



PLAN DE APRENDIZAJE REMOTO

FICHA DE TRABAJO N°8

LENGUA Y LITERATURA/ PROFESORA YÉSSICA CHÁVEZ MATURANA



Nombre alumno (a)				Fecha de trabajo asincrónico	10 y 17 de mayo
Modalidad	Sincrónico/Asincrónico	Evaluación	Formativa/Sumativa	Tiempo	180 minutos
Contenido	Textos literarios y no literarios			Curso	3° Medio
OA	OA 08 Formular una interpretación de los textos literarios leídos o vistos, que sea coherente con su análisis (...). OA 10 Analizar y evaluar textos de los medios de comunicación, como noticias, reportajes, cartas al director, propaganda o crónicas (...).				
Habilidades	Analizar, interpretar, valorar y crear.				
Instrucciones generales.	Lee atentamente las instrucciones de cada actividad, para, luego, responder las preguntas. En el caso de aquellas que tienen desarrollo, usa letra clara, correcta ortografía y adecuada redacción. En esta oportunidad, la ficha número 8 no será calificada , por lo cual no es necesario que envíes tus respuestas por correo.				

Unidad 1 y 2

Actividad 1:

Lee atentamente los siguientes textos, encerrando en un círculo la alternativa que consideres correcta.

Texto 1:

Hermano lobo

Manuel Mejía Vallejo

Un día el lobo se dio cuenta de que los hombres lo creían malo.

—Es horrible lo que piensan y escriben —exclamó.

—No todos —dijo un ermitaño desde la entrada de su cueva, y repitió las parábolas que inspiró san Francisco. El lobo estuvo triste un momento, quiso comprender.

—¿Dónde está ese santo?

—En el cielo.

—¿En el cielo hay lobos?

El ermitaño no pudo contestar.

—¿Y tú qué haces? —preguntó el lobo intrigado por la figura escuálida, los ojos ardidos, los andrajos del ermitaño en su duro aislamiento. El ermitaño explicó todo lo que el lobo deseaba.

—Y cuando mueras, ¿irás al cielo? —preguntó el lobo conmovido, alegre de ir entendiendo el bien y el mal.

—Hago por merecer el cielo —dijo apaciblemente el ermitaño.

—Si fueras mártir, ¿irías al cielo?

—En el cielo están todos los mártires.

El lobo se le quedó mirando, húmedos los ojos, casi humanos. Recordó entonces sus mandíbulas, sus garras, sus colmillos poderosos, y de unos saltos devoró al ermitaño. Al terminar, se tendió en la entrada de la cueva, miró al cielo limpiamente y se sintió bueno por primera vez.

1. ¿Qué narrador presenta el siguiente texto?
- a) Omnisciente.
 - b) Con conocimiento relativo.
 - c) Personaje secundario.
 - d) Testigo.
 - e) Protagonista.

2. Del texto anterior se puede inferir que el lobo se come al ermitaño, porque:

- a) No pudo luchar contra su naturaleza, propia de un animal salvaje.
- b) Estaba enojado, pues, por ser un animal, no podía ir al cielo.
- c) Pensaba que, si se comía a un mártir, se iría con él al cielo.
- d) Sintió gran envidia del ermitaño, al saber que este iría al cielo.
- e) Tenía mucha hambre y necesitaba alimentarse pronto.

3. Se puede reconocer que el texto leído es narrativo, pues:

- a) Se centra en el relato de hechos que les ocurren a dos personajes y está escrito en prosa.
- b) Tiene personajes que hablan entre sí.
- c) Se expresan las emociones de los personajes.
- d) Está escrito en diálogo.
- e) Busca representar conflictos humanos.

Texto 2

Coplas del Vino (Nicanor Parra):

Nervioso, pero sin duelo
a toda la concurrencia
por la mala voz suplico
perdón y condescendencia.

Con mi cara de ataúd
y mis mariposas viejas
yo también me hago presente
en esta solemne fiesta.

¿Hay algo, pregunto yo
más noble que una botella
de vino bien conversado
entre dos almas gemelas?

El vino tiene un poder
que admira y que desconcierta
transmuta la nieve en fuego
y al fuego lo vuelve piedra.

El vino es todo, es el mar
las botas de veinte leguas
la alfombra mágica, el sol
el loro de siete lenguas.

Algunos toman por sed
otros por olvidar deudas
y yo por ver lagartijas
y sapos en las estrellas.

El hombre que no se bebe
su copa sanguinolenta
no puede ser, creo yo
cristiano de buena cepa.

El vino puede tomarse
en lata, cristal o greda
pero es mejor en copihue
en fucsia o en azucena.

El pobre toma su trago
para compensar las deudas
que no se pueden pagar
con lágrimas ni con huelgas.

Si me dieran a elegir
entre diamantes y perlas
yo elegiría un racimo
de uvas blancas y negras.

El ciego con una copa
ve chispas y ve centellas
y el cojo de nacimiento
se pone a bailar la cueca.

El vino cuando se bebe
con inspiración sincera
sólo puede compararse
al beso de una doncella.

Por todo lo cual levanto
mi copa al sol de la noche
y bebo el vino sagrado
que hermana los corazones.

4. El objeto lírico que se destaca en el texto anterior es:

- a) Las personas que beben vino.
- b) Un brindis por el vino.
- c) El vino.
- d) El hablante lírico.
- e) La concurrencia que escucha a quien está haciendo un brindis.

5. El temple anímico del poema anterior es:

- a) Alegre.
- b) Triste.
- c) Nostálgico.
- d) Borracho.
- e) Cansado.

