe finalizar con el hallazgo de algún lugar concreto que debe ser descrito con todo el detalle posible (incluyendo el proporcionado por fotos e información adicional a través de una búsqueda específica en Google).
- El viaje puede tener un propósito definido inicialmente o dicho propósito puede ir definiéndose a través de los hallazgos que el azar del viaje vaya proporcionando. En cualquiera de los casos, debe haber una descripción detallada de los movimientos que hacen rotar el planeta o mover el “mapa” con el cursor (desplazamientos horizontales por la superficie del mundo) y de los movimientos de acercamiento a un punto específico (desplazamientos verticales del zoom). Una posibilidad interesante sería describir estos

movimientos como si se tratara de un “vuelo” y un aterrizaje en el lugar elegido.

- Todos los nombres de países, ciudades y lugares son muy importantes como referencia a lo largo del relato; también son muy importantes las descripciones de colores, formas y detalles visuales (calles, árboles, casas y monumentos de una ciudad, accidentes geográficos, etc.) que va mostrando el programa a medida que se recorre el “mundo”.
- El relato debe incluir alguna breve reflexión teórica acerca de las representaciones del mundo a través de mapas, basada en los textos de David Olson, Marie Louise Pratt, Italo Calvino o Miles Harvey.

4. Viajeros en el tiempo

En la ciencia-ficción es muy común encontrar relatos cuyos protagonistas viajan a un tiempo distinto del suyo. En ellos se suele explorar la interacción del personaje con las personas y tecnologías de ese tiempo como parte de un impacto cultural (*La máquina del tiempo* de HG Wells) y en este sentido, más allá de la anécdota, el viaje en el tiempo, al igual que el intergaláctico, no sería muy distinto que el que los españoles emprendieron en 1492 (y tampoco muy distintos sus resultados)

Otras ramificaciones del género proponen viajes a universos paralelos (*Planos paralelos* de Ursula Le Guin, de reciente aparición) y los cambios en situaciones que generan reacciones, es decir, la modificación causada por el viajero de algún evento aparentemente insignificante que debía ocurrir en determinado tiempo hizo que este no tuviera lugar y, por esto, causa grandes cambios en el futuro (“El ruido de un trueno” de Ray Bradbury)



El Viajero a través del tiempo, protagonista de la novela de Wells, explica a sus comensales la noche previa a emprender su viaje que si bien la posibilidad real (física) del viaje en el tiempo puede parecer imposible (y lo es para la física contemporánea, puesto que aún se carece de cualquier evidencia experimental de dicha posibilidad), cada uno de nosotros viaja en el tiempo constantemente:

-Y usted no puede moverse de ninguna manera en el Tiempo, no puede huir del momento presente.

-Mi querido amigo, en eso es en lo que usted está equivocado. Eso es justamente en lo que el mundo entero se equivoca. Estamos escapando siempre del momento presente. Nuestras existencias mentales, que son inmateriales y que carecen de dimensiones, pasan a lo largo de la dimensión del Tiempo con una velocidad uniforme, desde la cuna hasta la tumba (...) Por ejemplo, si recuerdo muy vivamente un incidente, retrocedo al momento en que ocurrió: me convierto en un distraído,


como usted dice. Salto hacia atrás un momento...” (H.G.Wells, *La máquina del tiempo*)

De esta forma, podemos entender el viaje en el tiempo como un motivo ficcional pero también podemos tomarlo en sentido figurado, como lo hace el Viajero de Wells, y considerar los viajes interiores (imaginativos, rememorativos) como una forma del viaje en el tiempo.

-  Escribir una crónica en la cual se narre la visita a algún lugar que sea un icono del pasado (ruinas mayas, por ejemplo) como si fuera un viaje en el tiempo. La crónica debe explorar una dimensión imaginaria en la cual el/la protagonista/s se encuentre con los personajes del pasado, sus costumbres, etc.
-  Escribir un monólogo interior de un personaje que narre la rememoración de sucesos del pasado como si fueran un viaje en el tiempo.

