

LA FUNCIÓN DIDÁCTICA DE LOS RELATOS ESCOLARES: LOS INICIOS DE TEXTO

JOSÉ JIMÉNEZ RUIZ

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA (ESPAÑA)

Resumen: El objetivo del artículo es mostrar cómo la reflexión sobre los textos literarios elaborados por los mismos alumnos (las redacciones) puede constituirse en la mejor fuente “teórica” para que estos mejoren su práctica de escritura. Esta valoración didáctica de lo propio (de lo cercano) mitiga la pátina de “imposible” (de lejanía) que muchas veces encuentra el escolar en los modelos literarios paradigmáticos de las grandes obras. El artículo, además de clasificar las diferentes posibilidades que adoptan los *inicios de texto*, ofrece sugerencias para que el escolar reflexione sobre la disposición formal de cada uno de ellos y para que, conocidos, pueda usarlos en su práctica académica.

Palabras clave: Literatura Juvenil –Escuela y Escritura– La Creación Literaria y su Didáctica –Valores– Emotivos de la Ficción– La Redacción Escolar como Modelo de Aprendizaje –Catálogo de Inicios– Estilística y Semiología de los Inicios en la Redacción.

Abstract: The aim of the article is to show how the reflection on literary texts elaborated by the students themselves (the writings) can result in the best “theoretical” source so that they may improve their practice of writing. This didactic valuation of their own work (the close reality) mitigates the shadows of “impossibility” (the distant reality) that students often find in the paradigmatic literary models of the great works. The article, apart from classifying the different possibilities that *the text beginnings* adopt, offers suggestions so that the students will be able to think about the formal disposition of each one and, once known, use them in their academic practice.

Key words: Littérature pour les Jeunes –École et Écriture– La Création Littéraire et sa Didactique –Valeurs Émotives de la Fiction– Le Texte Scolaire Fictif comme Modèle d’Apprentissage –Catalogue des Débuts– Stylistique et Sémiologie des Débuts dans la Fiction.

Résumé: L’objectif de cet article est celui de montrer comment la réflexion sur les textes littéraires créés par les mêmes élèves (les rédactions) peut devenir la meilleure source “théorique” pour qu’ils améliorent leur pratique d’écriture. Cette valoration/évaluation didactique du propre travail (de celui qui est proche) mitige la patine «d’impossible» (d’éloignement) que l’écolier trouve plusieurs fois dans les modèles littéraires paradigmatiques des grandes ouvrages. L’article, outre que classer les différentes possibilités que les *débuts de texte* adoptent, offre des suggestions pour faire l’écolier réfléchir sur la disposition formelle de chacun d’eux et pour que, une fois connus, l’écolier puisse les utiliser dans son pratique académique.

Mot-clés: Literature for young people – School and Writing– Literature Performance and its didactics –Fiction Emotive Values– School Writing as a Learning Model –Beginning catalogue– Stylistics and Semiology at the Beginnings of the Writing.

0. PRESENTACIÓN

Escribir relatos de ficción resulta un eficaz instrumento de reflexión y de aprendizaje. El alumno llega a conocerse mejor a sí mismo y a su mundo, comunica sus percepciones y le ayuda a crecer como persona. Es, en segundo lugar, una tarea mixta y compleja, porque el que escribe, al mismo tiempo, piensa, lee, planifica, ordena, estructura, enjuicia, corrige según parámetros normativos y personales... Es, por supuesto, una actividad social. Siempre existen uno o varios propósitos de partida que no se consiguen con la mera composición: exige de otro que le dé plena validez. Es finalmente una actividad emotiva: como postuló Emili Teixidor¹, es la única tarea que puede enseñar al joven a educar sus emociones y sentimientos dentro de una enseñanza excesivamente preocupada por las otras facultades humanas, las llamadas racionales: inteligencia y memoria. Hay que cuidarla.

ESCRIBIR EN LA ESCUELA

Desde nuestra perspectiva es una actividad bastante descuidada en la práctica diaria escolar. Especialmente en los ciclos de secundaria y bachillerato. Se escriben pocos relatos de ficción, pocas redacciones. Y cuando se realizan, a qué negarlo, muchas veces se esconde tras ellos solo el deseo del profesor de tener a los alumnos en silencio durante unos minutos. No es una actividad que, por ninguna de las dos partes implicadas, se tome demasiado en serio.

Este “desinterés” (que también se halla instalado en los propios programas didácticos) conlleva como consecuencia la despreocupación a la hora de preparar este tipo de ejercicios. En las más de las ocasiones, el profesor se limita a pedir una redacción sobre “las vacaciones” o sobre “lo que te han traído

¹ Quien deliberaba así: “¿Han reparado las autoridades académicas en que prácticamente la única materia que queda en unas escuelas y unos programas educativos en exceso tecnificados y dirigidos a desarrollar las facultades racionales, la única materia que puede y debe educar las emociones es la literatura?” (Teixidor, 1995: p. 14).

los reyes magos”. No hay en absoluto preparación. Como si de entrada, sin más, a un alumno se le exigiera resolver problemas de álgebra lineal sin haberle proporcionado los instrumentos para efectuarlos. A la larga se convierte sólo en un trámite, cuando no, en una actividad aburrida.

Nuestra intención es doble. En primer lugar, insistir (una vez más, y junto a muchos pedagogos) en que resulta una labor insustituible por los beneficios educativos múltiples que proporciona y que hemos apuntado arriba. Además, pensamos que debe realizarse con frecuencia, y en el aula, si no en su totalidad, sí al menos en sus fases de preparación y control.

En segundo lugar, pretendemos que esos textos, los creados por los mismos alumnos, se tomen como objeto de estudio y reflexión para mejorar la didáctica y el aprendizaje de la escritura. Tomarlos como objeto de estudio, como modelos, es una manera interesantísima de dotarlos de vida. De darles valor, de hacerle sentir al alumno que lo creado por él “sirve”, pasa a formar parte de la realidad, es leído, conocido, manipulado y enjuiciado por otros... Es un modo efficacísimo de dotar de sentido pleno a la redacción. Del mismo modo que las obras de autores reconocidos.

Por lo demás, si se me permite, diré que poseen mucho más interés didáctico que estos (los textos “perfectos”) ya que permiten conocer los problemas de la redacción y, al tiempo, enseñan a valorar los aciertos. Funcionan como “modelos” completos y no solo como ideales imposibles.

Considerando, pues, lo que acabamos de proponer, vamos a dividir nuestra exposición en dos partes. En la primera desarrollamos sucintamente los pasos que desde nuestra perspectiva debe seguir el proceso de redacción de relatos creativos ponderando el valor funcional del inicio. En la segunda, tomando las redacciones escolares como modelos de aprendizaje, ofrecemos algunos ejemplos para reflexionar didácticamente sobre algunos de los elementos compositivos básicos de estos inicios, los umbrales del relato.

1. LA COMPLEJA TAREA DE COMPONER RELATOS

De modo general, los estudiosos de la didáctica de la lengua han venido a coincidir en que escribir es una tarea compleja que se compone de varias

secuencias, todas ellas importantes. Hablaremos aquí de tres pasos: Prescribir – Escribir – Reescribir. Es la teoría más extendida, si bien los nombres pueden cambiar (Planificación, Textualización y Revisión)², e igualmente la configuración de cada secuencia.