Texto 3:

Señor Director:

A propósito de la aprobación del Proyecto de Ley que crea el “Servicio Nacional de Protección a la Niñez y Adolescencia” y que reemplaza al SENAME, vale la pena traer a la memoria el origen histórico de este último:

En ese sentido, cabe recordar que el actual SENAME fue creado en **1979**, en el contexto del “Año Internacional del Niño”, como uno de los **intentos de la Dictadura Militar de mostrar al mundo que en Chile sí había respeto y preocupación por los Derechos Humanos**, en este caso, de niños, niñas y adolescentes. Solo como dato anecdótico, cabe recordar que, la propuesta de Convención Sobre los Derechos del Niño, presentada por Polonia durante esos años, tenía entre sus principales impulsores al **Papa Juan Pablo II**, quien estaba, por ese entonces, encargado de la **mediación por el llamado “Conflicto del Beagle” entre Chile y Argentina**.

Así las cosas, resulta paradójico que, habida cuenta del contexto histórico actual, se dé el ‘vamos’ a la creación de un nuevo Servicio, dotándolo de **escasas herramientas de fiscalización, manteniendo el actual modelo de licitaciones, sin contar con una Ley de Garantías, y con Veto Presidencial** de por medio, todo lo cual es una muestra de lo incompleta que resulta esta reforma, para que Chile verdaderamente cuente con un **Sistema de Protección Integral**, tal como lo han recomendado en varias oportunidades, tanto el Comité de Derechos del Niño, como los distintos actores involucrados en la materia.

Pareciera ser, entonces, que **el afán del Gobierno por lograr la aprobación de esta ley, no es más que el intento de encauzar la desconfianza hacia la actual institucionalidad**, por medio de una señal política, que busca mostrar a la opinión pública un ‘interés’ o ‘preocupación real’ por los Derechos Humanos, en circunstancias que, tal como se ha indicado, esta modificación legal es, a todas luces, **insuficiente para brindar adecuadas garantías en ese ámbito**.

Sin duda, niños, niñas y adolescentes se merecen mucho más.

Jorge Sepúlveda Varela
Abogado, investigador y miembro de la Red de abogadas y abogados de NNA, Chile.

6. El emisor del texto leído sostiene como tesis central que:

- a) Los esfuerzos del Estado, por cambiar las condiciones de niños y adolescentes del SENAME, han sido muy positivos.
- b) La creación del Servicio Nacional de Protección a la Niñez y Adolescencia no brinda las garantías necesarias para hacer un sistema integral de protección de los menores.
- c) No se debería reemplazar al SENAME, pues es una institución que hace muy bien su trabajo.
- d) El Gobierno siente verdadera preocupación por los derechos de los adolescentes y niños.
- e) El nuevo sistema de protección de niños y adolescentes busca entregar las garantías para que estos puedan ser respetados en sus derechos más elementales.

7. En el párrafo 2 del texto, se señala, fundamentalmente, que:

- a) La creación del SENAME fue producto de los intereses del Gobierno Militar por mostrar una imagen positiva de Chile ante el Papa, quien estaba mediando en el “Conflicto del Beagle”.
- b) El actual SENAME fue creado en 1979, en el contexto del “Año Internacional del Niño”.
- c) El gobierno militar mostraba respeto y preocupación por los Derechos Humanos de niños, niñas y adolescentes.
- d) La Convención Sobre los Derechos del Niño, presentada por Polonia durante los 70’, tenía entre sus principales impulsores al Papa Juan Pablo II.
- e) El Papa Juan Pablo II estaba encargado de la mediación en el “Conflicto del Beagle” entre Chile y Argentina.

Texto 4:



8. En relación con el texto 4, cuál de las siguientes afirmaciones es completamente correcta:

- a) Es una publicidad que tiene como finalidad convencer al público de comprar Listerine.
- b) Es una propaganda cuya finalidad es convencer de que Listerine elimina el 99,9% de las bacterias que causan mal aliento.
- c) Es un texto periodístico de carácter argumentativo cuya principal finalidad es convencer al público de una postura personal.
- d) Es una publicidad sobre un producto para la salud bucal, en el cual se intenta persuadir acerca de su efectividad.
- e) Es un tipo de propaganda conocida como publicidad, en la cual se busca convencer para que el público compre un producto.

Texto 5:

Fragmento de Rosita la soltera o el lenguaje de las flores, compuesta por Federico García Lorca (1898-1936):

TÍA: Alguna vez tengo que hablar alto. Sal de tus cuatro paredes, hija mía. No te hagas a la desgracia.

ROSITA: (Arrodillada delante de ella.) Me he acostumbrado a vivir muchos años fuera de mí, pensando en cosas que estaban muy lejos, y ahora que estas cosas ya no existen sigo dando vueltas y más vueltas por un sitio frío, buscando una salida que no he de encontrar nunca. Yo lo sabía todo. Sabía que se había casado; ya se encargó un alma caritativa de decírmelo, y he estado recibiendo sus cartas con una ilusión llena de sollozos que aun a mí misma me asombraba. Si la gente no hubiera hablado; si vosotras no lo hubierais sabido; si no lo hubiera sabido nadie más que yo, sus cartas y su mentira hubieran alimentado mi ilusión como el primer año de su ausencia. Pero lo sabían todos y yo me encontraba señalada por un dedo que hacía ridícula mi modestia de prometida y daba un aire grotesco a mi abanico de soltera. Cada año que pasaba era como una prenda íntima que arrancaran de mi cuerpo. Y hoy se casa una amiga y otra y otra, y mañana tiene un hijo y crece, y viene a enseñarme sus notas de examen, y hacen casas nuevas y canciones nuevas, y yo igual, con el mismo temblor, igual; yo, lo mismo que antes, cortando el mismo clavel, viendo las mismas nubes; y un día bajo al paseo y me doy cuenta de que no conozco a nadie; muchachas y muchachos me dejan atrás porque me canso, y uno dice: "Ahí está la solterona"; y otro, hermoso, con la cabeza rizada, que comenta: "A esa ya no hay quien le clave el diente." Y yo lo oigo y no puedo gritar, sino vamos adelante, con la boca llena de veneno y con unas ganas enormes de huir, de quitarme los zapatos, de descansar y no moverme más, nunca, de mi rincón.