Construcción del otro

1. Los otros están dementes

 En los fragmentos que se reproducen a continuación, Mansilla y Olson explican los modos de representación del mundo de los indios ranqueles para dar indicaciones, y de los navegantes micronesios para orientarse en medio del océano. La manera que tienen los cordobeses de orientarse para llegar a un destino luego de atravesar grandes distancias desérticas llama la atención de Mansilla, y de algún modo también lo divierte, por eso lo relata como curiosidad y explica su lógica de funcionamiento.

Según el relato de Olson, William Cook estaba profundamente sorprendido por la efectividad con que los navegantes micronesios se orientaban en medio del océano y lograban llegar a puerto con un método de orientación tan inverosímil como el que describe.

Los cordobeses para Mansilla, y los micronesios para Cook son individuos diferentes a ellos mismos, creados por otra cultura. Como viajeros, relatan la diferencia que se hace evidente en el encuentro y que revela la existencia de representaciones del mundo, modos de pensar e imaginar el mundo y lógicas totalmente diferentes. Esa confrontación, el hallazgo de la diferencia, es el encuentro con el otro.

Lucio V Mansilla: *Una excursión a los indios ranqueles*. Fragmento del capítulo 4

“El camino del Cuero pasa por el mismo fuerte Sarmiento que le ha robado su nombre al antiguo y conocido Paso de las Arganas.

Este camino consiste en una gran rastrillada, y su rumbo es sudeste, o lo que en lenguaje comprensivo de los paisanos de Córdoba llamamos *sudabajo*.

Ellos tienen un modo peculiar de denominar ciertas cosas y sólo en la práctica se comprende la ventaja de la sustitución.

Al oeste le llaman *arriba*. Al este, *abajo*. Estos dos vocablos sustituidos a los vientos cardinales, permiten expresarse con más facilidad y más claridad, en razón de la similitud de las palabras este y oeste y de su composición vocal.

Un ejemplo lo demostrará.

Si queriendo ir del punto A al punto B o para ser más claro, de la Villa del Río Cuarto al fuerte Sarmiento, cortando el campo, se ocurriese a un baqueano por las señas, las daría así:

Miraría al sur, y haciendo una indicación con la mano derecha diría: se sale en estas dereceras, sur, y se camina rumbeando medio abajo; pero muy poco abajo.

Con estas señas, el que tiene la costumbre de andar por los campos, va derecho como un huso a su destino.

Si queriendo ir de la Villa del Río Cuarto a las Achiras, en el mes de noviembre, verbigracia, en que el sol se pone inclinándose al sur, se preguntasen las señas, la contestación sería:

-Salga derecho arriba, medio rumbeando al lado en que se pone el sol y ahí, en aquella punta de sierra, ahí está Achiras.

Con esas señas cualquiera va derecho.

De esta costumbre cordobesa de llamarle abajo al naciente y arriba al poniente, viene la denominación de provincias de arriba y de abajo; la de arribeños y abajeños.

A las facilidades que este modo de expresarse ofrece, reúne una circunstancia que responde a un hecho geográfico.

Ir de Córdoba para el poniente o para el naciente es, en efecto, ir para arriba o para abajo, porque el nivel de la tierra es más elevado que el del mar a medida que se camina del litoral de nuestra patria para la Cordillera; la tierra se dobla visiblemente, de manera que el que va sube y el que viene baja.”

David Olson, Fragmento de *El mundo sobre el papel*

“En 1768, el Almirantazgo británico comisionó a James Cook, que acababa de volver después de cinco años de vigilar las costas de Terranova, y era buen matemático, para que comandara un navío, el Endeavour, y llevara astrónomos de la Real Sociedad a Tahití. (...) Los viajes de

Cook no deben ser considerados simplemente la proyección del mundo al papel sino la exploración del mundo *desde el punto de vista de un mapa*. El mapa es el modelo o teoría cuya prueba empírica son los viajes. Los mapas se han convertido en representaciones. Desde el siglo XVII, estar completamente perdido es estar, según las palabras de nuestro epígrafe, “a leguas sin mapa desde ningún lugar”.