1. *Prescribir*: puede hacerse en voz alta, entre todos en la clase. Su objetivo es *delimitar todo aquel material que necesitamos para componer los límites del mundo que va a nacer*. Se trata de “conocer bien los elementos de la historia”. Es un paso esencial. Con él llegamos a descubrir el mundo nuevo. Es semejante al aprendizaje real que el ser humano efectúa espontáneamente de su misma realidad, de su entorno. Como mínimo debemos poseer cuatro informaciones:

- a) Qué vamos a contar. El suceso debe saberse desde el principio al fin, paso a paso, con toda clase de pormenor: por qué es así y no de otra manera. Es una falacia aquello de “yo empiezo a escribir y la historia sale sola”.
- b) A quién(-es) le(-s) sucede. Los personajes tienen que llegar a parecernos reales. No solo su aspecto físico y su manera de ser... También hemos de conocer su pasado y su futuro: nacimiento, enfermedades de la infancia, influencia del padre y la madre, calificaciones en la escuela, primeros amores, miedos, frustraciones, virtudes, habilidades, costumbres, matrimonio, hijos, vejez o no vejez, muerte prematura por alguna enfermedad... *Para el escritor el personaje (el que sea) es una persona con todo su mundo auestas...* Si no, sería imposible prever sus reacciones ante las distintas circunstancias a que lo conduzca la acción. No se tratará de ofrecer una información (“Dos muertos en un accidente de moto”), donde los personajes poseen un solo plano; en el relato el personaje se pone en marcha y reacciona según las circunstancias.
- c) Dónde transcurre. Los lugares en que situemos a los personajes deben sernos tan cercanos como aquellos en que transcurre nuestra vida cotidiana. Son muchos y no solo exteriores. En las habitaciones hay cientos de detalles..., y muchos de ellos reflejan la condición de quien los habita. Además no siempre han sido así.

² La terminología que usamos pertenece originariamente a Gordon Rohman, según expone D. Cassany (1987: pp. 119-122). La segunda (Planificación, Textualización y Revisión), sin embargo, es la que adopta este autor, como puede verse en Cassany, Luna y Sanz (1998⁴: pp. 257-298).

- d) Cuándo pasa. Supone dos conocimientos: por un lado, sobre la época en que transcurre, lo que nos exigirá contextualizar con precisión (¿cómo era Málaga en 1910?), y, por otro, acerca del tiempo que transcurre y su efecto sobre los personajes. Una historia puede ser el relato de un día o de toda una vida.

2.- *Escribir*. Comprende todo el proceso de literaturización (en sentido lato: lítera: palabra), es decir, de traslación de ese material vario, resultado de la preescritura a forma contada. Proceso por el cual le damos forma para que ese mundo nuevo sea conocido por otro, el lector. Podríamos hacerlo por otros medios: el color, la música, la dramatización o la mímica. Pero hemos escogido la literatura, lo que supone aceptar unas convenciones. Comprende dos estadios:

- a) Planificación literaria. Consta de, al menos, estos cinco parámetros: narrador (a veces, exige un narratario), intención, estructura, trama e intriga. Básicamente se ha de tener claro quién lo va a contar (*narrador*); para qué lo va a contar, es decir, la *intención* del relato (entretener, conmover, denunciar, sorprender, convencer...); cómo lo *estructurará* según esa finalidad prevista (según la importancia de cada elemento en el conjunto); cuál será su *trama* (indica el orden en que recibirá el lector cada información: no hay por qué seguir el fluir cronológico), y cómo tratará la información para que resulte atractiva (es la *intriga*, es decir, la dilación o precipitación en el dar a conocer los hechos).
- b) Textualización. La palabra crea un universo nuevo. La forma sustituye al fin a las ideas. Es recomendable hacerlo por partes. Sin precipitaciones. Teniendo presente que la materia puede trasladarse como descripción, exposición, narración o diálogo. Y que la redacción no siempre ha de ser enunciativa; también puede haber exclamación (lamentos, exaltaciones, ponderaciones, llantos...) e interrogación (dudas, deliberaciones, posibilidades, decisiones...).

3.- *Reescribir*. El texto ha de ser revisado de acuerdo a nuestra intención de partida. Se valorará su cohesión (conexión entre partes), su proporción (lo importante queda destacado), su coherencia (lógica entre las partes), su fluído discurrir (la información se adapta a la intriga). Es el momento de

incidir en la intención estética eliminando cualquier “ruido” formal (repeticiones, cacofonías, clichés...) y reforzando la participación del lector, a quien tendremos siempre presente para que “construya” la historia, y para que la dote de contenido sensitivo.

En este proceso final es bueno que intervenga el profesor y los mismos compañeros, quienes efectúan un auténtico proceso de control. Sin ellos (lectores) la obra creada no existe: ellos cierran el proceso creativo.

2. LOS RELATOS ESCOLARES COMO MODELOS DE APRENDIZAJE

Una de las formas radicales de conseguir el desaliento de un escritor novel, su anulación casi, es la de pagarle su dedicación y esfuerzo (donde no lo olvidemos, pone parte de su emotividad, su ser más íntimo) con un seco y desabrido “está bien”. No hay forma mejor de liquidar a un aprendiz de escritor. Si la escuela pide textos creativos al alumno, como mínimo debe también dotarlo de instrumentos para que los realice con garantías y debe valorar, evaluar, su trabajo final.

Y eso es complicado, porque ¿cómo se evalúan o enjuician por completo las múltiples aristas de una creación personal que, además, tiene mucho de significado artístico? ¿Y si es complicadísimo hacerlo con una, cómo actuar con un colectivo tan amplio como es la clase?

No tenemos la receta. Ni creemos que exista. Mientras tanto, y porque seguimos creyendo en que la mejor forma de aprender a escribir es leer y reflexionar sobre ello, proponemos que se seleccionen y presenten al joven alumno fragmentos de textos escritos por él mismo y por otros de su edad y formación, para que reflexione sobre ellos. Poco a poco él sabrá tomar aquello que necesite (aprenderá a analizar y seleccionar). Reforzará sus conocimientos sobre técnicas de composición, que nunca le llegarán de modo teórico, sino desde el modelo más cercano. Además, se situará en la realidad como escritor, pues así, al contrastar su trabajo con el de otros, conoce también (y se anima) dónde se halla realmente en el conjunto de la clase.

En fin, efectuaremos a continuación reflexiones variadas sobre una selección de textos reales, extraídos de ejercicios escolares de Secundaria y

Bachillerato³. Será fácil dilucidar lo “bueno”, lo que merece ser fijado e imitado, de lo “malo”, lo que ha de evitarse o corregirse. El conjunto nos dejará una visión genérica, es verdad, pero cercana a la realidad, al modo como escriben nuestros escolares. Notaremos cómo la falta de preparación, el descuido, o la falta de fijación originan comienzos muy mejorables. Pero también, y no es ninguna paradoja, nos sorprenderemos con fragmentos de mucho nivel estético, modelos ideales para la reflexión en el aula o en los talleres de creación

3. EL INICIO CONTIENE EN GERMEN TODAS LAS FUNCIONES DEL RELATO

Una acertada metáfora para referirnos a la obra literaria es la comparación con una obra arquitectónica. “Podemos decir que los *inicios* nos invitan a entrar; el *tiempo* y el *espacio* nos señalan la disposición y la decoración de los interiores; la *estructura* nos permite ver si la edificación tiene dos o más pisos, si se alza en torno a un patio central, si tiene la forma de un largo pasillo con habitaciones a ambos lados o si tal vez es laberíntica. Otros elementos definen el recorrido por la casa: mientras que la *trama* nos revela el orden en que vamos a ir por ella, la *intriga* nos motiva a seguir nuestra exploración y, por último, los *finales* nos indican la puerta de salida hacia el exterior” (Ana Díaz Plaja, 2002: p. 38).