TÍA: ¡Hija! ¡Rosita!

ROSITA: Ya soy vieja. Ayer le oí decir al ama que todavía podía yo casarme. De ningún modo. No lo pienses. Ya perdí la esperanza de hacerlo con quien quise con toda mi sangre, con quien quise y... con quien quiero. Todo está acabado... y, sin embargo, con toda la ilusión perdida, me acuesto, y me levanto con el más terrible de los sentimientos, que es el sentimiento de tener la esperanza muerta. Quiero huir, quiero no ver, quiero quedarme serena, vacía... ¿es que no tiene derecho una pobre mujer a respirar con libertad? Y sin embargo la esperanza me persigue, me ronda, me muerde; como un lobo moribundo que apretase sus dientes por última vez.

TÍA: ¿Por qué no me hiciste caso? ¿Por qué no te casaste con otro?

ROSITA: Estaba atada y, además, ¿qué hombre vino a esta casa sincero y desbordante para procurarse mi cariño? Ninguno.

TÍA: Tú no les hacías ningún caso. Tú estabas encelada por un palomo ladrón.

ROSITA: Yo he sido siempre seria.

TÍA: Te has aferrado a tu idea sin ver la realidad y sin tener caridad de tu porvenir.

9. Se caracteriza a Rosita, principalmente, como una mujer:

- a) Decente.
- b) Solterona.
- c) Casadera.
- d) Inmadura.
- e) Joven.

10. ¿Qué impidió que Rosita se casara?

- a) La soledad.
- b) La vejez.
- c) La esperanza.
- d) La seriedad.
- e) La tristeza.



11. ¿Qué características propias del texto anterior permiten saber que es una obra dramática?

- a) Está escrito en diálogo y presenta acotaciones.
- b) Presenta personajes y acciones.
- c) Cuenta la historia de Rosita.
- d) Los personajes expresan sus emociones.
- e) Está escrito en párrafos y presenta personajes.

12. El conflicto central del fragmento leído anterior es:

- La lucha entre lo que Rosita desea y lo que su tía le aconseja.
- La lucha entre la soltería de Rosita y su deseo de casarse.
- La lucha interna de Rosita entre las ganas de morir y la esperanza de encontrar la paz.
- La lucha entre lo que dice la gente y la libertad de poder elegir el propio destino.
- La lucha interna de Rosita entre la esperanza de tener al hombre que ama y la realidad de los hechos.

Actividad 2:

Redacta un microcuento, considerando:

- a) Título.
- b) Narrador protagonista.
- c) Máximo 2 personajes.
- d) Espacio psicológico de tensión.
- e) Final inconcluso.
- f) Mínimo 5 y máximo 10 líneas.

[illegible]



PLAN DE APRENDIZAJE REMOTO
FICHA DE TRABAJO N°9
LENGUA Y LITERATURA/ PROFESORA YÉSSICA CHÁVEZ MATURANA

7

Nombre alumno (a)				Plazo final de entrega	18 de abril
				Fecha de trabajo asincrónico	Mayo: 24 y 31 Junio: 7
Modalidad	Sincrónico/ Asincrónico	Evaluación	Formativa/ Sumativa	Tiempo	270 minutos
Contenido	Ficción			Curso	3° Medio
OA	OA 2: Reflexionar sobre el efecto estético de las obras leídas, evaluando: - Cómo la obra dialoga con las experiencias personales del lector y sus puntos de vista sobre diversas problemáticas del ser humano (afectos, dilemas éticos, conflictos, etc.). - Cómo los recursos y técnicas literarias de la obra inciden en el efecto estético producido.				
Habilidades	Analizar, interpretar, comparar, valorar.				
Instrucciones generales.	Lee atentamente el texto que se presenta a continuación. Luego, responde las preguntas con letra clara, correcta ortografía y adecuada redacción. Recuerda enviar el desarrollo de tus actividades al correo de la profesora: yessica.chavez.maturana@gmail.com				

Unidad 3: Diálogo: Literatura y efecto estético

Actividad 1:
Lee el siguiente texto, subraya las ideas que consideres más relevante y busca aquellas palabras cuyo significado desconozcas:

LA VERDAD DE LAS MENTIRAS
Mario Vargas Llosa
INTRODUCCIÓN

I

Desde que escribí mi primer cuento me han preguntado si lo que escribía «era verdad». Aunque mis respuestas satisfacen a veces a los curiosos, a mí me queda rondando, vez que contesto a esa pregunta, no importa cuán sincero sea, la incómoda sensación de haber dicho algo que nunca da en el centro del blanco. Si las novelas son ciertas o falsas importa a cierta gente tanto como que sean buenas o malas y muchos lectores, consciente o inconscientemente, hacen depender lo segundo de lo primero. Los inquisidores españoles, por ejemplo, prohibieron que se publicara o importara novelas en las colonias hispanoamericanas con el argumento de que esos libros disparatados y absurdos —es decir, mentirosos— podían ser perjudiciales para la salud espiritual de los indios. Por esta razón, los hispanoamericanos sólo leyeron ficciones de contrabando durante trescientos años y la primera novela que, con tal nombre, se publicó en América española apareció sólo después de la independencia (en México, en 1816). Al prohibir no unas obras determinadas sino un género literario en abstracto, el Santo Oficio estableció algo que a sus ojos era una ley sin excepciones: que las novelas siempre mienten, que todas ellas ofrecen una visión falaz de la vida. Hace años escribí un trabajo ridiculizando a esos arbitrarios, capaces de una generalización semejante. Ahora pienso que los inquisidores españoles fueron acaso los primeros en entender —antes que los críticos y que los propios novelistas— la naturaleza de la ficción y sus propensiones sediciosas.