Que esta representación del mundo es un mundo de papel, no uno intuitivo, puede ser mostrado contrastando esta representación con otras, que son igualmente impresionantes pero que no están basadas en mapas o en cartas sino en el reconocimiento personal lo que, en el ámbito de las ciencias cognitivas, se llama modelo mental. Los micronesios y los polinesios navegaban miles de millas en el Pacífico Sur entre Samoa, Hawai y las Islas Orientales y llegaban a destinos visibles desde apenas diez millas, luego de días de navegación en un mar sin marcas ni cartas. Tupaia, el jefe de navegantes de las Islas Carolinas, a quien el capitán Cook embarcó en el Endeavour en 1769, sabía todo sobre los principales grupos de islas en Polinesia excepto Hawai y Nueva Zelanda, una extensión de 2600 millas. En el viaje con Cook era capaz, día tras día, según el informe de Cook, de apuntar correctamente en dirección a Tahití.




Pero solo recientemente hemos comenzado a entender la sofisticación de las actividades mentales que conducen a tales logros. Gladwin (1970) estudió las prácticas náuticas que aún se emplean en las Islas Carolinas. El navegante se visualiza a sí mismo como el centro fijo de dos marcos de referencia móviles, uno provisto por las islas entre las cuales navega y otro provisto por el patrón de estrellas que se desplazan de este a oeste.

Oatley (1977) describió estos marcos de referencia en una valiosa ilustración. El barco está representado en el centro de un círculo definido por el horizonte. El navegante considera que el barco está estático, mientras que el punto de embarque retrocede y se aproxima el de destino; otras islas se mueven en la misma dirección. Al mismo tiempo, una sucesión de estrellas surge sobre el horizonte, cada una de las cuales mantiene una relación fija, conocida, con el destino y funciona como guía para el barco. Para calcular la distancia realizada se tiene en la mente una isla en particular, fuera del trayecto de la embarcación y más allá del horizonte, llamada *Etak* o isla imaginaria. Esta isla *Etak* también se desplaza respecto del barco ocupando la serie de posiciones que designan las posiciones fijas de las estrellas que servían originalmente de guías para los barcos. Este sistema de triangulaciones le permite al navegante determinar cuándo ha llegado al área de destino, a qué hora comenzará a buscar indicios más locales tales como nubes, vuelo de pájaros, movimiento de las olas, etc.


(...) Para quien se guía por mapas, “aquí” es un lugar sobre el mapa; para el navegante tradicional, “aquí” es la ubicación del barco que se percibe directamente. En segundo lugar, para quien utiliza mapas, la ubicación actual es deducida por medio de “estimaciones”. La

ubicación inicial es especificada a partir de una carta: las mediciones de dos variables, la dirección adoptada y la distancia recorrida pueden ser marcadas en esa carta para dar la posición actual. El navegante tradicional mantiene un modelo continuamente actualizado de la ubicación relativa de las islas y las estrellas respecto de su barco.

(...) Para el navegante tradicional, el trayecto de las estrellas indica la ubicación y el destino directamente. Uno vive en el mundo, el otro en un mundo de papel.”