El primer contacto con la obra literaria nos traslada la primera impresión, esa que permanece para siempre; por eso, resulta tan trascendente el inicio de cualquier relato, y por eso, como normal general, es un apartado al que todos los cre-

³ El profesor J. Cervera (1995), al tiempo que lamentaba la falta de estudios sobre literatura juvenil (mientras se disparan los dedicados a la “infantil”), efectuaba una llamada a los profesores que nos movemos en “medias” para que tomemos “conciencia de la situación” (p. 15) y para que nos dediquemos a dar a ésta la relevancia que merece. Estamos de acuerdo en aquellas reflexiones, como también en algunas de las causas que allí, y en otros muchos lugares, se apuntan; en especial en la de subrayar cómo cierta literatura juvenil, que se ciñe a reflejar “los problemas específicamente juveniles” (*id.*), ha mostrado su agotamiento, pues, a la larga, ayudan a mantener la mentalidad del joven estancada en determinaos “reservados” a los que éste es ajeno, si no le da abiertamente la espalda. O dicho de forma más radical, la literatura que se autojustifica porque “trata los problemas específicos de la juventud, lo que suena aproximadamente igual a decir que el opio duerme porque tiene la virtud dormitiva” (A. Degaldo Gómez, 1996: p. 20), lo que consigue es que “se convierta a ojos del joven en el jarabe amargo que siempre se ha negado a tomar” (Quiles Cabrera, 2000: p. 415). Es que, cuando leemos lo que el joven redacta y pulsamos sus “esperanzas de lectura”, nos convencemos de otra cosa radicalmente diferente. Y aquí se halla otra de las necesidades que justifican nuestro trabajo: sencillamente “videre meliora”.

adores prestan máxima atención. De la atracción que ejerza el inicio depende el que el lector penetre en el edificio o, por el contrario, se vuelva de nuevo a la calle.

Los buenos inicios, según T. Colomer (2000: p. 210)⁴, deben cumplir tres propósitos:

- El primero, meramente comunicativo es “ofrecer información” para que los lectores entiendan el pacto de narración: las primeras frases deben fijar, como mínimo, qué mundo se abre (espacio, tiempo y personajes) y qué modelo narrativo se adopta (el lector los tiene memorizados).
- El segundo, ya en el ámbito de la cercanía apelativa, consiste en “atrapar al lector, en motivarlo”: junto a la información que se proporciona, debe jugar a insinuar otra (se ocultan datos o se aplazan); además, puede impactar (hecho insólito), respaldarse en argumentos de autoridad (merece ser contada), e incluso “desconcertar” (la lectura como reto).
- Por último, desde un plano expresivo, casi extraliterario, debe permitir que el lector se acople al tono con el que se contará la historia; es el que permite “oír” la voz del narrador, el “cómo” lo hace y el “dónde” pone la intensidad: en su capacidad verbal, en su intención moral, en la selección ejemplarizante...

Creemos justificado nuestro interés, pues, por este elemento de la comunicación literaria. En la selección que sigue (todos extraídos de la práctica escolar) se ha procurado la variación, es decir, la recopilación de una muestra amplia de ejemplos reales de comienzos de textos que sirvan para comprender la rica heterogeneidad de los mismos; asimismo, ofrecemos su catalogación: casi efectuamos completa taxonomía⁵ de uno de los momentos,

⁴ En el mismo lugar, la autora establece cómo la “narrativa infantil y juvenil actual ha buscado nuevos recursos”, entre los que destaca cinco: otorgar credibilidad a la voz que narra, entender las coordenadas del mundo de ficción, decidir que vale la pena leer la obra, adecuarse al tono y aprender a valorar la primera página.

⁵ No son muchos los trabajos que se ocupan de catalogar estos, los inicios de texto. Puede verse, no obstante, Silvia A. Kohan (1999), donde se enuncian de un modo vago (más parece que se adapte la teoría, “a fortiori”, a los ejemplos con que las ilustra) estos tipos: describiendo una particularidad del personaje; contando un hecho general para llegar a otro particular; señalando un sentimiento; relatando un hecho sorprendente; seleccionando una frase breve; cediendo la palabra a una segunda persona; relatando lo que los críticos llaman *mise-en scène* [...]. Puede empezar en medio de una conversación [...]. Puede comenzar con una sorprendente autopersección del narrador [...], o con un corte de mangas a la tradición literaria de la autobiografía [...]. Puede empezar con una reflexión filosófica [...] o poner al personaje en apuros desde la primerísima frase [...]. Muchas novelas se inician con una historia-marco que explica cómo fue descubierta la historia principal” (pp. 23-25).

como decimos, esenciales en cualquier creación literaria; por último, acompañamos cada ejemplo con ligeras indicaciones (el lector sabrá sumar muchas más) que pueden ser empleadas en el aula para fomentar la reflexión sobre la práctica de la escritura creativa: al alumno le encanta aplicar teorías, sentirse demiurgo de su pequeño mundo.

En cualquier caso, y el lector paciente así lo notará, esta selección por sí misma (despojada de nuestras palabras) constituye un pequeño bazar de donde podemos escoger preseas para mostrarlas al alumno y hacerle comprender algo tan sencillo como que, si otro lo ha hecho, él también puede. Y en fin (por qué no) para que ese lector discreto que es el profesor asienta o disienta de nosotros cuando (ahí va la tesis) decimos que la praxis literaria puede seguirse a partir de modelos cotidianos, ajenos al magisterio frío de las grandes obras, tan lejanas como perfectas.

LOS INICIOS DE LOS RELATOS LITERARIOS ESCOLARES: MODELOS PARA UN CATÁLOGO Y UNA REFLEXIÓN DIDÁCTICA

Desgana narrativa.

Odio tener que recordar los siete primeros años de mi vida. Detesto que me pregunten por mi infancia. En esos siete años vi más de lo que cualquiera puede ver en noventa, o en doscientos, si los viviera. De ellos, más que recuerdos, me quedan cicatrices.

Muchas veces, a conciencia, el narrador renuncia a contar algo porque lo considera enojoso, bien sea por ser muy extenso (“con más tiempo os contaría cómo...”), bien por resultar poco agradable o indecoroso (“no es lugar este para escribir...”).

En cualquier caso, no se puede olvidar que se trata de una estrategia y que con ella se logra ponderar el valor de lo que se calla, o de lo que se cuenta a regañadientes.

La contundencia de las emociones ha de quedar plasmada en el vocabulario, en especial en verbos y adjetivos.

Páginas de un diario.

Martes, 17 de septiembre de 2013.

Ya se ha despertado. Parece intranquilo, se revuelve entre las sábanas sudoroso. Quizá haya sido otra pesadilla. Últimamente lo invaden cada vez que cierra sus oji-

tos. Ahora me buscará, como siempre hace al despertar: necesita sentir mi calor. Lo hace sentirse protegido, más seguro. Yo lo abrazo intentando serenarlo. Desearía que tan solo un abrazo sirviera para curarlo todo. Que igual que lo libra de sus miedos, también acabara con su dolor.

Lo fundamental es el tono íntimo, ese asomarse a la privacidad del otro. Alma contra alma.

La historia se construye por recomposición. El diario es un correlato de la mente, lugar donde las ideas circulan sin ataduras, o donde ni siquiera hay ideas, sino sentimientos. Permite que la redacción sea fragmentaria (más bien lo exige), que no haya que contarle todo, que se den cosas por sabidas.

Por lo demás, narrativamente es muy útil para efectuar continuos viajes hacia atrás en el tiempo (flashback), y para enfrentar emociones contrarias (ayer alegre / hoy triste). Adecuado para historias con poca acción. Es normal el empleo de un nivel de lengua muy afectivo.

Inicio sobre la seguridad del tópico.

Han pasado ya varios años desde que sentiste por primera vez mariposas en el estómago, desde que os visteis por primera vez y os jurasteis amor eterno; pero poco después esas promesas cayeron en el olvido, se las llevó el viento. Parecías la princesa de un cuento infinito, del que desconocías el final. Era el marco perfecto para que surgiera la llama del amor: tú, él y la ligera brisa del mar al atardecer.