En efecto, las novelas mienten —no pueden hacer otra cosa—, pero ésa es sólo una parte de la historia. La otra es que, mintiendo, expresan una curiosa verdad, que sólo puede expresarse disimulada y encubierta, disfrazada de lo que no es. Dicho así, esto tiene el semblante de un galimatías. Pero, en realidad, se trata de algo muy sencillo. Los hombres no están contentos con su suerte y casi todos —ricos o pobres, geniales o

mediocres, célebres u oscuros— quisieran una vida distinta de la que viven. Para aplacar —tramposamente— ese apetito nacieron las ficciones. Ellas se escriben y se leen para que los seres humanos tengan las vidas que no se resignan a no tener. En el embrión de toda novela bulle una inconformidad, late un deseo.

¿Significa esto que la novela es sinónimo de irrealidad? ¿Que los introspectivos bucaneros de Conrad, los morosos aristócratas proustianos, los anónimos hombrecillos castigados por la adversidad de Franz Kafka y los eruditos metafísicos de los cuentos de Borges nos exaltan o nos conmueven porque no tienen nada que hacer con nosotros, porque nos es imposible identificar sus experiencias con las nuestras? Nada de eso. Conviene pisar con cuidado, pues este camino —el de la verdad y la mentira en el mundo de la ficción— está sembrado de trampas y los invitadores oasis que aparecen en el horizonte suelen ser espejismos.

¿Qué quiere decir que una novela siempre miente? No lo que creyeron los oficiales y cadetes del Colegio Militar Leoncio Prado, donde —en apariencia, al menos— sucede mi primera novela, La ciudad y los perros, que quemaron el libro acusándolo de calumnioso a la institución. Ni lo que pensó mi primera mujer al leer otra de mis novelas, La tía Julia y el escribidor, y que, sintiéndose inexactamente retratada en ella, ha publicado luego un libro que pretende restaurar la verdad alterada por la ficción. Desde luego que en ambas historias hay más invenciones, tergiversaciones y exageraciones que recuerdos y que, al escribirlas, nunca pretendí ser anecdóticamente fiel a unos hechos y personas anteriores y ajenos a la novela. En ambos casos, como en todo lo que he escrito, partí de algunas experiencias aún vivas en mi memoria y estimulantes para mi imaginación y fantaseé algo que refleja de manera muy infiel esos materiales de trabajo. No se escriben novelas para contar la vida sino para transformarla, añadiéndole algo. En las novelitas del francés Restif de la Bretonne, la realidad no puede ser más fotográfica, ellas son un catálogo de las costumbres del siglo XVIII francés. En estos cuadros costumbristas tan laboriosos, en los que todo semeja la vida real, hay, sin embargo, algo diferente, mínimo pero revolucionario. Que, en ese mundo, los hombres no se enamoran de las damas por la pureza de sus facciones, la galanura de su cuerpo, sus prendas espirituales, etc., sino, exclusivamente, por la belleza de sus pies (se ha llamado, por eso, «bretonismo» al fetichismo del botín). De una manera menos cruda y explícita, y también menos consciente, todas las novelas rehacen la realidad —embelleciéndola o empeorándola— como lo hizo, con deliciosa ingenuidad, el profuso Restif. En esos sutiles o groseros agregados a la vida —en los que el novelista materializa sus secretas obsesiones— reside la originalidad de una ficción. Ella es más profunda cuanto más ampliamente exprese una necesidad general y cuantos más sean, a lo largo del espacio y del tiempo, los lectores que identifiquen, en esos contrabandos filtrados a la vida, los oscuros demonios que los desasosiegan. ¿Hubiera podido yo, en aquellas novelas, intentar una escrupulosa exactitud con los recuerdos? Ciertamente. Pero aun si hubiera conseguido esa aburrida proeza de sólo narrar hechos ciertos y describir personajes cuyas biografías se ajustaban como un guante a las de sus modelos, mis novelas no hubieran sido, por eso, menos mentirosas o más ciertas de lo que son.

Porque no es la anécdota lo que en esencia decide la verdad o la mentira de una ficción. Sino que ella sea escrita, no vivida, que esté hecha de palabras y no de experiencias concretas. Al traducirse en palabras, los hechos sufren una profunda modificación. El hecho real —la sangrienta batalla en la que tomé parte, el perfil gótico de la muchacha que amé— es uno, en tanto que los signos que podrían describirlo son innumerables. Al elegir unos y descartar otros, el novelista privilegia una y asesina otras mil posibilidades o versiones de aquello que describe: esto, entonces, muda de naturaleza, lo que describe se convierte en lo descrito. ¿Me refiero sólo al caso del escritor realista, aquella secta, escuela o tradición a la que sin duda pertenezco, cuyas novelas relatan sucesos que los lectores pueden reconocer como posibles a través de su propia vivencia de la realidad? Parecería, en efecto, que para el novelista de linaje fantástico, el que describe mundos irreconocibles y notoriamente inexistentes, no se plantea siquiera el cotejo entre la realidad y la ficción. En verdad, sí se plantea, aunque de otra manera. La «irrealidad» de la literatura fantástica se vuelve, para el lector, símbolo o alegoría; es decir, representación de realidades, de experiencias que sí puede identificar en la vida. Lo importante es esto: no es el carácter «realista» o «fantástico» de una anécdota lo que traza la línea fronteriza entre verdad y mentira en la ficción.