-  Elegir una de las siguientes consignas y escribir un relato en primera persona cuya extensión no debe superar las 60 líneas. Para cualquiera de ellos será necesario documentarse acerca del vocabulario técnico específico y propio de la época y luego tener en cuenta que los narradores son ajenos a la cultura occidental y a la escritura, por lo que deben describir algo que no comprenden, como por ejemplo un mapa. Este procedimiento de escritura se llama extrañamiento.
-  Un micronesio relata a otro la manera insólita e incomprensible en que navegan los ingleses en el Endeavour, comandados por William Cook, y la compara con su propio modo de orientarse que le resulta, por supuesto, lo más natural, fácil, evidente, etc. El relato deberá tomar preferentemente la forma de un diálogo que ocurrirá en una playa de la Micronesia, al atardecer, mientras esperan que las mujeres preparen la comida.
-  Un paisano cordobés relata a otro la manera absurda e incomprensible de orientarse de los militares comandados por el Coronel Mansilla y la compara con su propio modo de orientarse que le resulta, por supuesto, lo más natural, fácil, evidente, etc. El relato deberá tomar preferentemente la forma de un diálogo que los cordobeses mantienen mientras cabalgan, vadeando un río en medio de las sierras, al atardecer.

2. La complicación de ser chino

-  Lean en el cuadernillo nº 2 de Viaje y Escritura el texto del escritor y poeta Belga Henri Michaux, “Un bárbaro en China”. Prestar especial atención a las características que definen a los chinos, según Michaux, como por ejemplo el ser


habilidosos, pragmáticos, huidizos, excelentes soldados, obedientes a la sabiduría, incapaces de comprender la tragedia o pronunciar quejas. Las mujeres chinas son amantes sorprendentes para el europeo, los chinos son ajenos a la idea de lo romántico.

En ese texto, en el que el autor reúne sus anotaciones producto de un largo viaje por Asia, se ofrece una caracterización de los chinos que resulta muy interesante por lo sagaz y desprejuiciada, y que también genera, como un efecto secundario de esta observación de los chinos en tanto “otros”, diferentes de nosotros los occidentales, preguntas acerca de nuestra naturaleza. Por supuesto, cuando decimos “nosotros”, debemos considerar que esta palabra involucra una serie de prejuicios ideológicos muy activos, que están teñidos por una idea eurocéntrica de la cultura occidental que, supuestamente, nos permite identificarnos y “saber quiénes somos” a pesar de que no somos europeos sino sudamericanos, en nuestro caso real. También es necesario tener en cuenta que Michaux publicó estos textos en 1945, hace más de medio siglo, y que el mundo ha cambiado enormemente desde entonces.

-  Escribir un relato en primera persona en el que una mujer china se queja de su esposo porque carece de las características de un verdadero chino, no es un hombre digno de ser chino, y lo compara despectivamente con un europeo. Utilizar como apoyo, la caracterización de los chinos de Henri Michaux.

3. Las cosas por su nombre

En “De Cabo haitiano a Dos Ríos” Martí le da una voz propia a Cuba. Su propuesta se lexicaliza —se pone en palabras— de una forma sencilla a la vez que novedosa para la época: Martí decide nombrar al territorio cubano y a sus habitantes de la manera en que el mismo pueblo cubano lo hacía, antes de la llegada de Colón y aún mucho después del desembarco de la lengua española.

-  Escribir una crónica (puede ser ficcional) en la cual las cosas sean llamadas por el nombre que sus protagonistas les han dado, aun a riesgo de que se vuelva casi un texto exclusivo para entendidos. A continuación les proponemos algunas situaciones posibles:
- una tarde en la cancha (para fans)

- un recital “del palo” (punk, heavy metal, cumbia, etc.)
- una paseo por los arrabales porteños (para lunfardistas)

Narración e intertextualidad



Leer y discutir el siguiente texto:

Procedimientos de reescritura

Carmen Crouzeilles

Fragmento de “El sistema de reenvíos”. Analía Reale (Ed.): *Cuadernillo de Reescrituras*. Buenos Aires. Imprenta del CECSO, FCS, UBA, 2004.

En literatura, un texto puede derivar de otro por **imitación** o por **transformación**. Un ejemplo de imitación es la relación que une al cuento "El tonel de amontillado"¹ de Edgar Allan Poe con "El crimen del otro"² de Horacio Quiroga. El escritor rioplatense era un admirador del cuentista norteamericano y considera a "El crimen del otro", uno de sus primeros cuentos (1904), un homenaje al maestro.