El escritor confía en los lugares comunes como vía para lograr la literaturidad, como si con ello realmente entrara en la forma de las obras de creación y abandonara la rutina del decir cotidiano.

Su escasa originalidad no es buen augurio. La atención del lector recae inexorablemente sobre lo sabido, lo manido. Su interés decrece: todo le resulta demasiado conocido.

Inicio legendario.

Cuentan que en un lugar muy lejano hay un hermoso castillo de Cristal. Tan bello y tan radiante, que llena el corazón de quienes habitan en él. Por dentro, los colores son tan intensos que no necesita iluminación cuando se pone el sol. Se dice que en este castillo se encuentra el Panteón de la Luz.

La narración se supone ya en la mente de un colectivo, en la tradición de un pueblo.

Necesariamente se presenta como una historia donde el misterio, la magia, lo inexplicable tendrá su lugar. Pretende apropiarse de las funciones básicas de la leyenda, donde el ser sucumbe ante el destino u otras fuerzas superiores no racionales. A ello contribuye también la inscripción en un lugar remoto y en un tiempo indefinido.

Inicio indiciario.

Los pájaros han huido. En el ambiente únicamente se siente el palpitar de los corazones y las respiraciones entrecortadas. El sudor huele a miedo. En la tarde fría de invierno, un noble caballero se prepara para la batalla, a las puertas del reino nazarí de Granada, y con un ejército compuesto por quinientos hombres. Los nobles guerreros se ajustan los yelmos y esperan con nerviosismo. Entre tanto, miran con pesar cómo se marcha por el horizonte el que puede ser el último día de sus vidas.

La prolepsis, el avance de la fábula, se efectúa a través de síntomas bien connotados literariamente como de dolor. El lector concentrará su atención, más que en el discurrir de la trama, en los detalles de la misma. Es técnica muy apreciada pues se vale de las sensaciones para presentar de modo cercano una acción exterior, bélica; remota y ajena a la experiencia del lector.

Calcar el inicio modélico.

En un bonito piso de 30 metros cuadrados, de cuyo dueño no quiero acordarme, perdí mi máspreciado tesoro (y el de muchas quinceañeras...), la virginidad. Solamente diré que, hasta ahora, esa ha sido mi peor experiencia sexual.

Reproducir comienzos famosos puede conseguir el efecto contrario al deseado: por lo pronto se obliga al lector a efectuar una comparación, y, casi siempre, la copia resulta la más perjudicada.

Es fácil que se caiga en el sarcasmo, en la compasión del que lee, con lo que nuestro comienzo ya va lastrado. Para que posea consistencia es preciso que haya algo más que calco formal: alguna identidad con el personaje original, algún guiño a su historia, alguna reparación episódica... No se da aquí el caso, y el comienzo adolece de inconsistencia. Por más que se busque el impacto desnudo de una confesión radical.

Lo primero, la educación.

Hola a todos los que estéis leyendo mi relato. En primer lugar me voy a presentar. Me llamo Celia, tengo 19 años, vivo en...

No resulta frecuente que aparezca el mismo lector dentro del texto. Es una técnica para fundir ficción e historia que exige escritores diestros. En este caso se trata de una confusión de planos: el creador no sabe distinguir los límites de la realidad y de la creación. O, mejor aún, calca una situación habitual en la clase: antes de leer una redacción, su autor suele dirigirse a sus compañeros para explicar algo, pedir comprensión o agradecer (como aquí) su atención.

Eso es: en realidad este relato también incorpora ese momento (no literario) que antecede a la lectura.

Inicio por creación de un marco dialogístico.

— ¿Su nombre?

— Pablo.

— ¿Su edad?

— Treinta y siete.

— ¿Lugar de nacimiento?

— Madrid.

— ¿Dónde vive actualmente?

— Aquí... Aquí vivo: en la playa. ¿Hay algo más tranquilo y a la vez más enervante? El sonido de las olas, la brisa marina, el rumor del mar allá al fondo... Pero no puedo mirar más allá de su sombra, no me deja traspasar mis malditos párpados, que inevitablemente se cierran cada vez que todo vuelve a mi cabeza... Cada segundo es una astilla y, cuando una se clava en el alma, es imposible arrancarla...

— Bien, bien... Pero, por favor, no se quede callado. Continúe. Cuénteme, cuénteme.

De él surgirá el relato de la historia principal. Supone enfrentar dos tiempos, dos espacios, dos sincronías diferentes; del contraste surge mucha información añadida que el lector extrae por sí mismo, analíticamente. La riqueza significativa se extrema si cada dialogante asume un rol: el presente no es, así, algo muerto (un marco de madera en un cuadro): el lector se ve obligado a recomponer dos vidas, que pueden ser una sola, aunque en tiempos diferentes. Una de las formas de diálogo más usadas (desde su origen genérico) es la que otorga a uno de los participantes en el diálogo el papel de guía, de “domandatore”. En este ejemplo, el rector de la historia es un psiquiatra.

Inicio “in medias res”.

Hace tiempo que no puedo dormir. Todo empezó hace unos meses, cuando algo que aún no sé qué es empezó a inquietarme cada noche. Es una sensación parecida a cuando tienes algo en la punta de la lengua, o cuando se te olvida de repente lo que ibas a decir. Entonces ya no puedes dormir.

Suscita el interés desde la primera línea y permite al narrador jugar a recomponer la historia mediante combinación de rememoraciones (flash-back) y narración trámite recto. Sirve para dirigir la perspectiva, la focalización, sobre la acción, más que sobre los personajes. Heliodoro y Cervantes (en el “Persiles”) elevaron la técnica a su máximo nivel.

Inicio analítico.

Soy Ashley, pero todo el mundo me llama As, y os voy a contar cómo nada es imposible aunque sí, difícil. Si tienes un sueño, lucha por aquello que te importa y no dejes escapar cada segundo, cada oportunidad. Ten fe en ti mismo...

Transmite triple confianza.

La cercanía del narrador, que se ofrece con la familiaridad de alguien cercano y dispuesto a abrir su corazón (“Soy”);

la seguridad que nace del conocimiento pleno de la historia (“os voy a contar cómo”);

y finalmente la capacidad para se permite resumir la fábula mediante un consejo, una frase sentenciosa, que connota el caso como ejemplificador, de valor gnómico, al tiempo que resume todo su contenido.

Inicio sentencioso y deliberativo.

Hay personas especiales, que tienen una magia increíble y que son capaces incluso de hacerte mejor persona. No sé si habéis conocido a alguien así, pero yo tuve el privilegio de tener una en mi vida. Hoy día no se encuentra entre nosotros, pero estoy seguro de que estará descansando en paz, y a veces notó su presencia. En fin, os contaré la historia.

Se construye, a partir de una afirmación inicial radical, sobre interrogación indirecta dirigida a un receptor plural, al modo de los relatos corales. Todo ello no hace más que reforzar el interés por conocer al personaje protagonista de la historia, ya todo un dechado de bondades. Repárese también en cómo la implicación del lector se refuerza al quedar atrapado en esa segunda persona plural (presente en el texto y, por tanto, comprometido al tiempo que narratario del mismo).

En el inicio fue el tono.

— ¡Cariño! Venga, vamos a ir a ver a mis padres... Se han comprado un perro nuevo. Tienen galletitas y té, cariño, venga, vamos.

— *No puede ser. Estoy harto de ella, no puedo soportarla. Ni a ella, ni a sus padres. No puedo soportar cómo habla. Odio su acento...*

— *Voy, mi amor.*

Hay inicios en que este, el tono, resulta tan patente, que nos olvidamos por completo de la trama.

Las ganas de avanzar en la historia vienen del deseo de conocer por completo el mundo de esa voz, o mejor aún, la visión peculiar que dicho personaje tiene del mundo: da igual qué nos cuente o adónde quiera llegar. Propios para escritos mordaces, cáusticos o irónicos, donde la forma resulta tan significativa como la fábula misma.

Son textos arriesgados, porque resulta complicado mantener la tesitura a lo largo de toda la redacción, y cualquier bajada de tono (no digamos ya la afonía) genera la frustración en el lector, quien se descubre ante un simple artificio. Muy frecuentes los inicios con diálogo directo.

Escapar del infierno.

Si no intentaba hacer algo, me convertiría pronto en su próxima víctima. No podía soltarme de aquellas ataduras, pero debía de hacer algo para liberar mis manos. Calma, tranquilidad.

Se trata de inicios muy efectistas, cargados de dramatismo. El relato, necesariamente, será la historia de una liberación: un viaje hacia la gloria.

Bueno para obras de acción que quieran narrar la trayectoria mítica de un héroe, su glorificación.

Se impone la primera persona: solo su testimonio será creíble, y tampoco necesita el lector saber mucho más. Se conforma con sentirse héroe, que no es poco.

Inicio en travelín.

Son las siete de la mañana, y el camión de la limpieza acaba de pasar dejando un fresco olor a limpio y a humedad. En el número cuatro de calle Amargura todavía está la puerta abierta esperando a que se seque el portal, cuando en el quinto piso ya huele a café. Es Lucía, una joven de 28 años, quien está preparando el desayuno para sus dos hijos, de tres y cinco años. Mientras prepara las tostadas, no deja de atormentarse al pensar en sus dos grandes aliados: el maquillaje, ese que disimula los moratones en el rostro, y su teatro de “no es nada, no es nada, corazón” ante su hijo Sergio.

Como si de una cámara cinematográfica se tratara, vamos desde lo general a lo particular.

Por el camino, el espacio queda perfectamente connotado, y, si el escritor tiene pulso narrativo, también es fácil que se apunten, a través de los detalles, rasgos de los mismos protagonistas.

En el ejemplo, como desde una cámara aérea, vemos la ciudad ? calle ? portal ? piso ? taza de café ? personaje ? mente del personaje ? problema suscitado.

Inicio ponderativo.

Tras pasar dos años con su padre, que ahora ha vuelto a la cárcel por matar a balazos a dos hermanos en un ajuste de cuentas, Borja, un niño moreno y canijo de diecisiete años, criado en la calle, vuelve por imposición legal a su famoso barrio natal, "El Criadero", donde aún malvive su vieja. En un barrio como este, que no es conocido precisamente por su buena fama, su madre sale adelante con lo que le deja la tienda, y con otros apañños que ahora no viene a cuento recordar.

La acentuación casi paradójica de la situación de partida, como si retratáramos un infierno, es inicio frecuente para historias con marcado cariz salvífico. Casi siempre, una resurrección.

La exageración no impide la aparición de los elementos propios de todo umbral...

Aunque se narra en tercera persona, la voz se adapta bastante al tono propio del "yo ingenuo" de las narraciones en "skaz", cuyo timbre se acerca más a la palabra hablada que a la escrita, y que tiene su origen en la prosa de Mark Twain, pero que usó magistralmente J. D. Salinger en *El guardián entre el centeno*: "lo primero que probablemente querréis saber es dónde nací y cómo fue mi asquerosa infancia, y qué hacían mis padres, y todo eso, antes de tenerme a mí, y toda esa basura a lo David Copperfield, pero no tengo ganas de meterme en todo eso".

Inicio sintético.

Hola, me llamo Rosa y soy ex-anoréxica. Quiero decirte que hallarás muchos enemigos en tu vida, pero el peor enemigo posible es uno mismo.

Los parámetros de tiempo y lugar no son necesarios. Se pretende una reflexión de validez universal, ajena a cualquier situación. Además, marca un tono cortado, lacónico, que sería bueno mantener en el resto del texto.

Inicio clásico.

Érase una vez una familia que vivía en un pequeño pueblo de Rusia. Era una familia acomodada. El padre trabajaba de banquero y la madre se dedicaba a las tareas del hogar y al cuidado de los tres hijos: el pequeño, Nicolás, el mediano, Vladimir, y la hija mayor, Ania. Vivían muy felices hasta que la guerra llegó al pueblo, y todas las familias, incluida esta, fueron obligadas a abandonar el pueblo y emigrar a América en busca de una vida mejor.

Sigue al pie de la letra las convenciones del comienzo de todos los cuentos.

Es plano en su fractura.

El reconocimiento de los mismos por parte del lector actúa refractariamente, pues sabe que ninguna ruptura hallará en los inicios. Carece por completo de intensidad. Es casi aséptico. Hay guerra..., pero como ajena: no de aquí, no de la de verdad.

Inicio por reflejo.

El viejo reloj de madera, situado sobre la mesita del salón, marcaba las ocho y media de la noche, cuando Ricardo entró en casa. Dejó las llaves y, muy lentamente, recorrió el ahora lúgubre pasillo. Desde hacía dos semanas ese pasillo le resultaba eterno. En él solía encontrarse con el pequeño Hugo que, al oír que la puerta se abría, se disparaba hacia los brazos de su padre. No se extrañó tampoco de que la luz del salón se mantuviera apagada: sabía que Alicia, su mujer, se hallaba en el cuarto del niño. Desde la puerta pudo observarla una vez más. Sentada en el escritorio de Hugo, no hacía otra cosa que mirar un retrato de su hijo.

El espacio descrito es símbolo de la soledad dolorosa en que hallaremos al personaje. El lugar no solo es marco donde transcurre la acción, sino tono de la misma narración. Sus colores, su silencio marcan la tesitura del relato.

Inicio en monólogo interior.

Hoy es el día. Lo sé. Estoy decidida. Todo está a mi favor: he comparado los horóscopos de cinco revistas diferentes, me he levantado con el pie derecho, me he puesto la camiseta al revés, llevo el collar de la suerte, la pulsera de la suerte, el brillo de labios de la suerte y los calcetines de la suerte. Nada puede fallar. Bueno. Creo que me he dejado algo en casa... ¡El valor! Dios mío, ¿cómo se lo digo? Va a pensar que soy una niñata inmadura e infantil a la que le encanta hacer el ridículo. No. Está claro. No puedo hacerlo. Quizás mañana. Tanto tiempo preparándome para este momento, para decirle a Pablo a la cara lo que siento por él... A ver, Marta, calma-

te. Respira hondo. Piensa. Recuerda los consejos de la "Súper Pop": "El no ya lo tienes, no tienes nada más que perder. Te sentirás mejor"... Cómo se nota que nunca han sido niñas feas, gordas y solas. Seguro que no iban a una psicóloga perfecta que trata de convencerte en su despacho perfecto y con su retórica perfecta de que no importa lo que piensen los demás, que también son perfectos...

Bien usado, los rasgos externos del habla de un personaje se convierten en la mejor caracterización del mismo. Casi equivale a una etopeya. En este caso está de más decir que la protagonista es una joven desinhibida, inteligente con una imagen muy bien formada de sí misma. De alguna manera, también constituye un comienzo en antítesis, pues el tónico paródico y humorístico del comienzo se torna serio al introducirse el problema de fondo: la obesidad.

Inicio en queja.

¿Por qué a mí? ¿Por qué ahora, cuando la felicidad parecía un hecho? ¿Quién desea mi mal? ¿Por qué el destino caprichoso se complace en mi daño? ¿Por qué nos pone ante situaciones que no podemos superar sin que nos queden secuelas tan intensas que marcarán para siempre el resto de nuestros días? ¿Por qué hemos de recibir castigos tan crueles sin haber hecho nada para merecerlos...? Todas estas preguntas perturbaban la mente de Claudio, mientras contemplaba en silencio, y con los ojos arrasados en lágrimas, aquel sepulcro donde se contenían todas sus esperanzas de ser feliz, de poder haber gozado de la vida que anhelaba desde hacía tanto.

El lamento, dirigido aquí contra el destino y la muerte, fue un tipo de escrito muy habitual en las retóricas clásicas. Se llena de interrogaciones sin respuestas, de exclamaciones y, en conjunto, eleva la entonación, que rompe con el decir anodino de la enunciación.

Usado en el comienzo implica disponer el texto en estructura anticlimática (de la emoción a los hechos). Normalmente, el consuelo es la misma narración.

Inicios mixtos.

Dicen que soy una persona poco impresionable, pero hay momentos en los cuales todos somos vulnerables. Lo que nos diferencia a unas personas de otras es la postura que adoptamos ante una misma situación. Yo soy Tony, tengo 21 años, mido 1'85 más o menos, tengo la piel clara, los ojos de un azul intenso y esta es mi historia.

En ellos se suma a la información básica sobre la identidad del personaje central, habituales en todos los umbrales, un anuncio intrigante sobre la acción: se trata realmente de una prolepsis.

El tono resuelto del yo narrador nos adelanta su triunfo, sí; pero la invitación no solo tiene que ver con el descubrimiento de qué sucederá, mucho más importante resulta saber cómo pasó.

El conjunto, en suma, tiene redes que aseguran la atención del lector, que lo atrapan para la historia.

Inicio desconcertante (la labor destructiva del tópico).

La gente grita espantada que alguien ha perdido la vida. Ese alguien inocente no es otro que yo mismo. En ese momento me da por pensar que he desperdiciado todo mi tiempo gastándolo en tonterías y que no he aprovechado lo suficiente en la tierra. “¡Para, para, para...!” Estoy muerto. No hay nada que hacer para evitar lo ocurrido. ¿Merece la pena recordar todo aquello pasado? Y de repente desperté. Había sido una pesadilla.

El miedo a la libertad, a ese sentirse dios creador de la obra, pesa demasiado en los escritores bisoños. La realidad tira de sus piernas hasta atraerlos de nuevo al suelo mostrenco, al calor de lo cotidiano y lógico. La redacción comienza en una tesitura valiente, impactante: el narrador ya está muerto (en realidad no habría que tener miedo: todos los narradores lo están: su voz viene de más allá de las simples páginas), pero resulta insoportable para el propio escritor que (¡lástima!) mitiga el impacto dejando la muerte en solo una muerte momentánea, es decir, en un sueño. El personaje se salva retornando a la realidad, pero al lector se le niega todo un cúmulo de informaciones que solo pueden aportar quienes ya gozan de otra realidad.

Inicio en prolepsis.

Solo se oye el viento y el relinchar de los caballos. Todos tenemos miedo. Incluso se puede ver a hombres curtidos que lloran y rezan. El horizonte, que será testigo de una lucha sangrienta, aún está vacío. Algunos de los guerreros menos experimentados tratan de huir, están asustados. Yo también lo estoy. El terror recorre mi espalda desde los tobillos hasta el cuello, pero procuro mantenerme firme, porque luchamos por un bien común: la libertad.

La complicación del comienzo “in medias res” aumenta un punto si al lector, que comprende que se incorpora con la acción ya iniciada (“todos tenemos miedo”), desde el umbral mismo, también se le proyecta hacia el incierto futuro. Exige preparación minuciosa y delata dominio de las técnicas de composición.

El lector dirige su “asombro” no solo a la fábula, también hacia la figura de ese que le cuenta la historia y que lo sabe todo. Se siente desconcertado y se fía de quien posee la verdad: se deja conducir sin recelos. Exige dominio de la trama y los ambientes.

Inicio en diálogo.

— *Hey, Fran, ¿qué pasa?*

— *¿Qué pasa, qué pasa...? Pasa que estoy hasta los mismos de esta vida. Pasa que siempre es igual..., que soy un fracasado total. Y pasa que necesito descargar esta tensión ya, o voy a estallar. Eso pasa, colega.*

En absoluto se revela nada sobre el asunto de la historia. Se busca especialmente la sorpresa. Es forma adecuada para delimitar la personalidad del protagonista por medio de su expresión. Con sus palabras, casi nos llega su visión del mundo.

— *Me gusta ver los crímenes en televisión. Sobre todo los que yo cometo —eso fue lo que contesté al juez cuando me preguntó sobre el porqué de mis actos. No era una respuesta sincera, no... Y la verdad, sabía que su sentido no estaba al alcance de ningún miembro del tribunal.*

Buena situación para estos inicios, tópica casi, es el juicio. Todos conocemos su funcionamiento y los roles de cada interviniente: defensor, testigo, juez, reo... El lector sabe ya que la resolución del caso será también la de la misma historia que está leyendo. Pero, la perspectiva no tiene por qué ser la del conjunto del tribunal y la de quienes asisten al proceso. La visión reducida (en este caso el lector se mete en la mente del asesino) nos convierte en testigos privilegiados porque sumamos la información confidencial a la general. A cambio, esta intimidad nos exigirá algo más: nuestra asepsia, nuestra objetividad, se va a quebrar al enfrentarnos, alma con alma, con el criminal.

Nos pedirá nuestro acuerdo o desacuerdo, nuestra comprensión o rechazo, nuestro perdón o nuestra condena. Igual que hay narradores interesados, también puede hablarse de “lectores interesados”, que siguen el relato “desde atrás”. En suma, nos obligará a reflexionar.

Inicio mágico.

— *“Un kilo de patatas, uno de cebollas, otro de...”. “¿Qué pensará de mí? Cómo he podido fallarle”. “Dios mío, qué tarde se me ha hecho, debería...”. “Qué ganas tengo*

de que...". "¿Sería bueno que le contara esto?"... Estas y muchas más ideas entraban en la mente de Pedro como si de un torrente se trataran. Pero no eran suyas..., por suerte o por desgracia. Nuestro protagonista tenía un don, una capacidad innata que le permitía captar los pensamientos de los demás. Cuando relajaba la mente, ocurría lo mismo que cuando en una casa se abren todas las ventanas al mismo tiempo: los pensamientos ajenos entraban de repente, sin impedimento alguno.

La realidad nos llega a través de un prisma paranormal: el protagonista ve a todos desnudos, traspasa con su vista las paredes y observa su interior o, como aquí, lee el pensamiento de aquellos con quienes se cruza. En suma, es un diablo cojuelo.

Resulta una perspectiva interesante porque el personaje, a un tiempo, posee la misma visión que el lector, es un sosias de este. La narración no sufre restricciones, no se manipula: todos los implicados en el proceso de comunicación la reciben al mismo tiempo.

Es buena forma para referir sucesos curiosos (a veces muy íntimos) que, acumulados, consigan la sorpresa del lector. Pero el don mágico se vuelve una tortura, pues el personaje (y el lector, que son uno) hace suyos los problemas de los demás. Propio para obras abiertas, donde se suceden diferentes aventuras con su principio y su fin: la facultad mágica actúa como espejo. Muy práctico para fábulas con moraleja final y de resoluciones positivas.

Contar lo diferente.

Hola. Soy Ibrahim, un marroquí de una pequeña ciudad llamada Agadir, que se encuentra en el sur de Marruecos. Es el sitio donde nací y me crié: en ella está mi corazón. Pero mi vida está aquí, en España. Tengo treinta y dos años, estoy casado con Naiala, mi querida esposa. De nuestro matrimonio nació hace doce años Yazmín, mi niña del alma. Con gran esfuerzo hemos podido sobrevivir gracias al trabajo que me dan en los invernaderos.

No pasa nada, pero esta es mi historia; diferente a la tuya solo porque sucede en un ámbito social distinto, en una geografía distante, en un momento histórico crucial... Se aviene bien con la forma epistolar: conóceme para comprenderme. Es muy útil para la reflexión contrastiva, para acentuar el contraste: buen modo de ejercitar la crítica. El lector es el tú, y no asume la identidad (no se le exige nunca), sino la comprensión.

No hace falta una fábula cerrada. Sí son adecuados episodios breves, anécdotas, y sobre todo llamadas a la sensibilidad (“allí está mi corazón”). Es aconsejable que exista preparación (costumbres, usos religiosos, puntualizaciones geográficas...). En el fondo esconde un texto expositivo, cuya argumentación es el mismo caso relatado.

Inicio anodino.

7 de la mañana del 7 de febrero de 2007. Me levanto de la cama con pereza y a un ritmo muy ralentizado. Aún con los ojos casi cerrados a causa de las legañas que grapan mis párpados, me dirijo al cuarto de baño. Intento mirarme en el espejo. Él siempre estuvo ahí mirándonos a todos: a mi madre, que lo heredó de su abuela, y a esta que lo recibió en el ajuar de bodas de... Uy, qué mareo. En fin, que ahí está el espejo, diciéndome lo aburrido y cansado que está de verme. Y es que llevo algunas madrugadas haciéndole visitas inesperadas. Como esta.

Todo comienza con una acumulación de datos triviales, nimios, intrascendentes. Pero la fábula se desarrolla “in crescendo”, y cada información supone un peldaño más en el conocimiento de la historia. Claro, esta apatía inicial deja su marca en la redacción, que se tinte de matiz sarcástico, irónico, humorístico...

A simple vista, se trata de un yo apático, perezoso, negligente...; sin embargo, en el fondo, es sabio y manipulador, pues pone el acento sobre aquello que le interesa, aunque solo sea para engañar al lector. Frecuente en las obras policíacas de R. Chandler o D. Hammett.

Inicio testimonial.

Jamás pensé que sería tan difícil expresar todo lo que pasó en un folio en blanco. Aquí estoy, como cada noche y cada día. Sentada a los pies de una cama dura y fría. Solo puedo escuchar las voces de las demás mujeres que me rodean, pero a las que no conozco. Presiento que ya no me queda mucho tiempo aquí. Y tengo necesidad de escribir mi historia antes de que todo esto acabe. Quiero que quede en testimonio para todas las demás mujeres que pasan lo que yo padecí.

Se construye a partir de una exclamación ponderativa. Válido para historias donde se relata un caso ejemplar. El tono general predominante es el didáctico, con lecciones de moralidad.

El tono se sobrepone incluso al suceso principal, que, a conciencia, se retarda en su delimitación: no hace falta conocerlo para sentirnos solidarios de la

voz narradora. Se desarrolla sobre la testificación de un sujeto (“adtestatio rei visae”), cuyo padecimiento carga la fábula de verdad. No admite variación de tonalidad: serio, reflexivo, compasivo...

Inicio en diatriba.

No podía contárselo... Pero, ¿cómo ocultarlo? Aún recuerdo la cara de mi madre. Me pegó y me abrazó. Estuvo llorando toda la noche. Y no me habló hasta el tercer día. Entonces, me planteó la disyuntiva: abortaba o me casaba. ¿Qué hacer? ¿Cómo cuidaría a mi hijo sin saber cuidarme a mí misma?

La redacción en primera persona admite bien el tono interrogativo directo. Adecuado para situaciones claves, donde se toma una decisión complicada, o se efectúan revelaciones de sumo interés. Al leer, nosotros mismos nos hacemos estas mismas cuestiones, las hacemos nuestras, y sin reparar en ello, tomamos partido; de ello dependerá nuestra actitud hacia el personaje: de comprensión o rechazo. Debemos saber que las interrogaciones retardan la acción, por ello, es bueno no abusar.

Comienzo ilusionante.

25 de julio. Cómo olvidarlo. Recuerdo que a las ocho de la noche mi amiga Emma me estaba esperando en la puerta. Yo llevaba mi vestido de verano estampado de flores rojas y una rebequita por si luego refrescaba. Ella llevaba pitillos y una blusa blanca con encajes. ¡Estábamos realmente guapas! Había salido tan acelerada de casa que a penas si me dio tiempo a arreglarme la cara: un poco de color en la mejilla y algo de carmín en los labios; el pelo, suelto y con una horquilla en la parte de atrás.

Si se desborda la emoción en el comienzo (lo que pasa cuando al autor le resulta la historia muy cercana: a veces esconde un suceso verdadero), puede ocurrir que se administre mal la información y que, como aquí, se caiga en el atropello, en la acumulación excesiva. La emoción lleva, a veces, al descuido. Aquí, por ejemplo, enajenado por su alegría esperanzadora, el autor comete un desfase temporal: en julio, a las ocho de la tarde aún quedan unas horas de luz, y de sol, para que se hable de “noche”. Es un comienzo que propone una caída.

Inicio paradójico.

A veces perdemos el rumbo que hemos llevado desde el principio de nuestra vida. Nos gusta vivir alguna locura que nos separe del plan diario, para así darle un poco

más de sentido. Esta historia es una forma de expresar que la vida no siempre es como queremos. Algunas veces nos da buenas sorpresas y otras, malas; pero, ¿qué pasaría si lo malo nos llegara a satisfacer?

Bueno para redacciones con finalidad ejemplificante. La intriga aparece en la misma paradoja: su cumplimiento es la acción misma. Exige un escritor que domine bien la historia y que decida, una vez trazada, darle esta configuración opositiva. El principio se escribe al final. Tiene valor de inicio sintético.

“Descriptio personae”.

Ardnaela era el puro reflejo de la belleza. Hija de una ninfa y un humano, había heredado la sensibilidad y la dulzura de la raza de su madre. Su piel, blanca y lisa, mostraba la pureza de su juventud sin dejar que ninguna marca de sufrimiento se cerniera sobre su alegre rostro. Su largo cabello rubio, recogido en dos largas trenzas a ambos lados de la cabeza y que parecía imitar un tapiz bordado con finos hilos de oro, reflejaba los rayos de luz y les otorgaba un matiz casi celestial. A todo esto se unían sus ojos, legado de su humano padre, redondos, de color acaramelado, y cuya viveza era capaz de transmitir el calor más reconfortante, la pasión, incluso en los días más fríos del invierno. También conservaba de este su porte y su semblante, que le daban una firmeza especial a la hora de enfrentar las tareas más complicadas.

Un buen modo de iniciar un texto es presentar al personaje, nuestro guía en la historia, nuestro “alter ego”, aquel en quien el lector deposita sus expectativas. En el retrato existen niveles de complicación. Aquí se arriesga muchísimo: además de la observación de un orden nítido (visión general, genealogía, fisonomía del rostro, porte), la descripción une a cada rasgo presentado una interpretación. Así, la personalidad se va construyendo en la mente del lector, al tiempo que va conociendo su fisonomía. Es modélico.

Inicio deliberativo.

¿Qué nos depara el futuro? La vida no es sino un constante sendero oculto en un bosque, un sendero que recorrer en el que de nada sirve mirar atrás. Narro esta historia aun a sabiendas de que escépticos y charlatanes me tacharán de chiflada o de algo peor. El alma humana se alimenta de emociones; es así como crece, es así como se avanza por el sendero de la vida... En fin, supongo que todo empezó cuando planeamos aquella acampada que prometía ser mágica.

Muchas veces se trata de un comienzo, además, analítico: se delimita perfectamente el qué.

El narrador, a pesar de escribir en primera persona, es omnisciente, un auténtico moralista: sabe todo y tiene una idea perfectamente formada sobre la realidad.

Solo se aprovecha del “yo” por lo que este posee de cercanía; le sirve, por ejemplo, para dirigirse a un receptor plural, el vosotros, la colectividad a quien expone sus ideas, y donde se encuentra incluido el lector. Su lenguaje se forma sobre continuas afirmaciones y refutaciones de las ideas contrarias, o sea, en la dialéctica.

“Descriptio temporis”.

Amanece el tres de julio. Como anuncia la intensa luz, un sol cálido y brillante se asoma en el horizonte. Poco a poco empieza a subir por el cielo y, de camino, a bañar la fachada de la casa. Lentamente, a través de la ventana, penetra en la habitación donde duerme Ale, y ascendiendo entre las deshechas sábanas, va a posarse en sus ojos que, sin embargo, hace ya rato que están abiertos.

Inicio tópico. Sitúa la acción en el tiempo y en el calendario. En este caso se aprovecha para, siguiendo la sucesión temporal (el amanecer se impone), efectuar una descripción en travelín: de lo general a lo particular. Tanto en el espacio como en el tiempo se suelen escurrir epítetos tópicos que empobrecen bastante el texto.

Inicio en acotación.

Tarde fría. Grandes nubes grises en el cielo. Casi nadie en la calle. Unos pasos rítmicos en la lejanía. Sensación de desamparo.

...

Las tiendas se encuentran abarrotadas. Aquí y allí cuelgan corazones de todos los tamaños y tipos posibles, con peluches de ositos abrazados, o ilustrados con frases tópicas, como I love you. Las floristerías rebosan.

Ambos ejemplos sirven para mostrar la completa asepsia: el narrador casi se diluye y desaparece para que la realidad llegue al lector de modo directo, sin manipulación alguna.

Se efectúan yuxtapositivamente. Causa un efecto muy impresionista: apenas unas pinceladas para que el lector complete. Mal llevado puede resultar esquemático, lacónico en exceso; además puede condicionar el estilo general del relato.

Ficha Personal.

María tiene 16 años.

Es buena alumna y saca muy buenas notas. La relación con sus padres es buena y tiene muy buenos amigos.

Es de una familia acomodada de Madrid. Estudia en un colegio bilingüe, considerado el segundo mejor de esa ciudad.

Veranea en Málaga, una ciudad a la que están ligados, debido a que la empresa donde trabaja su padre tiene su central en esta ciudad.

Hace tres años compraron un dúplex cerca de la zona más turística, con piscina comunitaria.

Se acumulan datos como si se tratara de distinguir esta persona de cualquier otra de su entorno.

Es necesaria una selección: muchos de ellos resultan baladíes para la historia. Además, es buena la variación: suele ocurrir que la mayoría contiene una valoración cuantificadora (“buena/mala”).

Pero, bien resuelto, es garantía de que el policía (así se considera al lector) ya entra en el caso bien pertrechado: por si acaso.

No es sencillo este tipo de comienzo. Exige al escritor completo control sobre el personaje y su medio; cualquier desliz se nota: el lector puede colegir cómo reacciona un personaje a quien ya conoce ante determinada situación. El peligro está en que al lector, abrumado por la falta de selección y de variación, le pasen desapercibidos los datos más importantes.

Adormecido en la rutina.

Era una típica tarde de verano que quedamos en el centro para dar una vuelta con los amigos de siempre. La tarde seguía su curso normal, es decir, dimos unos cuantos paseos por tiendas y demás, nos pasamos por la heladería, echamos unas risas y tal. Todo parecía lo de siempre hasta que vi su carita.

El escritor es consciente de lo necesario de iniciar con la presentación de tiempo y lugar la historia. No rehúye el modelo. Pero su desgana en la presentación no viene motivada por el interés en resaltar, por contraste, la belleza de la protagonista frente a lo anodino y rutinario, sino por acomodación a lo conocido, por cumplir el expediente.

Testimonio de fe.

Roberto ha nacido aquí, en el Sáhara occidental, la antigua colonia española. Son pocos los que aún conservan nombres españoles, pero él es uno de ellos. Vive en Dokhia, la antigua Villa Cisneros. Con tenacidad, todos los días baja hasta la playa donde nada durante más de una hora.

El narrador es testigo conocedor de la historia y se sitúa a la altura del protagonista.

Su testimonio posee la credibilidad de una persona sincera: toda. Constituye un acto de fe mucho más humano que el aportado por un narrador omnisciente. Muy interesante la referencia al espacio compartido con el personaje (la fuerza deíctica de ese “aquí”), que contribuye a la veracidad de la fábula.

Sitúate en el plano.

El reino de Terenas es una región de extensos bosques frondosos el norte y grandes montañas atravesadas por el río Elmezer en el sur. En el centro se encuentra la gran ciudad amurallada con el castillo del rey en su interior. Tanto en el este como en el oeste se hallan las inmensas llanuras, repartidas entre los señores feudales para que sus esclavos se encarguen de trabajar la tierra. En la zona meridional...

Más que una “descriptio loci” se trata de un croquis con palabras. ¿No será recuerdo de los mapas que aparecen dibujados en las portadas de algunas obras cuya acción transcurre en mundos imaginarios, creaciones también del mismo autor?

Es demasiado detalle para una memorización: una entrada con demasiados peldaños que ascender. No es recomendable: mejor la dosificación. Claro que, como está al comienzo, el lector siempre puede volver a ella para situarse.

La fuerza de un narratorio aristocrático.

La nieve cubre con su mano blanca el cementerio todo: los panteones, los viejos árboles. Su manto blanco de pureza también se deposita sobre la fosa de mi tumba, sobre la oscura superficie pulida de mi ataúd... Seguramente vos os preguntaréis cómo llegué a este estado, mas os confieso que ni yo mismo alcanzo a comprenderlo por completo. Quizá conociendo toda la historia se aclare algo.

En este inicio llama más la atención la forma, por su disposición arcaizante, que el contenido (siendo éste rupturista, pues nos habla un difunto). El esfuerzo formal adquiere verosimilitud porque imaginamos un narrador obli-

gándose a escribir correctamente para estar a la altura de su interlocutor. Por lo demás, se trata de una confesión.

El lector lanza las redes... ¿Existirá una solicitud previa por parte del noble señor para que se le aclare algo? ¿Qué relación existe entre ambos? Para qué incidir en el valor funcional que tiene el “vuesa merced” del “Lazarillo”, o su sosias, el “señor” del “Pascual Duarte”.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CASSANY, D. (1987): *Describir el escribir. Cómo se aprende a escribir*, Barcelona, Paidós Comunicación.
- CASSANY, LUNA Y SANZ (1998⁴): *Enseñar Lengua*, Barcelona, Graó.
- CERVERA, J. (1995): “La literatura Juvenil a debate”, en *Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil*, 75, pp. 12-16.
- COLOMER, T. (2000): “La entrada en el mundo de la ficción: Cómo empiezan las historias”, en Rigaud Felices, Núñez Ruiz y Marín Granados, *De educación lingüística y literaria*, CSI-CSIF-Universidad de Almería, pp. 209-222.
- DEGALDO GÓMEZ, A. (1996): “Pero, ¿existe la literatura infantil?”, en *Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil*, 83, pp. 20-26.
- DÍAZ PLAJA, A. (2002): “Seguir historias con formas distintas”, en Teresa Colomer (dir.) *Siete llaves para valorar las historias infantiles*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, p. 38.
- KOHAN, S. A. (1999): *Cómo escribir relatos*, Barcelona, Plaza y Janés.
- LODGE, D. (1998): *El arte de la ficción*, Barcelona, Península.
- QUILES CABRERA, M^a C. (2000): “Literatura Infantil y Juvenil: el estado de la cuestión”, en V. Ruzicka, C. Vázquez y L. Lorenzo, *Literatura Infantil y Juvenil: Tendencias actuales en investigación*, Universidad de Vigo, pp. 409-416.
- TEIXIDOR, E. (1995): “Literatura juvenil: las reglas de juego”, en *Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil*, 72, pp. 8-15.