A esta primera modificación —la que imprimen las palabras a los hechos— se entrelaza una segunda, no menos radical: la del tiempo. La vida real fluye y no se detiene, es inconmensurable, un caos en el que cada historia se mezcla con todas las historias y por lo mismo no empieza ni termina jamás. La vida de la ficción es un simulacro en el que aquel vertiginoso desorden se vuelve orden: organización, causa y efecto, fin y principio. La soberanía de una novela no resulta sólo del lenguaje en que está escrita. También, de su sistema

temporal, de la manera como discurre en ella la existencia: cuándo se detiene, cuándo se acelera y cuál es la perspectiva cronológica del narrador para describir ese tiempo inventado. Si entre las palabras y los hechos hay una distancia, entre el tiempo real y el de una ficción hay siempre un abismo. El tiempo novelesco es un artificio fabricado para conseguir ciertos efectos psicológicos. En él el pasado puede ser posterior al presente —el efecto preceder a la causa— como en ese relato de Alejo Carpentier, *Viaje a la semilla*, que comienza con la muerte de un hombre anciano y continúa hasta su gestación, en el claustro materno; o ser sólo pasado remoto que nunca llega a disolverse en el pasado próximo desde el que narra el narrador, como en la mayoría de las novelas clásicas; o ser eterno presente sin pasado ni futuro, como en las ficciones de Samuel Beckett; o un laberinto en que pasado, presente y futuro coexisten, anulándose, como en *El sonido y la furia*, de Faulkner.

Las novelas tienen principio y fin y, aun en las más informes y espasmódicas, la vida adopta un sentido que podemos percibir, porque ellas nos ofrecen una perspectiva que la vida verdadera, en la que estamos inmersos, siempre nos niega. Ese orden es invención, un añadido del novelista, simulador que aparenta recrear la vida cuando en verdad la rectifica. A veces sutil, a veces brutalmente, la ficción traiciona la vida, encapsulándola en una trama de palabras que la reducen de escala y la ponen al alcance del lector. Éste puede, así, juzgarla, entenderla, y, sobre todo, vivirla con una impunidad que la vida verdadera no consiente. ¿Qué diferencia hay, entonces, entre una ficción y un reportaje periodístico o un libro de historia? ¿No están compuestos ellos de palabras? ¿No encierran acaso en el tiempo artificial del relato ese torrente sin riberas, el tiempo real? La respuesta es: se trata de sistemas opuestos de aproximación a lo real. En tanto que la novela se rebela y transgrede la vida, aquellos géneros no pueden dejar de ser sus siervos. La noción de verdad o mentira funciona de manera distinta en cada caso. Para el periodismo o la historia, la verdad depende del cotejo entre lo escrito y la realidad que lo inspira. A más cercanía, más verdad, y, a más distancia, más mentira. Decir que la *Historia de la Revolución Francesa*, de Michelet, o la *Historia de la Conquista del Perú*, de Prescott, son «novelescas» es vejarlas, insinuar que carecen de seriedad. En cambio, documentar los errores históricos de *La guerra y la paz* sobre las guerras napoleónicas sería una pérdida de tiempo: la verdad de la novela no depende de eso. ¿De qué, entonces? De su propia capacidad de persuasión, de la fuerza comunicativa de su fantasía, de la habilidad de su magia. Toda buena novela dice la verdad y toda mala novela miente. Porque «decir la verdad» para una novela significa hacer vivir al lector una ilusión y «mentir», ser incapaz de lograr esa superchería. La novela es, pues, un género amoral, o, más bien, de una ética sui generis, para la cual verdad o mentira son conceptos exclusivamente estéticos. Arte «enajenante», es de constitución anti-brechtiana: sin «ilusión» no hay novela.

De lo que llevo dicho, parecería desprenderse que la ficción es una fabulación gratuita, una prestidigitación sin trascendencia. Todo lo contrario: por delirante que sea, hunde sus raíces en la experiencia humana, de la que se nutre y a la que alimenta. Un tema recurrente en la historia de la ficción es: el riesgo que entraña tomar lo que dicen las novelas al pie de la letra, creer que la vida es como ellas la describen. Los libros de caballerías quemaron el seso a Alonso Quijano y lo lanzan por los caminos a alancear molinos de viento y la tragedia de Emma Bovary no ocurriría si el personaje de Flaubert no intentara parecerse a las heroínas de las novelitas románticas que lee. Por creer que la realidad es como pretenden las ficciones, Alonso Quijano y Emma sufren terribles quebrantos. ¿Los condenamos por ello? No, sus historias nos conmueven y nos admiran: su empeño imposible de vivir la ficción nos parece personificar una actitud idealista que honra a la especie. Porque querer ser distinto de lo que se es ha sido la aspiración humana por excelencia. De ella resultó lo mejor y lo peor que registra la historia. De ella han nacido también las ficciones.

Cuando leemos novelas no somos el que somos habitualmente, sino también los seres hechizos entre los cuales el novelista nos traslada. El traslado es una metamorfosis: el reducto asfixiante que es nuestra vida real se abre y salimos a ser otros, a vivir vicariamente experiencias que la ficción vuelve nuestras. Sueño lúcido, fantasía encarnada, la ficción nos completa, a nosotros, seres mutilados a quienes ha sido impuesta la atroz dicotomía de tener una sola vida y los deseos y fantasías de desear mil. Ese espacio entre nuestra vida real y los deseos y las fantasías que le exigen ser más rica y diversa es el que ocupan las ficciones.