Los procedimientos de imitación más prestigiosos en literatura son la parodia y el pastiche; entre los de transformación, señalaremos los de amplificación y reducción. La **transformación** y la **imitación** son formas de intertextualidad siempre que el original transformado o imitado permanezca reconocible para algún lector. Todo texto en el cual se reconocen las huellas de otros textos parece tener más “derecho” a ser considerado obra literaria. La intertextualidad parece ser un aspecto universal de “lo literario” porque no hay obras literarias que no evoquen otras. En este sentido, toda obra reescribe o elabora algún texto que la precede.

(...)

Pastiche

El pastiche es otro procedimiento de **imitación** que reescribe a otro texto sin intención de burla. La relación intertextual entre un pastiche y su texto primero es, como dijimos, de imitación. Pero no de imitación del texto mismo, ya que es imposible imitar un texto; es imitación del estilo, del género. “Es imposible imitar directamente un texto, sólo puedo imitarlo indirectamente, practicando su estilo en otro texto” (Genette; 1962, 102).

¹ *Cuentos/1* de Edgar Allan Poe. Prólogo y traducción de Julio Cortázar. Editorial Alianza, Madrid, 1989, p. 158.

² *Cuentos Completos* vol. 1 de Horacio Quiroga. Ediciones de la Plaza, Montevideo, 1979, p. 54.

Un texto funciona como pastiche cuando es posible establecer entre el autor y el lector un “contrato de pastiche”, es decir, cuando se descubre una fórmula: “aquí X imita a Y”. A partir de esa fórmula, el lector está en condiciones de reconocer Y a través de la lectura de X y ese reconocimiento resulta significativo. De lo contrario, la situación viraría hacia el apócrifo o la imitación no declarada. Aunque tanto el pastiche como la parodia tienen que ver con la imitación, el pastiche es una práctica neutral que carece de los motivos de la parodia como el impulso satírico, la risa y la convicción de que junto a la lengua anormal que momentáneamente está utilizando, existe todavía una lengua normal, “saludable”. De todos modos, el pastiche no es incompatible con cierto humor. La ironía que se le asocia a menudo tiene que ver con la proliferación de pseudoacontecimientos, de espectáculos o simulacros, es decir, copias de un original inexistente: ése es el chiste más frecuente en este tipo de literatura.

En el siguiente fragmento de la novela *El sueño del señor juez* del escritor argentino Carlos Gamerro encontramos pastiche del género gauchesco y operaciones de transposición ideológica (evidenciada sobre todo por la modificación del final), cultural y geográfica del relato bíblico de la expulsión de Adán y Eva del Paraíso.

–Las tierras del sueño son tan ilimitadas que si un hombre al trote se largara por ellas no le alcanzarían todas las noches de una vida para cruzarlas. Y recorrería lugares que no son de este mundo, tampoco.

¿Usted oyó hablar del Paraíso?

–No.

–¿Y del Infierno?

–Algo más.

–Mi mamá que era santa me contaba el cuento de una estancia muy al Norte, más que el Paraguay todavía; se llamaba El Paraíso y la cuidaba una pareja de puesteros, que se bastaban solos porque allí se daba todo tan fácil que bastaba llenarse la boca de semillas y escupir para tener al otro día un huerto, y las vacas venían trotando al cuchillo cuando usted las silbaba. Una vuelta el patrón viajó a la capital y les dijo que podían comer de todo menos de las dos higueras que daban sombra a la casa, sin darles un porqué. Una yará que por ahí andaba le dijo a la señora que si comían de los higos serían sabios como el patrón, y ahí nomás mordió uno y le dio de probar al marido. Como avisao el patrón volvió y por las caras vio que habían comido, y los echó al desierto donde padecieron hambre y sed. Esa primera noche se acostaron bajo las estrellas y cuando se durmieron se encontraron de nuevo en la estancia, donde el patrón sonriendo, sin asomo de enojo, los invitaba a sentarse a una mesa con manteles de hilo blanco, perdices asadas, tortas fritas y vino en jarra.