En el corazón de todas ellas llamea una protesta. Quien las fabuló lo hizo porque no pudo vivirlas y quien las lee (y las cree en la lectura) encuentra en sus fantasmas las caras y aventuras que necesitaba para aumentar su vida. Esa es la verdad que expresan las mentiras de las ficciones: las mentiras que somos, las que nos consuelan y desagravan de nuestras nostalgias y frustraciones. ¿Qué confianza podemos prestar, pues, al

testimonio de las novelas sobre la sociedad que las produjo? ¿Eran esos hombres así? Lo eran, en el sentido de que así querían ser, de que así se veían amar, sufrir y gozar. Esas mentiras no documentan sus vidas, sino los demonios que las soliviantaron, los sueños en que se embriagaban para que la vida que vivían fuera más llevadera. Una época no está poblada únicamente de seres de carne y hueso; también, de los fantasmas en que estos seres se mudan para romper las barreras que los limitan y los frustran.

Las mentiras de las novelas no son nunca gratuitas: llenan las insuficiencias de la vida. Por eso, cuando la vida parece plena y absoluta y, gracias a una fe que todo lo justifica y absorbe, los hombres se conforman con su destino, las novelas no suelen cumplir servicio alguno. Las culturas religiosas producen poesía, teatro, rara vez grandes novelas. La ficción es un arte de sociedades donde la fe experimenta alguna crisis, donde hace falta creer en algo, donde la visión unitaria, confiada y absoluta ha sido sustituida por una visión resquebrajada y una incertidumbre creciente sobre el mundo en que se vive y el trasmundo. Además de amoralidad, en las entrañas de las novelas anida cierto escepticismo. Cuando la cultura religiosa entra en crisis, la vida parece escurrirse de los esquemas, dogmas, preceptos que la sujetaban y se vuelve caos: ése es el momento privilegiado para la ficción. Sus órdenes artificiales proporcionan refugio, seguridad, y en ellos se despliegan, libremente, aquellos apetitos y temores que la vida real incita y no alcanza a saciar o conjurar. La ficción es un sucedáneo transitorio de la vida. El regreso a la realidad es siempre un empobrecimiento brutal: la comprobación de que somos menos de lo que soñamos. Lo que quiere decir que, a la vez que aplacan transitoriamente la insatisfacción humana, las ficciones también la azusan, espoleando los deseos y la imaginación.

Los inquisidores españoles entendieron el peligro. Vivir las vidas que uno no vive es fuente de ansiedad, un desajuste con la existencia que puede tornarse rebeldía, actitud indócil frente a lo establecido. Es comprensible, por ello, que los regímenes que aspiran a controlar totalmente la vida, desconfíen de las ficciones y las sometan a censuras. Salir de sí mismo, ser otro, aunque sea ilusoriamente, es una manera de ser menos esclavo y de experimentar los riesgos de la libertad.

II

«Las cosas no son como las vemos, sino como las recordamos», escribió Valle Inclán. Se refería sin duda a cómo son las cosas en la literatura, irrealidad a la que el poder de persuasión del buen escritor y la credulidad del buen lector confieren una precaria realidad.

Para casi todos los escritores, la memoria es el punto de partida de la fantasía, el trampolín que dispara la imaginación en su vuelo impredecible hacia la ficción. Recuerdos e invenciones se mezclan en la literatura de creación de manera a menudo inextricable para el propio autor, quien, aunque pretenda lo contrario, sabe que la recuperación del tiempo perdido que puede llevar a cabo la literatura es siempre un simulacro, una ficción en la que lo recordado se disuelve en lo soñado y viceversa.

Por eso la literatura es el reino por excelencia de la ambigüedad. Sus verdades son siempre subjetivas, verdades a medias, relativas, verdades literarias que con frecuencia constituyen inexactitudes flagrantes o mentiras históricas. Aunque la cinematográfica batalla de Waterloo que aparece en Los miserables nos exalte, sabemos que ésa fue una contienda que libró y ganó Victor Hugo y no la que perdió Napoleón. O, para citar un clásico valenciano medieval, la conquista de Inglaterra por los árabes que describe el Tirant lo Blanc es totalmente convincente y nadie se atrevería a negarle verosimilitud con el mezquino argumento de que, en la historia real, jamás un ejército árabe atravesó el Canal de la Mancha.

La recomposición del pasado que opera la literatura es casi siempre falaz juzgada en términos de objetividad histórica. La verdad literaria es una y otra la verdad histórica. Pero, aunque esté repleta de mentiras —o, más bien, por ello mismo—, la literatura cuenta la historia que la historia que escriben los historiadores no sabe ni puede contar.

Porque los fraudes, embaucos y exageraciones de la literatura narrativa sirven para expresar verdades profundas e inquietantes que sólo de esta manera sesgada ven la luz.

Cuando Joanot Martorell nos cuenta en el Tirant lo Blanc que la princesa Carmesina era tan blanca que se veía pasar el vino por su garganta, nos dice algo técnicamente imposible que, sin embargo, bajo el hechizo de la lectura, nos parece una verdad inmarcesible, pues en la realidad fingida de la novela, a diferencia de lo que ocurre en la nuestra, el exceso no es jamás la excepción, siempre la regla. Y nada es excesivo si todo lo es. En el Tirant lo son sus combates apocalípticos, de puntilloso ritual, y las proezas del héroe que, solo, derrota a

muchedumbres y devasta literalmente media Cristiandad y todo el Islam. Lo son sus cómicos rituales como los de ese personaje, pío y libidinoso, que besa a las mujeres en la boca tres veces en homenaje a la Santísima Trinidad. Y es siempre excesivo, en sus páginas, igual que la guerra, el amor, que suele tener también consecuencias cataclísmicas. Así, Tirant, cuando ve por primera vez, en la penumbra de una cámara funeral, los pechos insurgentes de la princesa Carmesina, entra en estado poco menos que cataléptico y permanece derrumbado en una cama sin dormir ni comer ni articular palabra varios días. Cuando por fin se recupera, es como si estuviera aprendiendo de nuevo a hablar. Su primer balbuceo es: «Yo amo».

Esas mentiras no delatan lo que eran los valencianos de fines del siglo XV, sino lo que hubieran querido ser y hacer; no dibujan a los seres de carne y hueso de ese tiempo tremebundo, sino a sus fantasmas. Materializan sus apetitos, sus miedos, sus deseos, sus rencores. Una ficción lograda encarna la subjetividad de una época y por eso las novelas, aunque, cotejadas con la historia, mientan, nos comunican unas verdades huidizas y evanescentes que escapan siempre a los descriptores científicos de la realidad. Sólo la literatura dispone de las técnicas y poderes para destilar ese delicado elixir de la vida: la verdad escondida en el corazón de las mentiras humanas. Porque en los engaños de la literatura no hay ningún engaño. No debería haberlo, por lo menos, salvo para los ingenuos que creen que la literatura debe ser objetivamente fiel a la vida y tan dependiente de la realidad como la historia. Y no hay engaño porque, cuando abrimos un libro de ficción, acomodamos nuestro ánimo para asistir a una representación en la que sabemos muy bien que nuestras lágrimas o nuestros bostezos dependerán exclusivamente de la buena o mala brujería del narrador para hacernos vivir como verdades sus mentiras y no de su capacidad para reproducir fidedignamente lo vivido.

Estas fronteras bien delimitadas entre literatura e historia —entre verdades literarias y verdades históricas— son una prerrogativa de las sociedades abiertas. En ellas, ambos quehaceres coexisten, independientes y soberanos, aunque complementándose en el designio utópico de abarcar toda la vida. Y quizá la demostración mayor de que una sociedad es abierta, en el sentido que Karl Popper dio a esta calificación, es que en ella ocurre así: autónomas y diferentes, la ficción y la historia coexisten, sin invadir ni usurpar la una los dominios y las funciones de la otra.

En las sociedades cerradas sucede al revés. Y, por eso, tal vez la mejor manera de definir a una sociedad cerrada sea diciendo que en ella la ficción y la historia han dejado de ser cosas distintas y pasado a confundirse y suplantarse la una a la otra, cambiando constantemente de identidades como en un baile de máscaras.

En una sociedad cerrada, el poder no sólo se arroga el privilegio de controlar las acciones de los hombres —lo que hacen y lo que dicen—; aspira también a gobernar su fantasía, sus sueños y, por supuesto, su memoria. En una sociedad cerrada el pasado es, tarde o temprano, objeto de una manipulación encaminada a justificar el presente. La historia oficial, la única tolerada, es escenario de esas mágicas mudanzas que hizo famosa la enciclopedia soviética (antes de la perestroika); protagonistas que aparecen o desaparecen sin dejar rastros, según sean redimidos o purgados por el poder, y acciones de los héroes y villanos del pasado que cambian, de edición en edición, de signo, de valencia y de sustancia, al compás de los acomodados y reacomodados de las camarillas gobernantes del presente. Ésta es una práctica que el totalitarismo moderno ha perfeccionado, pero no inventado; ella se pierde en los albores de las civilizaciones, las que, hasta hace relativamente poco tiempo, fueron siempre verticales y despóticas.

Organizar la memoria colectiva, trocar a la historia en instrumento de gobierno encargado de legitimar a quienes mandan y de proporcionar coartadas para sus fechorías es una tentación congénita a todo poder. Los Estados totalitarios pueden hacerla realidad. En el pasado, innumerables civilizaciones la pusieron en práctica. Mis antiguos compatriotas, los incas, por ejemplo. Ellos lo llevaban a cabo de manera contundente y teatral. Cuando moría el emperador, morían con él no sólo sus mujeres y concubinas sino también sus intelectuales, a quienes ellos llamaban amautas, hombres sabios. Su sabiduría se aplicaba fundamentalmente a esta superchería: convertir la ficción en historia. El nuevo Inca asumía el poder con una flamante corte de amautas, cuya misión era rehacer la memoria oficial, corregir el pasado, modernizándolo se podría decir, de tal manera que todas las hazañas, conquistas, edificaciones, que se atribuían antes a su antecesor, fueran a partir de ese momento transferidas al currículum vitae del nuevo emperador. A sus predecesores poco a poco se los iba tragando el olvido. Los incas supieron servirse de su pasado, volviéndolo literatura, para que contribuyera a inmovilizar el presente, ideal supremo de toda dictadura. Ellos prohibieron las verdades particulares, que son siempre contradictorias con una verdad oficial coherente e inapelable. (El resultado es que el Imperio Incaico es una sociedad sin historia, al menos sin historia anecdótica, pues nadie ha podido reconstruir de manera

fehaciente ese pasado tan

sistemáticamente vestido y desvestido como una profesional del strip-tease.) En una sociedad cerrada, la historia se impregna de ficción, pasa a ser ficción, pues se inventa y reinventa en función de la ortodoxia religiosa o política contemporánea o, más rústicamente, de acuerdo a los caprichos del dueño del poder.

Al mismo tiempo, un estricto sistema de censura suele instalarse para que la literatura fantasee también dentro de cauces rígidos, de modo que sus verdades subjetivas no contradigan ni echen sombras sobre la historia oficial, sino, más bien, la divulguen e ilustren. La diferencia entre verdad histórica y verdad literaria desaparece y se funde en un híbrido que baña la historia de irrealidad y vacía a la ficción de misterio, de iniciativa y de inconformidad hacia lo establecido.