Les explicó que así era porque habían comido de los higos del sol, cuyo néctar dorado da la sabiduría de las cosas del día, y por eso de día estaban condenados a errar a pie por el desierto; pero gracias a que no habían probado la miel plateada de los higos de la luna, a la noche se les permitía volver, y todo lo que hicieran en sueños era inocente. Pero al despertar se olvidarían de todo, o casi todo, y nunca podrían entender lo que soñaban, porque de esa fruta no habían comido.” (Gammero; 2000, 39)



Escribir una transposición histórica, cultural, geográfica e ideológica del mito de Arión que se reproduce más abajo. El narrador puede ser Arión o Periandro. El mito original debe resultar reconocible en el nuevo texto.

Arión

Arión de Lesbos, un hijo de Poseidón y de la ninfa Onee, era un maestro en el arte de tocar la lira. Un día su patrocinador, Periandro, el tirano de Corinto, le concedió permiso, aunque de mala gana, para ir a Ténaro, en Sicilia, a concursar en un festival de música. Arión ganó el premio, y obtuvo tantos obsequios valiosos que éstos incitaron la codicia de los marineros encargados de traerlo nuevamente a Corinto.

—Sintiéndolo mucho, Arión —advirtió el capitán del barco—, tendrás que morir.

—¿Qué crimen he cometido? —preguntó Arión.

—Eres demasiado rico —respondió el capitán.

—Si me perdonas la vida, te daré todos mis premios— dijo, suplicando, Arión.

—En cuanto llegaras a Corinto faltarías a tu promesa — dijo el capitán—, y yo haría lo mismo, en tu lugar. Un regalo forzado no es un regalo.

—Muy bien —dijo Arión resignado—. Pero te ruego que me permitas cantar una última canción.

Cuando el capitán le hubo concedido el permiso, Arión, vestido con su más hermosa túnica, subió a la proa y allí invocó a los dioses con melodías apasionadas, y después se arrojó por la borda. El barco siguió navegando.

Sin embargo, su canción había atraído a un grupo de delfines, uno de los cuales hizo que Arión montase sobre su lomo, y aquella noche adelantó a la nave y llegó a Corinto varios días antes de que anclara allí. Periandro se alegró muchísimo al enterarse de su milagrosa huida, y cuando el barco entró en puerto, mandó venir al capitán y a la tripulación, a quienes pidió noticias de Arión con simulada preocupación.

—Se ha entretenido en Ténaro —respondió el capitán—debido a la pródiga hospitalidad de los ciudadanos.

Periandro les hizo jurar a todos que ésta era la verdad, y entonces los enfrentó de pronto con

Arión. Incapaces de negar su culpa, fueron ejecutados allí mismo. Más adelante, Apolo colocó las imágenes de Arión y de su lira entre las estrellas.


Graves, Robert, *Los mitos griegos*, Buenos Aires, Hyspamérica, Biblioteca personal Jorge Luis Borges, 1985.


2. *Esperando a Godot en Sarajevo, Esperando a Godot*


“País, ciudad, sociedad, continente:
nunca es amplia la oferta y nunca es libre.
Y aquí, o allí... No. ¿Debimos quedarnos
en casa, dondequiera que se encuentre?”


Elizabeth Bishop *Cuestiones sobre el viaje*

Esperando a Godot en Sarajevo tiene como referente una experiencia vivida por la propia escritora y directora Sontag, quien se representa en el texto como la voz que narra la historia de preparación y puesta en escena del clásico de Samuel Beckett, *Esperando a Godot*, en la sitiada ciudad de Sarajevo, en 1993. El texto construye, ya desde su título, un lector con competencias culturales previas respecto de Beckett y su pieza teatral, también sobre las circunstancias históricas en Sarajevo, y respecto del perfil de la propia Sontag, saberes que necesita activar y hacer jugar en esta lectura.

 Relevar en *Esperando a Godot en Sarajevo* aspectos significativos del viaje de regreso de Sontag a Sarajevo. Ampliar acerca de su vida y su obra.



 Relevar información sobre el conflicto en la región (Yugoslavia-Bosnia-Serbia-Croacia), sobre la ciudad de Sarajevo antes y durante el sitio y sobre los habitantes y su realidad cultural. Ampliar sobre esta circunstancia histórica, incluir mapa.

 Relevar referencias de *Esperando a Godot en Sarajevo* a la obra de Beckett y su preparación y estreno. Investigar acerca de Samuel Beckett y leer *Esperando a Godot*.

 Escribir parte de un diario imaginario de alguno de los actores elegidos por Sontag para representar el *Esperando a Godot*. Trabajar la construcción del personaje y de la historia a partir de la información que brinda el texto de Sontag. En su diario, este actor narra partes de la travesía colectiva hasta la puesta en


escena y dialoga con el texto de Beckett, especialmente con el personaje que le toca representar, y allí está cifrada la segunda historia (aquello que está en el personaje de Beckett y que habla de sí mismo).

3. Historias partir de *El sitio de los sitios*

-  Contar la historia del verdadero o supuesto Ben Sidi Abú Al Fadáil, usando como epígrafe la siguiente cita: “¿Era un doble o sosias del sepultado en la ermita o había acudido a buscar la muerte, conociendo su hora y lugar precisos?”
-  Uno de los narradores -el escritor- cuenta en la página 118 de *El sitio de los sitios*: “Estaba dando los últimos toques a un cuento titulado *El enemigo mortal*, inspirado en mi dura experiencia personal del cerco...”. Escribir ese cuento.

Crónica y testimonio

1. Diario de viaje


-  Llevar un diario de viaje por la ciudad que incluya descripciones de personas (retratos) y de lugares (cerrados y abiertos), diálogos escuchados al azar (en los medios de transporte, en la calle, en el trabajo), testimonios sobre algún tema relacionado con viajar, títulos de diarios o revistas que llamen la atención, frases leídas en un *graffiti*, carteles, breves crónicas del recorrido en la ciudad desde el hogar a la facultad y lugar de trabajo, descripciones de videos de youtube sobre viajes o lugares lejanos, reflexiones del viajero sobre sus sensaciones, pensamientos y sentimientos mientras viaja, narración y/o interpretación de algún hecho significativo ocurrido mientras viajaba, etc. Para darle continuidad, leer las notas más significativas o interesantes tomadas durante la semana en cada encuentro de taller.

2. Entrevista a un viajero


Los verdaderos viajeros escasean, no es fácil encontrarlos. Después de un cuatrimestre de exploración en el tema en taller, la noción misma de viaje puede haberse expandido: un viajero no necesariamente es aquel que ha recorrido grandes distancias geográficas sino aquel que ha cruzado algún tipo de frontera.

Entrevistar a alguien que haya realizado un viaje significativo (no turístico) y escribir un relato a partir del material grabado. La entrevista girará en torno a ese viaje y puede llevar más de un encuentro si es necesario. La tarea del entrevistador es un ejercicio de escucha, especialmente para este tipo de entrevista abierta, en la cual lo más importante es “hacer hablar al otro”.


El discurso del otro, su voz, será tan significativo como la información que brinde. Puede dar claves para trabajar la segunda historia y ayudar a definir el narrador y la estructura del relato. Es importante registrar las características de este discurso: ¿cómo es la cadencia, el ritmo?, ¿cómo es el vocabulario?, ¿el entrevistado tiende a construir teorías?, ¿es detallista?, ¿cómo organiza el discurso?, ¿hay un núcleo sobre el que vuelve una y otra vez?

 Para construir la narración será fundamental hallar la historia profunda, el “viaje dentro del viaje”.

3. Un viaje al Delta

 Realizar un viaje al Delta, que incluya algún tipo de exploración del río. Escribir una crónica del viaje, que incluya tres testimonios de los lugareños y algún tipo de reflexión sobre la influencia del entorno en la vida cotidiana. Organice la estructura con subtítulos, al estilo de la nota de investigación de Rodolfo Walsh.

4. El cronista cultural

 Realizar una serie de crónicas de eventos culturales (por lo menos tres de los propuestos). La crónica deberá contar la experiencia vivida por el cronista durante el evento e incluir información que lo contextualice, podrá estar narrada en primera o tercera persona, pero en cualquier caso (y aún eligiendo la improbable aunque provocativa segunda persona) reflejará una mirada particular, un punto de vista construido en la escritura.

Cada crónica podrá incluir: a) un recuadro como nota de color acerca del ambiente y los personajes; b) tres testimonios recopilados *in situ* sobre el evento; c) el fragmento de una entrevista a uno de los protagonistas del evento; d) un diálogo escuchado al azar durante el recorrido del cronista; e) descripciones varias de lugar y personajes (pueden ser retratos de los mismos); f) reflexiones del cronista a partir de los hechos narrados.

Le presentamos las siguientes posibilidades:

- 1) Visita a un ciclo de cine independiente (puede ser el que organiza la Ciudad de Buenos Aires todos los años, o algún museo o cinemateca). En este caso, se

puede incluir una breve crítica cinematográfica sobre la o las películas vistas. Estar particularmente atento a la “fauna” que asiste a estos ciclos.

- 2) Visita a una muestra fotográfica. En los centros culturales más grandes (San Martín, Recoleta, de la Cooperación) hay muestras fijas, también en las asociaciones de fotógrafos. En este caso, trabajar con la descripción de las fotos, las temáticas que plantean y el efecto en los espectadores.
- 3) Crónica de un recital o concierto de música. Aquí, será importante tomar todo lo previo y posterior al mismo, el clima que se crea durante el recital y los testimonios que se puedan conseguir (de los músicos y el público).
- 4) Recorrer la Feria del Libro o asistir a la presentación de un libro o revista. Como variante posible, está la de participar de una lectura pública (café literario, recital de poesía). En este caso, se puede abordar la cuestión de la relación entre el objeto libro, su difusión, promoción y uso, y los lectores (reales y potenciales). Será importante tomar testimonios de los autores y del público.
- 5) Asistir a un evento teatral o una performance. Si es off Corrientes, mejor. Atender al efecto que el “aquí y ahora” del teatro produce en los espectadores.
- 6) Crónica de una charla o debate sobre un tema relacionado con el viaje, la escritura o la comunicación. Si es posible, tomar algún testimonio o preguntar sobre alguno de los temas a los protagonistas.

En todos los casos, recordar que la crónica es un relato ordenado en el tiempo, y que este es su materia fundamental. También, que como género la crónica permite profundizar temas, problemáticas y miradas que en otros géneros periodísticos más vinculados a la información pura (como la noticia) no es posible. Por eso, lo animamos a que desarrolle un texto de por lo menos tres páginas de extensión, en cada caso.

5. Etnografías



Leer y discutir el texto de Clifford Geertz "Estar allí. La antropología en la escena de la escritura", de *El antropólogo como autor*.

Teniendo en cuenta las concepciones etnográficas discutidas, realizar un trabajo de campo en alguno de los lugares que se sugieren a continuación:

- Una peluquería de barrio
- Una feria de artesanos
- Una villa
- Un templo evangelista
- Un recorrido completo en colectivo o en tren (de terminal a terminal)
- Una bailanta

El relevamiento debe dar cuenta de una permanencia de al menos dos horas en el campo. Se deben tomar notas, grabaciones, entrevistas y, si es posible, fotografías.



Con este material, redactar un informe especial destinado a publicarse en la sección Sociedad de un diario.