Condenar a la historia a mentir y a la literatura a propagar las verdades confeccionadas por el poder, no es un obstáculo para el desarrollo científico y tecnológico de un país ni para la instauración de ciertas formas básicas de justicia social. Está probado que el Incario —logro extraordinario para su tiempo y para el nuestro— acabó con el hambre, consiguió dar de comer a todos sus súbditos. Y las sociedades totalitarias modernas han dado un impulso grande a la educación, la salud, el deporte, el trabajo, poniéndolos al alcance de las mayorías, algo que las sociedades abiertas, pese a su prosperidad, no han conseguido, pues el precio de la libertad de que gozan se paga a menudo en tremendas desigualdades de fortuna y —lo que es peor— de oportunidad entre sus miembros. Pero cuando un Estado, en su afán de controlarlo y decidirlo todo, arrebató a los seres humanos el derecho de inventar y de creer las mentiras que a ellos les plazcan, se apropia de ese derecho y lo ejerce como un monopolio a través de sus historiadores y censores —como los incas por medio de sus amautas—, un gran centro neurálgico de la vida social queda abolido. Y hombres y mujeres padecen una mutilación que empobrece su existencia aun cuando sus necesidades básicas se hallen satisfechas.

Porque la vida real, la vida verdadera, nunca ha sido ni será bastante para colmar los deseos humanos. Y porque sin esa insatisfacción vital que las mentiras de la literatura a la vez azuzan y aplacan, nunca hay auténtico progreso.

La fantasía de que estamos dotados es un don demoníaco. Está continuamente abriendo un abismo entre lo que somos y lo que quisiéramos ser, entre lo que tenemos y lo que deseamos.

Pero la imaginación ha concebido un astuto y sutil paliativo para ese divorcio inevitable entre nuestra realidad limitada y nuestros apetitos desmedidos: la ficción. Gracias a ella somos más y somos otros sin dejar de ser los mismos. En ella nos disolvemos y multiplicamos, viviendo muchas más vidas de la que tenemos y de las que podríamos vivir si permaneciéramos confinados en lo verídico, sin salir de la cárcel de la historia.

Los hombres no viven sólo de verdades; también les hacen falta las mentiras: las que inventan libremente, no las que les imponen; las que se presentan como lo que son, no las contrabandeadas con el ropaje de la historia. La ficción enriquece su existencia, la completa, y, transitoriamente, los compensa de esa trágica condición que es la nuestra: la de desear y soñar siempre más de lo que podemos realmente alcanzar.

Cuando produce libremente su vida alternativa, sin otra restricción que las limitaciones del propio creador, la literatura extiende la vida humana, añadiéndole aquella dimensión que alimenta nuestra vida recóndita: aquella impalpable y fugaz pero preciosa que sólo vivimos de a mentiras.

Es un derecho que debemos defender sin rubor. Porque jugar a las mentiras, como juegan el autor de una ficción y su lector, a las mentiras que ellos mismos fabrican bajo el imperio de sus demonios personales, es una manera de afirmar la soberanía individual y de defenderla cuando está amenazada; de preservar un espacio propio de libertad, una ciudadela fuera del control del poder y de las interferencias de los otros, en el interior de la cual somos de veras los soberanos de nuestro destino.

De esa libertad nacen las otras. Esos refugios privados, las verdades subjetivas de la literatura, confieren a la verdad histórica que es su complemento una existencia posible y una función propia: rescatar una parte importante —pero sólo una parte— de nuestra memoria: aquellas grandezas y miserias que compartimos con los demás en nuestra condición de entes gregarios. Esa verdad histórica es indispensable e insustituible para saber lo que fuimos y acaso lo que seremos como colectividades humanas. Pero lo que somos como individuos y lo que quisimos ser y no pudimos serlo de verdad y debimos, por lo tanto, serlo fantaseando e inventando —nuestra historia secreta—, sólo la literatura lo sabe contar. Por eso escribió Balzac que la ficción era «la historia privada de las naciones».

Por sí sola, ella es una acusación terrible contra la existencia bajo cualquier régimen o ideología: un testimonio llameante de sus insuficiencias, de su ineptitud para colmarnos. Y, por lo tanto, un corrosivo permanente de



todos los poderes, que quisieran tener a los hombres satisfechos y conformes. Las mentiras de la literatura, si germinan en libertad, nos prueban que eso nunca fue cierto. Y ellas son una conspiración permanente para que tampoco lo sea en el futuro.

Actividad 2:

A partir de la lectura del texto La verdad de las mentiras, responda las siguientes preguntas:

1. ¿Por esta razón, los hispanoamericanos sólo leyeron ficciones de contrabando durante trescientos años?

2. “En las sociedades cerradas sucede al revés. Y, por eso, tal vez la mejor manera de definir a una sociedad cerrada sea diciendo que en ella la ficción y la historia han dejado de ser cosas distintas y pasado a confundirse y suplantarse la una a la otra, cambiando constantemente de identidades como en un baile de máscaras”.
¿Cómo interpretas la cita anterior? Explica con tus propias palabras.

3. ¿Cómo justifica el autor la siguiente afirmación?

“Condenar a la historia a mentir y a la literatura a propagar las verdades confeccionadas por el poder, no es un obstáculo para el desarrollo científico y tecnológico de un país ni para la instauración de ciertas formas básicas de justicia social”.

4. ¿Con qué película, experiencia de vida o lectura he sentido que “vivo muchas más vidas de las que tengo”? ¿Por qué?

5. Si pudiera participar en una película inspirada en un libro o comic, ¿cuál elegiría? ¿Qué personaje o parte de la historia me gustaría representar? ¿Por qué?

6. ¿Cómo interpretas la frase “la fantasía de que estamos dotados es un don demoníaco”? ¿Cómo lo podrías explicar con tus propias palabras?



7. ¿De qué manera la ficción, por medio de novelas, cuentos, cómics, películas u otros, ha enriquecido tu existencia?

8. ¿Con qué otros propósitos creamos ficciones en nuestras vidas? ¿Por qué?

9. ¿Es lo mismo ficción que ciencia-ficción? Justifica tu respuesta.

10. Entrega tu propia definición de ficción literaria: