

UNIVERSIDAD NACIONAL HERMILIO VALDIZÁN
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
ESCUELA PROFESIONAL DE LENGUA Y LITERATURA



TÍTULO DE LA TESIS:



**APROXIMACIÓN A LAS CLAVES PARA INTERPRETAR
EL CUENTO *EL DUENDE AZUL* DE VÍCTOR MANUEL
ROJAS RIVERA**

**TESIS PARA OPTAR EL TÍTULO PROFESIONAL DE
LICENCIADO EN CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN**

TESISTAS

**BRAVO PALACIOS, CLIBIA FEDESVINDA
GONZALES SANTOS, ZORAIDA**

ASESOR:

MG. JUSSELINO GUILLERMO BUZZI

HUÁNUCO – PERÚ

2018

DIDICATORIA

A Dios por permitirme llegar hasta este punto y haberme dado salud para lograr mis objetivos, también agradecer a mis padres por su apoyo incondicional en todo momento.

Clibia

A Dios por ser el guía de mi camino para llegar hasta donde estoy, él es quien bendice todos mis proyectos, también a mis padres quienes me impulsaron a seguir esta carrera universitaria.

Zoraida

AGRADECIMIENTOS

- *A la Universidad Nacional Hermilio Valdizan por habernos acogido al mundo como tal, las oportunidades brindadas son incomparables nos preparó a desarrollarnos profesionalmente.*
- *A la escuela Académica Profesional de Educación Secundaria de la especialidad de Lengua Literatura y a los maestros quienes nos brindaron día a día con sus sabias enseñanzas para ser personas competitivas.*
- *A nuestro asesor Mg. Juselino Guillermo Buzzi por su apoyo permanente ya que tiene la capacidad y la experiencia científica.*
- *Al Dr. Victor Manuel Rojas Rivera quien nos brindó su aporte para poder desarrollar nuestro trabajo de investigación.*

INTRODUCCIÓN

La investigación hermenéutica que realizamos al libro *El duende Azul* (2016) de Víctor Manuel Rojas, demostró que las claves relacionadas a la autobiografía, el nombre de los personajes, la música y los elementos simbólicos –que en nuestro estudio constituyó parte fundamental de nuestros objetivos–, son aspectos que ayudaron a desentrañar y esclarecer el tema y los episodios protagónicos del cuento. Los artículos de Andrés Cloud y Andrés Jara Maylle, la entrevista que le hiciera Valentín Sánchez Daza al autor, el prólogo del libro a cargo de Elton Honores, ofrecieron datos reveladores respecto a las claves que señalamos arriba, con las que se pudo interpretar el cuento estudiado.

En el primer capítulo se describen y formulan los problemas, los objetivos, las variables; se concluye el capítulo explicando la importancia, la viabilidad y las limitaciones de la investigación. En el segundo capítulo se registran los antecedentes y las bases teóricas relacionadas con la investigación. En el tercer capítulo se sustenta el aspecto metodológico: tipo, diseño, población, muestra de la investigación; concluyendo, se describen los instrumentos y técnicas de acopio y procesamiento de los datos. En el cuarto capítulo se presentan y explican, detalladamente, los resultados de nuestra investigación. Finalmente, exponemos nuestras conclusiones y recomendaciones.

RESUMEN

El estudio hermenéutico del cuento *El duende Azul* (2016), partió de una lectura auscultadora; posteriormente se realizó una entrevista al autor del cuento, para conocer las situaciones y aspectos que requerían ser aclaradas; así mismo, se estudiaron las notas que sobre la obra escribieron Andrés Cloud y Andrés Jara Maylle, el prólogo del libro a cargo de Elton Honores y la entrevista de Valentín Sánchez al autor. Los hallazgos sorprenden sobremanera, por cuanto se descubrió que el cuento estudiado significó un trabajo escriturario y creativo cercano a los diez años; que los nombres de los personajes y canciones no están signadas al azar. Los objetivos fueron: describir las claves autobiográficas y de los personajes; mostrar las claves referidas a la música; y, determinar las claves simbólicas para interpretar el cuento. El método usado fue el hermenéutico, de nivel descriptivo y explicativo, con diseño descriptivo simple. Los resultados hallados son: a) Claves biográficas del autor; b) Claves relacionados a los personajes protagónicos; c) Claves relacionadas a la música; y, d) Claves simbólicas. Del estudio se puede concluir que: a) La autobiografía, elemento que se distingue en un grado mínimo, permitió hallar explicaciones para la interpretación; b) El nombre de los personajes, que fueron elegidos en consideración a sus significados, armonizan con el universo musical creado en el cuento; c) La música se presenta con un poder protagónico en todo el cuento; en razón de ella se envía a Azul a cumplir la misión que su abuelo le encomienda. La música mueve a la gente de la Ciudad de los Caballeros de León, la música ayuda a cumplir la misión; y, d) Los nombres y protagonismos

de los personajes, tienen una clara simbolización con el héroe, el antihéroe, el yudante, el oponente, el enemigo, el bienhechor, el poder y la generosidad.

PALABRAS CLAVE: Autobiografía, claves literarias, interpretación literaria, música, personajes, simbolismo.

SUMMARY

The hermeneutic study of the story *El duende Azul* (2016), started with an auscultatory reading; Afterwards, an interview was made with the author of the story, to know the situations and aspects that needed to be clarified; likewise, the notes on the work written by Andrés Cloud and Andrés Jara Maylle were studied, the prologue of the book by Elton Honores and the interview by Valentín Sánchez to the author. The findings are surprising, as it was discovered that the story studied signified a writing and creative work close to ten years; that the names of the characters and songs are not randomized. The objectives were: to describe the autobiographical keys and the characters; show the keys referring to music; and, determine the symbolic keys to interpret the story. The method used was the hermeneutic, descriptive and explanatory level, with simple descriptive design. The results found are: a) Biographical keys of the author; b) Keys related to the protagonists; c) Keys related to music; and, d) Symbolic keys. From the study it can be concluded that: a) The autobiography, an element that is distinguished to a minimum degree, allowed to find explanations for the interpretation; b) The names of the characters, who were chosen in consideration of their meanings, harmonize with the musical universe created in the story; c) The music is presented with a protagonic power in the whole story; because of her, Blue is sent to fulfill the mission that her grandfather entrusts to her. Music moves the people of the City of the Knights of León, music helps fulfill the mission; and, d) The names and protagonisms of the characters, have a clear symbolization with the hero, the anti- hero, the player, the opponent, the enemy, the benefactor, the power and generosity.

KEYBOARDS: Autobiography, literary keys, literary interpretation, music, characters, symbolism.

ÍNDICE

| | PÁG. |
|---|-------------|
| DEDICATORIA | ii |
| AGRADECIMIENTO | iii |
| INTRODUCCIÓN | iv |
| RESUMEN | v |
| SUMMARY | vii |
| ÍNDICE | ix |
| | |
| I. EL PROBLEMA DE LA INVESTIGACIÓN | |
| 1.1 Descripción del Problema | 11 |
| 1.2 Formulación del Problema | 13 |
| 1.2.1 Problema general | 13 |
| 1.2.2 Problemas específicos | 13 |
| 1.3 Objetivos | 13 |
| 1.3.1 Objetivo general | 13 |
| 1.3.2 Objetivos específicos | 14 |
| 1.4 Identificación de variables | 14 |
| 1.6 Justificación e importancia | 15 |
| | |
| II. MARCO TEÓRICO | |
| 2.1 Antecedentes | 16 |
| 2.2 Teorías básicas | 20 |
| 2.2.1 Claves literarias | 20 |
| 2.2.2 Escritura y autobiografía | 26 |
| 2.2.3 La música y la emociones | 44 |
| 2.3 Definición conceptual de términos | 53 |
| | |
| III. METODOLOGÍA | |
| 3.1 Tipo de investigación | 55 |
| 3.2 Diseño de investigación | 56 |
| 3.3 Población | 56 |
| 3.4 Muestra | 56 |
| 3.5 Técnicas e instrumentos de recolección de datos | 57 |
| 3.6 Técnicas de procesamiento de datos | 58 |
| | |
| IV. RESULTADOS | |
| 4.1 Presentación e interpretación de resultados | 59 |
| 4.2 Discusión de resultados | 69 |
| 4.3 Conclusiones | 75 |

| | | |
|-----|------------------|----|
| | 4.4 Sugerencias | 76 |
| V. | BIBLIOGRAFÍA | 78 |
| VI. | ANEXOS | 79 |
| | 6.1 Matriz | 80 |
| | 6.2 Cuestionario | 81 |

CAPÍTULO I

EL PROBLEMA DE LA INVESTIGACIÓN

1.1 Descripción del problema

Los procesos educativos del mundo, relacionados a la educación primaria y secundaria –o similares niveles educativos–, despliegan un conjunto de lineamientos y políticas orientados a desarrollar las competencias de comprensión lectora. Esta preocupación obedece a que esta capacidad permite desarrollar capacidades y habilidades analíticas e interpretativas, útiles para sobresalir en todas las disciplinas del saber.

En esta perspectiva, las entidades rectoras de educación y las instituciones educativas, diseñan planes lectores para potenciar las competencias de comprensión lectora. Esta preocupación las empuja hacia las obras literarias, buscando un acercamiento a la lectura y a su práctica habitual posterior. No obstante, las obras literarias manifiestan universos narrativos en los que las historias que se construyen requieren de un desmenuzamiento o descodificación, a fin de conocer la trama. En razón de ello, en lo interpretativo comprensivo, se establecen orientaciones como: tomar conocimiento respecto a la vida del autor, a la ideología política partidaria, a su natura espiritual, a su práctica religiosa, etc., con la finalidad de levantar un enjuiciamiento solvente de su obra literaria. Sobre este caso, existen un sinnúmero de estudios que explican que las obras literarias contienen aspectos biográficos de su autor, en un porcentaje disímil, y sobre esta base la lectura de la obra literaria se hace transparente y comprensiva.

En Huánuco, en el mes de junio del presente año, se presentó el libro *El duende azul* (publicado bajo el sello de la Editorial Universitaria de la Universidad Ricardo Palma) de la autoría de Víctor Manuel Rojas. Este cuento, que puede ser catalogada como novela corta por su extensión, contiene episodios y personajes que requieren ser develados para comprenderlo en su real dimensión narrativa. Andrés Cloud, reconocido escritor huanuqueño, el 27 de mayo del presente año, escribió un artículo en el diario *Ahora* sobre el libro en mención. El autor de la nota desmenuza y comenta el libro: "*Color, música y la secuela de hechos prodigiosos son elementos coadyuvantes que se complementan admirablemente en los nueve capitulillos del relato lírico El duende Azul de la autoría de Víctor Manuel Rojas*. Líneas más abajo sostiene: "(...) es un sobrio relato abundoso en claves y contrastes que ameritan una y más lecturas.

En efecto, como sostiene Andrés Cloud, la citada obra narrativa amerita más de una lectura para descubrir las claves registradas en ella, con la finalidad de conocer y comprender en su totalidad la interioridad y exterioridad de los contenidos. En ese sentido, nuestro estudio realizará una exhaustiva lectura del libro, con la finalidad de descifrar las claves relacionadas a los personajes, a la música, a la simbología, a la narración, entre otras, registradas en el cuento. La interrogante que resume nuestra investigación es ¿Cuáles son las claves literarias para interpretar el cuento *El duende Azul* de Víctor Manuel Rojas? Las respuestas que daremos servirán para mejorar el análisis e interpretación del cuento, y de

este modo desarrollar las competencias de comprensión lectora, de quienes se acercan a este cuento infantil juvenil.

1.2 Formulación del problema

1.2.1 Problema general

¿Cuáles son las claves para interpretar el cuento *El duende Azul* de Víctor Manuel Rojas?

1.2.2 Problemas específicos

PE1 ¿Cuáles son las claves autobiográficas para interpretar el cuento *El duende Azul* de Víctor Manuel Rojas?

PE2 ¿Cuáles son las claves referidas a los personajes para interpretar el cuento *El duende Azul* de Víctor Manuel Rojas?

PE3 ¿Cuáles son las claves referidas a la música para interpretar el cuento *El duende Azul* de Víctor Manuel Rojas?

PE4 ¿Cuáles son las claves simbólicas para interpretar el cuento *El duende Azul* de Víctor Manuel Rojas?

1.3 Objetivos

1.3.1 Objetivo general

Determinar las claves para interpretar el cuento *El duende Azul* de Víctor Manuel Rojas Rivera.

1.3.2 Objetivos específicos

OE1 Describir las claves autobiográficas para interpretar el cuento *El duende Azul* de Víctor Manuel Rojas Rivera.

OE2 Describir las claves referidas a los personajes para interpretar el cuento *El duende Azul* de Víctor Manuel Rojas Rivera.

OE3 Mostrar las claves referidas a la música para interpretar el cuento *El duende Azul* de Víctor Manuel Rojas Rivera.

OE4 Determinar las claves simbólicas para interpretar el cuento *El duende Azul* de Víctor Manuel Rojas Rivera.

1.4 Identificación de variables

Variable independiente: Claves literarias

Variable dependiente: *El duende Azul*

Operacionalización de variables

| VARIABLE DEPENDIENTE | DIMENSIONES | INDICADORES | INSTRUMENTOS |
|----------------------|---------------|------------------------|---|
| El Duende Azul | Autobiografía | Identidad del autor | Análisis de contenido Análisis crítico Entrevista |
| | Personajes | Identidad protagónica | |
| | Música | Actancia musical | |
| | Simbolización | Figuración protagónica | |

1.6 Justificación e importancia

Nuestro estudio se relaciona directamente con dos aspectos importantes del saber: la comprensión lectora, que beneficia en nuestro país a los estudiantes de Educación Básica Regular, y a la exégesis literaria, pues se establecerán pautas de interpretación del cuento EL DUENDE AZUL. La importancia de este estudio se resume en el develamiento que se hará respecto a las claves y símbolos que el cuento estudiado registra, con el objetivo de acercar con éxito el libro al lector y conseguir su comprensión.

Nuestra investigación, asimismo, propone develar aspectos de los personajes, de los símbolos narrados, que de algún modo están cifrados en el libro, buscando mejorar los desempeños de comprensión lectora de los lectores.

También nuestro estudio servirá de pauta para la labor de los docentes del área de Comunicación de Educación Básica Regular, quienes al aplicar nuestros hallazgos desarrollarán las competencias de comprensión lectora de los estudiantes de nuestra región y del país.

CAPÍTULO II

MARCO TEÓRICO

2.1 Antecedentes

Hemos revisado las investigaciones referidas al tema de nuestro estudio y solo hemos hallado dos artículos que tratan sobre el libro que estudiaremos.

Elton Honores, en el *Prólogo al libro El duende Azul* (2016), explica aspectos de dicho cuento. Él sostiene que la literatura de lo maravilloso se caracteriza por presentar universos en los cuales los eventos, situaciones, objetos o seres imposibles se presentan como naturales a ese universo. Es el caso de *El duende azul*, obra de Víctor Manuel Rojas (...), quien incursiona con solvencia e imaginación en esta narrativa, en el que no basta el prodigio sino el elemento alegórico. Arquetípicamente, estos relatos manifiestan el deseo de inscribir al lector en la senda del bien, no plantean necesariamente el modo concreto de acabar con el horror.

El duende Azul tiene como antecedente la leyenda “Der Rattenfänger von Hameln”, recogido por los hermanos Grimm y que data del siglo XII, pues en ambos, la flauta es una suerte de objeto mágico, un medio que permite cambiar una situación dada, una situación de crisis que es resuelta gracias a la ejecución del instrumento. También dialoga intertextualmente con “La flauta de plata”, del pueblo boliviano de Chipaya, ubicado en Oruro, recientemente actualizado por Isabel Mesa en 2005, en el cual, una niña chipaya, ayuda por espíritus, recupera

la flauta de plata del laberinto y con ello salva a su pueblo, que había perdido al Sol.

Dividido en 9 capítulos, *El duende azul* narra la historia de Azul, un duende –que por mandato de su abuelo Apulus (¿Es el nombre Apulus expresión de la tensión entre dos culturas distintas -Apulus de “Apolo” griego y de “Apu” indígena-?)–, debe salvar a su comunidad, para ello debe dejar su casa y enfrentarse a pruebas. El héroe viajará a la Ciudad de los Caballeros de León para buscar al salvador de su estirpe y solo con la música logrará su objetivo. Distintas versiones recogen la llegada de Azul a la ciudad y con ello se activa el registro oral, que no establece un tiempo cronológico-occidental sino ligado a eventos de la propia naturaleza, que son los marcan el tiempo. En la ciudad, Azul es comparado con Santa Claus y Robin Hood, que remarcan valores positivos de bondad y justicia, pero también de identidad. De otro lado, su música es un medio para “lavar el alma”. La música produce un efecto hipnótico en los participantes. Este elemento sensorial recuerda también al universo de Edgardo Rivera Martínez, como forma de reconectarse con el pasado andino. En *El duende azul* la música es indescriptible y por ello el narrador se vale del símil: “La canción se asemejaba a trinos de aves, a diáfanos céfiros, a rumores de aguas y follaje, a brisa marina [...]”, imágenes con ecos modernistas.

Como todo sujeto, Azul sueña, es decir, lo onírico forma parte de esa realidad, al igual que el fracaso (parcial) que vive el personaje. Incluso, la violencia y la represión son parte de ese mundo: “Cuando concluyó la canción, intempestivamente, hicieron su aparición ocho policías, quienes [...] le acusaron de estar provocando desorden público, que era responsable de que el ornato de la Plaza de Armas estaba arruinado, que los padres se habían quejado que por

su culpa los niños dejaban de ir a la escuela; por esas razones quedaba detenido [...] ¡No está haciendo mal a nadie! ¡Es un gran músico! ¡Es inofensivo! ¡Déjenlo en paz, carajo! ¡Vayan a joder a otra parte!”. Azul resuelve el problema del mejor modo: tocando su flauta, así, la música resuelve conflictos. Aquí llegamos a otra metáfora clave: Azul puede ser entendido como metáfora del artista que debe satisfacer tanto al pueblo (su arte es un arte que agrada), como al aparato represivo (su arte causa incomodidad), aunque queda claro que en este caso se trata de un discurso musical “puro”, “etéreo”, sin ideología aparente, lo cual es también imposible.

El universo que propone Víctor Manuel Rojas es predominante masculino y de fuertes contrastes, en donde las oposiciones como joven/pequeño/bueno – viejo/gigante/malo, son expresadas con claridad. Azul conseguirá vencer al Enemigo, el gigante, con ayuda de Sebastián, un niño de la ciudad con quien logra congeniar y que resulta ser un gran amigo. Tras encontrar al salvador de su comunidad, iniciará el retorno, no sin antes esparcir unas gotas mágicas sobre la quena de Sebastián para recibir en el futuro, mensajes de su amigo. Gracias a su valor y al logro de su misión, su pueblo sobreviviría una época más. Ese universo otro de *El duende azul*, lleno de duendes y gigantes no es sino una gran metáfora sobre una realidad más cercana y conocida, en donde buenos y malos se enfrentan día a día, los buenos tratando de sobrevivir y los malos ejerciendo todo su abuso y poder (Aspaviento, Año 1- N° 10. Huánuco, junio de 2016, p. 3).

Andrés Cloud, en *Víctor M. Rojas Rivera y el Universo Mágico de El duende Azul* (2016), hace las siguientes anotaciones. Color, música y la secuela de hechos prodigiosos son elementos coadyuvantes que se complementan admirablemente en los nueve capitulillos del relato lírico *El duende Azul* de la

autoría de Víctor Manuel Rojas Rivera, narrador, poeta y docente universitario de comunicación. Entre muchas otras referencias, dan cuenta del colorido al interior de la historia narrada, el vestuario del personaje de color amarillo cromo que “reverberaba como si fuera de oro”; el supuesto pony blanco de la llegada del duende Azul (...) a la Ciudad de los Caballeros de León; la capa de éste que emitía chispas doradas; el arcoíris; el fuerte resplandor de las aguas de la laguna de Viña del Río, etc. En lo tocante al aspecto musical, basta mencionar el magicismo y la función purificadora, adormecedora y liberadora de los instrumentos de viento y percusión como la flauta, la quena, la siringa y la tarola en manos del ilustre visitante. Incluso el nombre de uno de los personajes: Aril, anagrama de lira. Y ni qué decir de los hechos prodigiosos tales como el episodio eléctrico y la tormenta de los relámpagos azules previo a la llegada de Azul a la ciudad; la torrencial lluvia en la noche del 20 de agosto, la jornada de la gran pesca de cachuelos, bagres y cachpas en la laguna Viña del Río, y otra vez etcétera.

(...) es un sobrio relato abundoso en claves y contrastes que ameritan una y más lecturas. En él se da cuenta del sorpresivo arribo a la ciudad (...) de un personaje exótico (...) de talla menuda (...), eximio flautista y tarolista (...) que, en sus conciertos musicales vespertinos en instituciones educativas y al aire libre (...), encandila a su audiencia conformada por niños y adultos. Pero su presencia en la urbe no es solo en misión de divertimento y difusión del arte musical, sino cumpliendo objetivos puntuales y concretos en un lapso de treinta días: sensibilizar, erradicar la maldad del enemigo y perennizar la música de los ancestros. Estos objetivos se logran a plenitud con la derrota del malvado gigante que ni nombre tiene, así como con el descubrimiento del arte musical del niño

Sebastián y de Aril, éste (sic) último desvalido personaje recluido en el asilo de ancianos. En esta tarea liberadora juegan un papel decisivo dos instrumentos musicales (la flauta y la tarola), dos personajes (Azul y Sebastián) y dos piezas musicales: *El Renacer* y *Ogimenele*, este último anagrama de “el enemigo”.

(...) Una constante acreditada a lo largo del relato (...) son las dicotomías y antípodas de sueño/realidad; amigo/enemigo; niño/anciano; enano/gigante; duende/monstruo; bienhechor/malhechor; música/ silencio, etc. presentes en todo momento en *El duende Azul*. (Diario *Ahora*, p. 2).

2.2 Teorías básicas

2.2.1 Claves literarias

Daniel Cassany en *10 claves para aprender a interpretar*, propone algunas pautas para interpretar textos. En once subtítulos desarrolla su teoría, que reseñamos a continuación.

Reflexiones iniciales

Los textos escritos se parecen a las conversaciones. Todos pueden hablar y se hace explicando las cosas desde determinado punto de vista: se dice lo que conviene, se oculta detalles que perjudican, se destaca lo que interesa, se defiende la opinión, se exagera, incluso a veces se miente y engaña, como sabemos. Al escribir y leer no somos mejores.

Es el caso de los libros que se encuentran en una biblioteca, de las webs de instituciones públicas o algunos periódicos de prestigio. Estos escritos adoptan siempre una perspectiva: ni dan toda la información, ni incluyen todas las opiniones, ni pueden atender los intereses de cada lector.

Muchos otros escritos se publican sin control de calidad y pueden despertar desconfianza. No siempre sabemos de dónde procede la información, qué grado de veracidad tiene o qué intereses persiguen su autor o la organización que ha pagado la publicación.

Por ello, al leer, no basta con comprender lo que se dice, sino que debemos interpretarlo. Esto significa valorar críticamente el texto: darle el sentido real que tiene en nuestra comunidad y utilizarlo provechosamente en nuestro día a día. Implica tener respuestas para preguntas como: ¿es cierto?, ¿me fío?, ¿lo pongo en práctica?, ¿estoy de acuerdo?, etc.

En ese sentido se presenta 10 claves para aprender a interpretar cualquier texto. Son preguntas que se pueden hacer al leer: te ayudarán a recordar que un texto, además de transmitir información, también es una herramienta que utiliza un autor para conseguir un propósito.

1. ¿Quién es el autor?

Puede ser una persona, un grupo de amigos, un equipo de profesionales, o toda una institución, o un país. Siempre hay “alguien” detrás de un escrito. Incluso los anónimos fueron escritos por personas de carne y hueso, que en este caso se esconden. Conocer al autor permite contextualizar mejor su texto: busca información de él o ella en Internet o en la biblioteca; investiga quién es, dónde trabaja, qué ha publicado antes, cómo ve el mundo, qué piensan de él o ella otras personas que conozcas y que te merezcan confianza.

2. ¿Qué pretende?

Es la pregunta más importante. Escribir es laborioso y si alguien se ha tomado la molestia de hacerlo es porque pretende algo: convencernos de una propuesta (despenalizar el aborto), difundir una idea (usar condón en las relaciones sexuales), criticar a alguien (el presidente), etc. Pregúntate por qué el autor escribió eso (es de izquierdas, es responsable) y qué intereses tiene (milita en el mismo partido, quiere conservar su posición). Además, es habitual que existan otros autores (de derechas, la Iglesia católica) con propósitos opuestos (no al aborto o al condón, defender al presidente).

Averigua qué otros autores existen y cuáles son sus intenciones alternativas: conocer el entramado de autores y propósitos te ayudará a situar cada texto.

3. ¿Dónde y cuándo se ha publicado?

Fíjate en la editorial, en el periódico o en la web en que se ha publicado el texto; averigua qué otras actividades hacen, en qué ámbitos o sectores de la sociedad se mueven, quién es su dueño (grupo empresarial o político, multinacional).

Presta atención a la valoración social que se hace de ellos: ¿es un periódico serio o sensacionalista?, ¿es la web de una universidad reconocida, de una organización sin ánimo de lucro o de una secta proselitista?, ¿es una editorial de prestigio o comercial? Los textos heredan en parte los valores que tienen los medios en que se publican. Al analizar a los medios podemos entender mejor los textos particulares que han publicado.

4. ¿De qué tipo de texto se trata?

Nos rodean textos extraordinariamente y variados: una ley, una noticia periodística, un rótulo comercial, una prédica religiosa, un artículo científico, una instrucción técnica, etc. Cada texto tiene su función, su estructura y un lenguaje propio, y se usan solo en su contexto. Identifica el tipo de texto o género de que se trata y averigua si respeta sus convenciones más habituales. Por ejemplo, si se trata de una carta: ¿tiene membrete?, ¿el saludo se corresponde con la despedida? Si se trata de una argumentación: ¿cuál es la tesis?, ¿cuáles son los argumentos? A veces un autor se aparta de las convenciones establecidas para un género textual y eso es llamativo: ¿por qué lo hace?, ¿qué pretende?

5. ¿Qué tipo de información aporta?

Los textos aportan datos de naturaleza diversa: una noticia expone hechos empíricos y debe ser objetiva y detallada; una columna de opinión expone un punto de vista y debe ser clara y convincente; una ley y una norma detallan las reglas o los principios que deben seguirse y son precisos y evitan las ambigüedades; un artículo científico describe los resultados que aporta una investigación; un poema o un cuento crean historias y entretienen o emocionan. No confundas los diferentes tipos de información.

Pregúntate: ¿hay datos empíricos u opiniones personales?, ¿proceden de la observación periodística, de la investigación científica, de alguna doctrina religiosa o de la imaginación del autor? Evalúa también la calidad de cada tipo de contenido: ¿la noticia es detallada?, ¿la columna de opinión aporta

argumentos sólidos?, ¿la ley es clara?, ¿la doctrina está de acuerdo con mis principios?, ¿el cuento es original o emocionante?

6. ¿Qué datos se destacan y se minimizan?

No todas las posiciones de un texto tienen la misma importancia: sabemos que el título enumera el tema, la idea principal o una referencia relevante; que el primer párrafo y el último son especiales. En un periódico, son más caros los anuncios de la página derecha y de la parte superior que los de la izquierda y de la parte inferior, porque el lector los lee en primer lugar. También al leer prestamos más atención a las primeras frases de un párrafo o a los sujetos de las oraciones, que son quienes protagonizan las acciones. Los autores hábiles suelen aprovecharse de ello para destacar lo que les interesa en las posiciones relevantes y para minimizar o esconder lo que no les conviene en el resto de posiciones. Entonces: ¿cuáles son las posiciones importantes del texto?, ¿qué ideas quiere destacar el autor?, ¿por qué?

7. ¿Qué es lo que se da a entender?

Muchos textos comunican ideas y puntos de vista de manera implícita, con presuposiciones, ambigüedades o dobles sentidos; a menudo estas ideas son tan importantes como el resto o incluso más. Fíjate en estos ejemplos: al decir *es catalán pero muy vago* se está presuponiendo el tópico de que los catalanes son trabajadores; al decir *Martín intentó de nuevo dejar de beber* se da a entender que Martín ya había bebido antes y que había intentado dejarlo sin éxito (además de sugerir que tiene problemas con la bebida); también, al decir *el Betis no pudo marcar 3 goles* (en vez de decir simplemente el Betis marcó 2 goles) se está presuponiendo que los 3 goles

eran importantes para conseguir un objetivo (ganar un partido, una eliminatoria, etc.). Analiza los implícitos que hay en el texto: ¿qué puntos son ambiguos?, ¿qué cosas se dan a entender?, ¿qué importancia tienen?

8. ¿A quién se cita y a quién no?

Ningún texto está solo. Cada escrito se conecta con otros: toma ideas de textos precedentes; utiliza palabras de otros autores; argumenta en contra de otras opiniones. Lo hace de manera explícita, denominando al autor y poniendo entre comillas sus palabras, o de manera implícita, copiando o parodiando las ideas y las palabras sin destacarlos. Esas citas ejercen varias funciones: otorgan autoridad al texto (al citar a alguien importante o a una ley), lo relacionan con una corriente de pensamiento (al citar a un autor significado en este sentido), critican una opinión (al citar a un contrario) o incluso ironizan o satirizan algo (al citar con humor). Conviene tener presente que las palabras citadas no siempre tienen el mismo significado que tenían en el texto original. Lee atentamente el texto e identifica las ideas y las palabras procedentes de otros escritos y autores: ¿son explícitos o implícitos?, ¿qué función desempeñan?

9. ¿Qué palabras utiliza el texto?

El autor ha elegido unas palabras y ha descartado otras y eso puede darnos pistas, porque las palabras cargan con las connotaciones del día a día. Fíjate en las diferencias que hay al escribir *los alumnos* o *los alumnos y las alumnas* o *el alumnado*; tampoco es lo mismo leer *las mujeres de la limpieza* o *el personal de limpieza*, *moros* o *árabes*, *negro* o *africano*; tampoco dice exactamente lo mismo referirse a las islas *Malvinas* o a las *Falkland* o al

descubrimiento de América y la invasión europea. Fíjate en las palabras que usa el texto: ¿cuáles te sorprenden?, ¿por qué?, ¿qué palabras usarías tú para decir lo mismo?

10. ¿Cuál es tu opinión?

No confundas comprender un texto con estar de acuerdo con el contenido, con lo que dice. Muchos textos que podemos entender bien pueden expresar ideas opuestas a las nuestras, pueden utilizar un lenguaje que nos disguste o incluso despertar sensaciones desagradables. Por ello, es importante que tengas claras tus propias ideas y sensaciones y que las contrastes con las del texto: ¿te gusta o no?, ¿estás de acuerdo?, ¿en qué puntos discrepas?, ¿cómo lo explicarías tú?

Resumiendo, se debe recordar la comparación entre los escritos y las conversaciones. Podemos leer con respeto y atención cada texto, del mismo modo que escuchamos educadamente a nuestro interlocutor y participamos en las conversaciones de manera constructiva. Pero eso no significa que nos creamos todo lo que se dice, ni lo que se escribe. Interpretar un texto significa darse cuenta del valor que tiene su contenido en nuestra vida y en nuestro entorno (Cassany, s.n.).

2.2.2 Escritura y autobiografía

Francisco Rodríguez, en *El género autobiográfico y la construcción del sujeto autorreferencial* (2000), explica el aporte de la autobiografía en la escritura; fundamenta su enjuiciamiento dialogando con los aportes teóricos que sobre este aspecto tratan Wilhelm Dilthey, Georges Gusdorf, Paul de Man y Mijail Bajtín, básicamente. Su aporte es el siguiente.

a) La autobiografía, método y mimesis

Las primeras reflexiones teóricas en torno al problema de la autobiografía corresponden al filósofo alemán Wilhelm Dilthey. A este autor le interesó dicho género en tanto instrumento para la comprensión histórica, ya que lo consideró como un método de entendimiento de los principios organizativos de la experiencia. La autobiografía corresponde a la reconstrucción de la vida, por medio de la interpretación de la realidad histórica en que vive el autor de los textos autobiográficos. En *El mundo histórico* señala: La autobiografía es la forma suprema y más instructiva en que se nos da la comprensión de la vida. En ella el curso de una vida es lo exterior, la manifestación sensible a partir de la cual la comprensión trata de penetrar en aquello que ha provocado este curso de vida dentro de un determinado medio. Y, ciertamente, quien comprende este curso de vida es idéntico con aquel que lo ha producido. De aquí resulta una intimidad especial del comprender (1944: 224).

Para este pensador, el trabajo autobiográfico es el resultado de un proceso de desarrollo vital; la escritura se realiza en un período de madurez, puesto que al escribir el sujeto intenta comprenderse a sí mismo (y a la vez a la historia de su período vital) buscando la conexión histórica de su vida, luego de haber atravesado vivencias que le han dado valor a su existencia, después de haber cumplido planes realiza una retrospectiva desde el presente. Ello implica seleccionar los momentos más significativos y olvidar el resto, además de que deja constancia de los errores, los cuales ya han sido rectificadas gracias al transcurrir temporal.

Una vez seleccionadas las vivencias, en el desarrollo de ellas se ha manifestado una conexión que no es simple copia del curso real de la vida de un determinado número de años, se trata de un comprender que el individuo llega a saber de su conexión vital. En consecuencia, "en este punto nos acercamos a las raíces de toda captación histórica. La autobiografía no es más que la expresión literaria de la autognosis del hombre acerca del curso de su vida" (1944: 225).

Se evidencia en esta perspectiva la identificación del autor con el sujeto de la escritura y la credibilidad en la certeza de que es posible la reconstrucción verdadera de la vida pasada, más como autovaloración de carácter moralizante y pedagógico.

Dilthey inaugura, entonces, una primera etapa dentro de la consideración del género autobiográfico, en tanto que análoga la relación sujeto de la escritura/ autor del texto; estamos en la concepción de autobiografía como reflejo, reconstrucción verídica, objetiva y comprobable de la vida que le proporciona el conocimiento de sí mismo al autobiógrafo, además de conocimiento confiable, sistemáticamente adquirido, a quienes lo leen.

Esta posición de Dilthey no debe considerarse una línea de reflexión del pasado, puesto que incluso en nuestra época tiene sus seguidores. Si se ha asumido en esta exposición el criterio diacrónico para la presentación de las distintas teorías acerca del género autobiográfico, ello no introduce ningún tipo de valoración vertical, ya que toda reflexión responde a los códigos gnoseológicos de cada época. Pero esto tampoco implica que, conforme se van transformando las perspectivas teórico-metodológicas, las ideas del pasado no posean sus seguidores.

El proceso del conocimiento demuestra que en nuestra historia, las posiciones epistemológicas alternan y recuperan formas de ver los fenómenos nunca estables ni causales, sino dialógicas y fluctuantes; aunque a veces discordantes con las convenciones más aceptadas en una determinada comunidad epistemológica. Un ejemplo concreto, referido a nuestro estudio, es la visión que sigue Bernd Neumann (1970) para establecer su distinción entre memoria y autobiografía y para darles sus determinaciones al género, posición deudora de la perspectiva de Dilthey. Asimismo, Anna Caballé (en un artículo publicado en 1987) análoga la escritura autobiográfica con el referente histórico al que alude el texto. Así, el sujeto de enunciación se homologa con el escritor-ser humano que habita en determinado espacio geográfico cultural.

Indica la autora que en la literatura del yo "la necesidad de tener en cuenta a quienes han de recibir la obra obliga al autobiógrafo, en general, a seleccionar su material en una determinada dirección; a no enfrentarse demasiado, por ejemplo, con los sentimientos y las opiniones imperantes; a respetar en lo posible convicciones y tradiciones culturales; a reprimir, en fin, la libre reflexión sobre uno mismo y reducirla a cauces aceptables por temor a ser penetrado, descifrado, desposeído de todos sus secretos, juzgado" (1987: 105). Y más adelante agrega: "El escritor que decide hablar de sí sin subterfugios aparentes se ve condicionado por la inevitable proyección del personaje que es él mismo, y debido a esta dimensión pública, trascendente, de la obra autobiográfica, el autor difícilmente puede llegar a comunicarse tal cual es..." (1987: 106).

Esta orientación en la comprensión autobiográfica, para la consensualidad teórica, se extiende hasta aproximadamente los años 50, específicamente hasta 1956, fecha en que aparece el artículo de Georges Gusdorf "Condiciones y límites de la autobiografía", donde se supera la identificación sujeto de enunciación / autor del texto.

b) La autobiografía, construcción de un sujeto

Georges Gusdorf parte de la idea de que la autobiografía es un género firmemente establecido. Admite que la primera referencia a este tipo de escritura son las *Confesiones* de San Agustín; sin embargo, su verdadero origen está en el Renacimiento. Asimismo, estima el autor que es un fenómeno propio de la cultura occidental: "Por otra parte, no parece que la autobiografía se haya manifestado jamás fuera de nuestra atmósfera cultural; se diría que manifiesta una preocupación particular del hombre occidental" (1991: 9).

Este género tiene que ver con la preocupación del hombre occidental de complacerse consigo mismo, de considerarse privilegiado y digno de interés para los demás. En el origen del género se encierra un principio del placer narcisista: "El autor de una autobiografía da a su imagen un tipo de relieve en relación con su entorno, una existencia independiente; se contempla en su ser y le place ser contemplado, se constituye en testigo de sí mismo; y toma a los demás como testigos de lo que su presencia tiene de irremplazable" (1991: 10).

Por otra parte, siguiendo un presupuesto antropológico, Gusdorf indica que el género fue posible cuando el ser humano salió del cuadro mítico e

ingresó en la historia; en otras palabras, cuando su conciencia transita del mito al logos y logra un desarrollo de este, desde su expresión formal filosófica a la racionalidad historicista. Esto implica una revolución espiritual de la humanidad, transformación que tiene que ver con el surgimiento de la curiosidad de la persona para consigo misma, con el despertar de la autoconciencia.

El género autobiográfico supone que el artista y el modelo coinciden, el historiador se toma a sí mismo como objeto. El yo autobiográfico se considera digno de la memoria de los hombres, es decir, un personaje modelizante. Esta actitud es típica del hombre del Renacimiento.

Tal como lo apuntábamos más arriba, solo en este período, cuando la cultura occidental estaba evolucionando del símbolo medieval al signo renacentista, es posible que el hombre se considere a sí mismo, en su propia materialidad, objeto digno de la memoria de los demás.

Por otra parte, para Gusdorf la autobiografía no consiste en el recuento verídico de la vida, sino en la construcción de un yo por una memoria que a veces falla, con lo cual los recuerdos se mediatizan.

La tarea de la autobiografía consiste en intentar elaborar un yo, que es el reemplazo construido por la memoria de aquel que en realidad vivió los hechos que se recuerdan. Sin embargo, la primera trampa en esa reconstrucción es la ilusión de racionalidad y lógica que le asigna la narración al texto. Se confunde la narratividad con la conciencia verídica, "en otras palabras, la reflexión inherente a la toma de conciencia es transferida, por una especie de ilusión óptica inevitable, al dominio del acontecimiento" (1991: 15). La ilusión empieza cuando la narración le da sentido al acontecimiento,

el cual, en el momento de su aparición, posiblemente tenía muchos, o quizá ninguno.

La autobiografía deviene en una versión del pasado, en una reconstrucción revisada y corregida que se intenta verosimilizar como la "verdad real", por ello la autobiografía "no es la simple recapitulación del pasado; es la tarea, y el drama, de un ser que, en un cierto momento de su historia, se esfuerza en parecerse a su parecido. La reflexión sobre la existencia pasada constituye una nueva apuesta" (1991: 15).

Gusdorf privilegia el valor antropológico de la autobiografía antes que sus características literarias, ya que en dicho género opera una especie de autocreación que se lleva a cabo desde el presente. El sujeto autobiográfico se construye como mejor se recuerda, es el esfuerzo de un escritor por darle sentido a su pasado; por ello Gusdorf sostiene la necesidad de reinvertir la consideración del género en tanto portador de certezas, y apreciarlo como la elaboración del "autos", del yo realizado por la memoria (con sus condicionantes) en un determinado momento del presente.

Siguiendo los lineamientos generales de Gusdorf, Philippe Lejeune desplaza el centro de interés de la antropología, por la normativa jurídica, en el sentido de que afirma que la autobiografía es un modo de lectura tanto como un tipo de escritura.

En su libro *El pacto autobiográfico*, Lejeune, en una obsesiva preocupación estructuralista por denominar, caracterizar y sistematizar, define la autobiografía a partir de la posición del lector como un "relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su

personalidad" (1991: 48). Con ello insiste en que los elementos de su definición (narración, prosa, historia de la personalidad, identidad del autor y del narrador, visión retrospectiva del relato) distinguen el género de las memorias, la biografía, la novela personal, el poema autobiográfico, el diario íntimo y el autorretrato o ensayo.

La distinción del género no estriba en las características estructurales ni textuales, sino solamente en la firma que aparece en la portada. En una declaración que reduce los tópicos de la escritura del género, indica que "debemos situar los problemas de la autobiografía en relación con el nombre propio" (1991: 51). Esta marca en el texto resume toda la existencia del autor, lo cual es la única señal de una realidad extratextual indudable que envía a una persona real la responsabilidad de la enunciación.

Esta estrecha argumentación necesita, como supuesto, de un concepto unívoco de identidad, entendida como la suma de características inherentes a un sujeto histórico, determinaciones que el lector tiene que reconocer. Por ello dice Lejeune que "la autobiografía no conlleva gradaciones: o lo es o no lo es" (1991: 52). Pero ¿qué pasa con las autobiografías a las que el autor no firma con su nombre propio, sino que usa un seudónimo? Para Lejeune - obviando el propio texto, lo que está después de la firma- esto no es autobiografía: "El héroe puede parecerse tanto como quiera al autor: mientras no lleve su nombre, no tiene nada que ver con él" (1991: 52). Esto implica, también, que el autor de una autobiografía no puede ser anónimo.

Dice Lejeune que un texto de aspecto autobiográfico que nadie asume como tal se parece a una obra de ficción: "Lo que define la autobiografía para quien la lee es, ante todo, un contrato de identidad que es sellado por el nombre

propio. Y eso es verdad también para quien escribe el texto. Si yo escribo la historia de mi vida sin decir mi nombre, ¿cómo sabría el lector que se trata de mí? Resulta imposible que la vocación autobiográfica y la pasión de anonimato coexistan en el mismo ser" (1991: 55). Ante esta pregunta cabría hacerle otra a Lejeune, igualmente desconcertante ¿y si el autor pretende mentir?

En consecuencia, lo que constituye un texto como autobiografía es el pacto autobiográfico, que consiste en la afirmación en un texto de la identidad del autor, pacto que envía al nombre del autor sobre la portada.

La autobiografía, entonces, no es un texto de ficción, es escritura referencial igual que el discurso científico o histórico, y pretende aportar una información sobre una realidad extratextual, por lo que se somete a una prueba de verificación. Por ello resulta imprescindible que el pacto autobiográfico sea establecido y mantenido a lo largo de todo el texto.

Un texto deviene en autobiográfico en la medida en que yo como lector establezco un contrato de veridicción con el sujeto que firma el texto, y con ello le creo lo que me relata, es decir, confío en la construcción del yo autobiográfico que realiza, en ese momento de la lectura, un sujeto de enunciación determinado. La valoración del género abandona el texto y se dirige a la confianza esperada en una firma. A la vez, ese efecto contractual no es igual para todas las épocas, varía históricamente; por ello "la historia de la autobiografía sería, entonces, más que nada, la de sus modos de lectura: historia comparada en la que se podría hacer dialogar a los contratos de lectura propuestos por diferentes tipos de textos (...) y los diferentes tipos de lecturas a que esos textos son sometidos (1991: 61).

c) La autobiografía, el ámbito de la escritura

En su ensayo "La autobiografía como desfiguración" Paul de Man empieza preguntándose por la relación entre los conceptos que han marcado la definición del género autobiográfico: historia y ficción, y termina inclinándose por valorar no la autobiografía como género, sino la textualidad denominada "autobiografía", y considerando el elemento ficticio, es decir, estudiando los elementos retóricos que construyen la ficción autobiográfica. De Man se cuestiona si no será que el sujeto autobiográfico es el que determina el referente, y este crea la ilusión referencial. Afirma que la autobiografía no es un género sino una figura de lectura y de entendimiento que se produce en todo texto, y el momento autobiográfico (que es lo que existe) se presenta como una alineación entre los sujetos implicados en la lectura, en la cual ambos se determinan por una sustitución reflexiva mutua. Esto implica una relación especular que "está interiorizada en todo texto en el que el autor se declara sujeto de su propio entendimiento, pero esto meramente hace explícita la reivindicación de autoridad que tiene lugar siempre que se dice que un texto es de alguien y se asume que es inteligible precisamente por esa misma razón" (1991: 114).

Ese momento especular no es primordialmente una situación o un acontecimiento que puede ser localizado en una historia, sino la manifestación de una estructura lingüística. Ese momento especular revela la estructura tropológica que subyace a todo conocimiento, incluido el de uno mismo, tal como se presenta en el caso de los textos autobiográficos. Por ello, "el interés de la autobiografía (...) no radica en que ofrezca un conocimiento veraz de uno mismo, sino en que demuestra de manera

sorprendente la imposibilidad de totalización (es decir, de llegar a ser) de todo sistema textual conformado por sustituciones tropológicas" (1991: 114). Por estas razones, De Man cuestiona el planteamiento de Lejeune. Señala que este autor se desplaza de la autoridad especulativa a la autoridad de carácter legal, en el sentido de que afirma que la identidad de la autobiografía no es solo representacional sino contractual, basada no en tropos sino en actos de habla. Por tanto, el nombre del autor autobiográfico no es el de un sujeto capaz de autoconocimiento, sino la firma que le da autoridad legal. El lector, en vez de ser figura especular se convierte en juez que verifica la autenticidad de la firma y del comportamiento del firmante.

De Man insiste en que antes que estudiar al sujeto en tanto individuo, es necesario considerar el texto especular como una estructura retórica, es decir, analizar los elementos tropológicos con que el sujeto de enunciación se construye como referente (más bien como ilusión de referencialidad).

De aquí la imagen de la autobiografía como desfiguración, lo cual implica dos peligrosas conclusiones a las que llega de Man. Primero, si el texto es solo tropología, se desplaza el interés por lo antropológico, y segundo, al desaparecer tal preocupación, no queda ningún lugar para la referencialidad, el espacio donde se sitúa el sujeto de enunciación, tal como lo indica Iris Zavala.

Esta perspectiva posmoderna, polo opuesto a la visión de Dilthey, deja por fuera un hecho relevante para nosotros: que la autobiografía es antes que nada una construcción discursiva de enunciados históricos, un género secundario como dice Bajtín, y con ello se introducen los problemas de la

referencialidad (con sus mediaciones, por supuesto) del lenguaje y de la construcción de la forma artística, aspecto único por el que se inclina de Man.

d) La autobiografía como espacio dialógico

Entendemos el género literario como un sistema referencial adscrito a una comunidad histórica que valida determinado número de reglas epistemológicas, las cuales asignan validez (veridicción) y verosimilizan los cánones genéricos que consumen. Tal aprehensión se vehiculiza conforme con un proceso de conservación y renovación, que por un lado modeliza el canon adaptándolo, y por el otro prepara la plataforma de próximas transformaciones, en su diálogo con el espacio social en que se efectúa. Dichos caracteres consensuados se deben aceptar como registros (entendiendo este concepto como los "géneros existentes" en el horizonte de expectativas del lector-escritor) verosímiles, no obstante que surjan textos que confronten las reglas de veridicción.

Sin embargo, tal procedimiento de verosimilización por diferencia, aunque es más complejo y produce un índice elevado de resistencia, se estructura (y semantiza) a partir de los recursos de verosimilización por semejanza. Así pues, tales reglas genéricas, antes que esencialidades, hay que considerarlas sistemas de modelización discursivo-funcionales.

Como ejemplo de lo que afirmamos, podemos citar la autobiografía *El río, novelas de caballería*, del escritor y político guatemalteco Luis Cardoza y Aragón. Este texto es una de esas escrituras que confronta las reglas de veridicción tradicionales en la estructuralidad del género autobiográfico (identificación texto-historia). Esta situación implica una nueva perspectiva:

dicho texto se verosimiliza por diferencia ante el corpus textual con el que dialoga en tanto forma artística, mientras que se verosimiliza por semejanza con las reglas de la epistemología contemporánea (Levinas, Bachelard, Bajtín), en el sentido de que impugna la identidad del lenguaje como portador de la verdad y alude a la realidad como una construcción textual.

Quizá la principal determinación del género autobiográfico sea una subyacente paradoja: su desplazamiento de la referencialidad a la ficción. Para aquellos autores como Dilthey, quienes veían en esos escritos impolutos reportajes de la verdad del autobiógrafo, y más aún, un instrumento preciso de conocimiento histórico, era indudable e imposible no imaginar un efecto de reflejo gnoseológico: lo que se escribe corresponde con una realidad vivida, perspectiva que hoy por supuesto no podemos aceptar. Tal correspondencia se leía con una credibilidad absoluta hacia ese "pacto autobiográfico" del que habla Lejeune, fuera de cualquier consideración de las mediaciones, las instituciones, etc.

Esta marca de referencialidad que carga la tradición en el género que se examina se debe en mucho a su asociación con el género histórico de la biografía y a un aspecto pragmático que lo caracteriza: la correferencialidad entre autor, enunciador textual y héroe, lo que provoca una ilusión de referencialidad muy preciada desde el punto de vista de la constitución verosimilizante del género.

Se evidencia que en el horizonte de expectativas del lector, el género autobiográfico mantiene una elevada carga de referencialidad, heredera de esa tradición que estima el género como portador de la verdad del escritor. En ese mismo horizonte ronda la certidumbre de descubrir en los escritos

autobiográficos la identidad del escritor. A pesar de que como demuestra Gusdorf, el héroe de la autobiografía es otro sujeto, aquel anhelado por la inestable memoria del sujeto-escritor, su yo-proyección, su "autos" deseado y corregido para un ansioso lector. Y todavía, la identidad deseada es aquella que un determinado sistema cultural le ha provisto al escritor, tal como indica Celia Fernández Prieto.

La identidad se alcanza precisamente cuando el lector acepta esa versión (esa figuración, esa representación) del yo y la valora como cierta, esto es, como la incierta verdad de la autobiografía (1994: 130).

La búsqueda de tal identidad es infructuosa, ya que en el género que estudiamos, ese sujeto (como intertexto de una multiplicidad de otros) que construye su mejor imagen, narrativiza una identidad, o una suma de ellas. Tal categoría deviene en resultado de la escritura como palabra socioideológica, y no reflejo de una personalidad que se copia a sí misma. Más aún, constatar una identidad determinada es un objetivo un tanto ilusorio si se piensa en una esencialidad fija, ya que, como bien apunta Fernández Prieto, "lo que consideramos realidad y lo que consideramos ficción depende de convenciones culturales y sistemas de creencias. De ahí que la frontera entre ambas categorías sea porosa e inestable. No cabe hablar de un salto ontológico entre lo real y lo ficcional, sino siempre de formas de interrelación que se actualizan en modos y grados distintos según los códigos de género" (1994: 121).

Por ello, lo más conveniente quizá no sea fijar un ámbito para la autobiografía, sino seguir esas formas de interrelación, aquellas fronteras inestables en que hallemos elementos de variada naturaleza y miremos la

escritura como artificio y como enunciado histórico-social, intertextualidad que permite los desplazamientos.

Muy justos nos parecen, entonces, los reclamos de Paul de Man, en tanto que aspectos extratextuales como la antropología, el derecho, la personalidad, etc. han desplazado el análisis de la escritura, de la estructura retórica de la autobiografía, lo que no ha permitido distinguir la construcción tropológica de este tipo de textos. Su problema radica en solo observar esta, y no percibir el texto autobiográfico como enunciado.

El punto de vista es acertado si se considera, no como quería de Man, un traslado de perspectiva fundado en la negación de la autobiografía como género u objeto de conocimiento, sino una ruta más del desplazamiento reflexivo, el análisis de un ámbito excluido, que entraría en diálogo con la construcción de un sujeto, la visión de determinados referentes, etc., a los cuales vehiculiza la tropología objeto de atención de Paul de Man.

El texto autobiográfico permite esta pluralidad de requerimientos y posibilidades de análisis debido a la particular ambigüedad que lo caracteriza, es decir su discursividad, en tanto escritura, de textualizar las formas de lo real y lo ficticio, lo que se manifiesta en los distintos planos de su red discursiva: "el semántico, por cuanto su tema es la identidad, su fuente informativa, la memoria, y sus materiales, los recuerdos del pasado; el sintáctico, por cuanto se vierte en el cauce de la narración con sus modos de figuración temporal: tiempo de la vida o, mejor, del vivir/ tiempo de la escritura; tiempo de la narración/ tiempo de lo narrado; y el pragmático, por ese peculiar juego de distancias, identificaciones y divergencias entre las

diferentes instancias de enunciación y enunciado: autor- narrador, narrador-personaje y autor-personaje" (Fernández Prieto 1994: 121-2).

Ante esta multiplicidad de formas de comprensión del género autobiográfico, es necesario asumir una posición para dejar clara nuestra perspectiva de entendimiento y asunción del género.

Entendemos la autobiografía a partir de las reflexiones de Bajtín sobre el héroe. Consideramos dos momentos en la reflexión bajtiniana acerca del héroe. La primera, en su trabajo "Autor y personaje en la actividad estética", escrito entre 1920 y 1924 e incluido en su *Estética de la creación verbal*; y la segunda en *Problemas de la poética de Dostoievski* (1929). En el primero de estos trabajos, al analizar el problema del héroe como una totalidad de sentido, Bajtín coincide con Neumann al señalar que, en tanto género, la autobiografía aparece durante el Renacimiento (aunque se conocen formas intermedias entre la confesión y la autobiografía desde la antigüedad clásica). Analiza el autor, por tanto, la relación texto-historia. Indica que no existe una frontera brusca y fundamental entre autobiografía y biografía. En ambos discursos, la actitud hacia uno mismo (yo-para-mí) no es el elemento básico de organización y de estructuración de la forma, como sí lo es para el género confesional.

Por biografía o autobiografía, Bajtín entiende "la forma transgrediente más elemental mediante la cual yo puedo objetivar mi vida artísticamente" (1920-24: 133). En la autobiografía se manifiesta una coincidencia entre el héroe y el autor, desde el punto de vista de un carácter particular del autor con respecto al héroe. Asimismo, una autobiografía de carácter literario debe poseer valores biográficos. Para el teórico, el valor biográfico es aquel "que

entre todos los valores artísticos transgrede menos a la autoconciencia; por eso el autor, en una autobiografía, se aproxima máximamente a su héroe, ambos pueden aparentemente intercambiar sus lugares, y es por eso que se hace posible la coincidencia personal del héroe con el autor fuera de la totalidad artística" (1920-24: 134).

Por tanto, dos son los elementos constituyentes del género autobiográfico: la amplitud del mundo biográfico a la esfera del "yo" autoral, y el carácter de otredad competente, las voces de los otros que constituyen una extensión fundamental en la vida. Aspecto, este último, que nos parece más rescatable de su posición inicial, ya que, como bien señala Nora Catelli, este trabajo corresponde a un Bajtín "neokantiano y cristiano ortodoxo, quien para ilustrar el doble movimiento de la construcción del héroe en la novela y del yo en la autobiografía utiliza una metáfora tan arriesgada como la de la encarnación de Cristo" (1991: 13).

Señalamos antes que Bajtín considera la existencia no de un género autobiográfico en la antigüedad grecorromana, pero sí de formas autobiográficas. Indica el autor que en el terreno griego clásico se distinguen dos tipos de autobiografía: a) el platónico, donde la autoconciencia biográfica está ligada a las formas clásicas de las metamorfosis mitológicas; y, b) la autobiografía y la biografía retóricas. En este segundo tipo descansa el "encomion", del discurso cívico póstumo y conmemorativo que sustituyó al lamento.

Tales formas autobiográficas se caracterizaban porque "eran actos cívico políticos verbales de glorificación o autovaloración públicas de personas reales" (1937-38: 324). En ellas la unidad del hombre y su autoconciencia

eran puramente públicas y tenían un carácter normativo-pedagógico; el hombre estaba proyectado hacia el exterior. Esto diferencia tales formas del género autobiográfico.

Las autobiografías romanas presentan una autoconciencia público-histórica y estatal. "Las autobiografías y memorias romanas se componen en un cronotopo real algo diferente. La familia romana constituye su terreno. En este caso, la autobiografía es un documento de la autoconciencia familiar gentilicia" (1937-38: 330). El carácter personal y privado no tiene sentido, ya que la autobiografía alude a iniciativas estatales, como por ejemplo a las guerras.

Parece más conveniente el planteamiento del autor en el capítulo segundo de *Problemas de la poética de Dostoievski* (1929), en donde entiende al héroe como una autoconciencia dialógica no concluida: La autoconciencia, como dominante artística de la estructuración del héroe, no puede ser equiparada a otros atributos de su imagen, porque absorbe a estos como su propio material y los despoja de toda fuerza determinante y conclusiva del héroe (1929: 75).

Por tanto, la autobiografía es un conjunto de enunciados que presentan la constitución de la autoconciencia de un sujeto ficcional, textualización que se prefigura como sujeto heroico en una construcción enunciativa. La autoconciencia, por supuesto, no está dada esencialmente, sino que su elaboración se construye en la tensión entre lo semiótico y lo simbólico, entre las fuerzas centrípetas y las centrífugas, tensión que se vehiculiza entre mecanismos de asimilación y rechazo. Con ello observamos el nivel del texto como enunciado (habitado por un sujeto de enunciación y un sujeto del

enunciado), lo que lo relaciona con su historicidad y su contexto de enunciación. Pero más importante es aún indicar que la perspectiva nos parece válida porque las escrituras autobiográficas se deben entender en relación con los demás textos que configuran esta tradición formadora de género (Rodríguez, 2000).

2.2.3 La música y las emociones

Ileana Mosquera Cabrera, en *Influencia de la música en las emociones: una breve revisión* (2013), aborda la influencia que ejerce la música en el ser humano.

El arte es definido en general como una herramienta simbólica que provoca, retiene e induce emociones ambivalentes, produciendo en la vida afectiva y en los pensamientos de las personas cierta confusión que operan a su vez sentimientos híbridos (Igartua, Álvarez, Adrián & Páez, 1994). Siguiendo la misma línea, Brennan (1988) muestra a la música como el arte de combinar los sonidos ajustados a la medida del tiempo bajo una coordinación de notas armónicas que, de acuerdo a su composición como la melodía, armonía y el ritmo, tiene como fin agradar al oído de quien la escucha, sin perder su característica de influir en los sentimientos del oyente.

La música no solo es producida por instrumentos musicales de diversa índole, sino que también puede ser generada por las cuerdas vocales, y de acuerdo a la intención con que se cante podemos experimentar sensaciones y estados de paz, tranquilidad, alegría y felicidad, pero también de rabia y odio, entre otros. La garganta es un puente físico y simbólico entre la cabeza

y el corazón, por tanto el canto puede ser una forma de desarrollar una relación entre la mente y las emociones.

Hace 2500 años, Pitágoras utilizaba ciertas escalas y acordes para lograr el equilibrio mental, recetaba a sus alumnos determinadas melodías para armonizar estados de ánimo negativos o para aliviar las preocupaciones, el desánimo o la ira. Aristóteles no tardó en descubrir que las melodías y los ritmos de la flauta fortalecían el cuerpo, la mente y el espíritu, y Platón sostenía que la música cumplía para el alma lo que la gimnasia para el cuerpo. Entre tanto, Descartes consideraba que el sonido de la música tenía como fin el deleite y la provocación de diversas pasiones (citados todos en Schweppe & Schweppe, 2010).

Como puede notarse, la música involucra muchos elementos en la vida de las personas como el cuerpo, la mente, las emociones y hasta las relaciones sociales, ya que puede crear sensaciones de unidad, induciendo a reunir un grupo de personas que tienen en común experiencias físicas, como celebraciones de conciertos o en una iglesia (Jauset, 2008). En general, las evidencias tienden a reconocer que desde el inicio de la vida la música ha influido grandemente en el ser humano, ha intervenido mucho en el desarrollo, y una parte de ella en el aprendizaje, por lo que en la infancia, en la mayoría de las escuelas, se es impartida la clase de artística, con el fin de favorecer el desarrollo de la expresión personal de los niños, para aumentar su creatividad así como para desinhibirles, fortalecer su autoestima y fomentar la expresión afectiva (Fernández, 2011); de hecho, parece ser que estar en contacto permanente con la música desde temprana edad hace que niños y niñas desarrollen mejor sus habilidades y su concentración,

facilitándoles el aprendizaje de otros idiomas y potencializando su memoria (Fernández, 2011).

En este sentido, la música tiene mucha importancia en el ser humano, puesto que actúa en diversas instancias del ser, incluso se ha documentado su utilidad como medicina, puesto que en algunas personas puede ser empleada como estrategia terapéutica en procesos de recuperación física y mental (Betes de Toro, 2000; Lacárcel, 2003). Como hemos visto, la música puede causar influencias en el cuerpo, mente y emociones, pero para comprender más a fondo las implicaciones de este efecto, debemos estudiar las implicaciones de la música más a fondo, para comprender de mejor manera su conexión con el mundo emocional de las personas.

a) Emociones y música: algunas evidencias

En el cerebro —más exactamente en el tallo cerebral y el tronco encefálico— se experimenta un primer acercamiento del ser humano hacia la música (Juslin, 2009). Cuando un evento importante o urgente que requiere de toda la atención involucra sonidos fuertes, súbitos y cambios rápidos de patrones temporales musicales, se activan estas estructuras producto de reacciones emocionales asociadas tales estímulos. El comportamiento de una persona, por causa de la música, puede ser influenciado también por algún episodio del pasado, ya que la emoción inducida por la música podría ayudarle a evocar recuerdos personales de algún evento específico en su vida, pudiendo ser recuerdos con fuertes conexiones emocionales (Juslin, 2009).

Las emociones entre tanto —anatómicamente hablando— tienen su centro en el sistema encefálico conocido como el “cerebro emocional”, compuesto por diferentes estructuras tales como la amígdala, el hipotálamo, el hipocampo y el tálamo. Este sistema es el encargado de ayudar a expresar todo tipo de emociones como la alegría, la tristeza, el asco, la sorpresa y la ira, las cuales son parte esencial del ser humano (Vivas, Gallego & González, 2006). Así pues, las emociones son una respuesta de reacción del organismo en la que involucra elementos centrales y periféricos utilizando el cuerpo como el representante de la emoción sentida, en el cual se vivencia la misma (Igartua et al., 1994).

Sin embargo, el papel encefálico en la comprensión musical no está completamente claro. Existen zonas del cerebro encargadas de realizar funciones específicas como la del lenguaje o la memoria, en cambio la apreciación o interpretación emocional de la música no tiene un circuito cerebral propio, pero sí involucra y estimula todas las zonas del cerebro cuando es escuchada, por ejemplo, las regiones del movimiento, las emociones primarias, el proceso de la sintaxis y la gramática del lenguaje (Sáez, 2010). De esta forma, cuando las personas reaccionan ante el estímulo de la música experimentan en el cuerpo diferentes sensaciones, ello dado que la música produce un cambio tanto fisiológico como psicológico, reacción conocida como biomúsica (Loroño, 2011).

Se ha observado que al escuchar alguna música agradable, se pueden activar sustancias químicas en el Sistema Nervioso Central, estimulándose la producción de neurotransmisores como la dopamina, las endorfinas y la oxitocina, experimentándose un estado que favorece la alegría y el optimismo

en general (Jauset, 2008). Al parecer, estas sensaciones ayudan a la movilización de información de carácter inconsciente que genera cambios en la actividad neuronal, facilitando la expresión de emociones, la descarga de sentimientos e impulsos reprimidos o incluso el brote emocional de conflictos o situaciones traumáticas (Betes de Toro, 2000). En este sentido, la respuesta emocional surgida ante los estímulos musicales no son homogéneas, sino que resultan muy diferentes entre una persona y otra, tanto así que podría resultar complejo descifrar cuál es agradable o desagradable, ya que se reflejaría en función de las experiencias individuales de cada ser y sus procesos de aprendizajes previos (González, 1999).

Por otro lado Blood, Zatore, Bermúdez y Evan (1999), demostraron que en algunas regiones del cerebro como la zona neocortical (es la que se activa cuando usamos las funciones superiores como: razonamiento, planificación, aprendizaje, memorización y juicio) y paralímbica (encargada de gestionar las respuestas fisiológicas causadas por un estímulo emocional), existían variaciones causadas por emociones agradables y desagradables cuando se presentaban tonos musicales variados en el ser humano, deduciendo así, que la música influye en el cuerpo empezando desde el cerebro.

Como complemento, resulta válido resaltar que al parecer existe un paralelismo entre los elementos estructurales de la música y las personas en cuanto a “cómo somos”: el ritmo relacionado con la parte corporal, la melodía con la parte afectiva y la armonía con la vida intelectual y de relación. Desde un punto de vista psicológico estos tres elementos son muy importantes, porque se refieren a la parte sensorial, afectiva y mental del individuo (Díaz, 2008). El cerebro procesa agrupando, analizando y combinando el estímulo

sensorial (sonido musical) con el fin de organizar determinadas funciones neuropsicológicas para dar una reacción neurológica y motora (Díaz, 2008). De esta forma podemos explicar el hecho de que la música despierta emociones al estimular centros cerebrales específicos, siguiendo un camino de interiorización que impulsa a manifestar sensaciones.

La psicología de la música mira este proceso como algo holístico entre varios elementos como el cuerpo, mente, espíritu y emoción, contribuyendo al equilibrio necesario que debe existir entre estos elementos con el fin de brindarnos bienestar (Díaz & Giráldez, 2007).

En cuanto al cuerpo, la música desempeña otro papel muy importante en la organización de las relaciones espaciales, ya que contribuye al dominio y canalización de las emociones porque requiere del control de las expresiones faciales y corporales. Esto permitiría a individuos con dificultades en la expresión de emociones y sentimientos, despertar sus energías latentes e impulsos (Lacárcel, 2003). Las personas al mover su cuerpo se dejan llevar por las ondas musicales, produciendo en ellas una conexión entre su mundo interior y su entorno, permitiéndole al cuerpo y la mente estar en constante interacción recíproca, logrando la liberación y descarga de sentimientos a través del movimiento y de gestos corporales que finalmente permite experimentar un goce físico y emocional.

A través de la música el cuerpo se concibe como parte de una integralidad, ya que se incorpora con el ritmo logrando la expresión por medio de la danza o el baile, constituyéndose el proceso de percepción audiomotriz, que influye en el desarrollo de la motricidad constituyendo una especie de dialógica. En

este diálogo musical, la nota hace llevar el movimiento corporal, liberando el diálogo emotivo de la disposición de un individuo frente a otro teniendo como base la emotividad y la intercorporalidad o diálogo corporal (Pérez, 2012). Podemos comprender entonces a nuestro cuerpo como un sistema inteligente que interactúa en una relación conjunta entre un órgano y otro, logrando que el sentido y el valor de la música contribuyan a esta relación mejorando la capacidad de expresión de afectos y emociones.

Desde este punto de vista, la música se podría convertir en un mecanismo que representaría emociones en el ser humano así como inducirlas, esto puede suponer que hay una gran diferencia entre emociones percibidas y emociones sentidas. Las emociones percibidas proponen un mecanismo cognitivo, la cual detecta la intención, pero no necesariamente siente la emoción de la música, mientras que la emoción sentida o emotiva son emociones reales que la música puede llegar a causar (Caballero-Meneses & Menez, 2010). Por tal motivo se puede deducir que las personas al escuchar música no necesariamente tienen que experimentar algún tipo de emoción, pero una persona que se identifique con el mensaje transmitido en la canción puede llegar a interiorizarla y de esta forma, permitir el brote de algún tipo de sensación.

En éstas temáticas hay un número no muy alto, pero muy significativo de investigadores que se interesan por la importancia de la música, igualmente ocurre con algunas fuentes científicas la revista *Psychology of Music*, en la cual se han publicado diversas investigaciones sobre el efecto de la música en la vida psicológica, resaltando esencialmente el desarrollo de la educación musical, el desarrollo de las capacidades musicales y de la vida emotivo-

afectiva relacionadas a estas capacidades (Díaz & Giráldez, 2007), entre otras.

Gracias a tales investigaciones en la actualidad se ha avanzado en el desarrollo de estudios sobre el papel de la música en el desarrollo emocional, reconociendo que las composiciones musicales pueden influir en determinados estados emotivos en las personas, logrando que el oyente traiga a su presente recuerdos que pueden infundir alegrías o tristezas, provocar estados de relajación, despertar la espiritualidad y otros sentimientos anteriormente experimentados. De esta forma, se puede entender la música más allá de notas que fluyen a través de ondas generadas por instrumentos melódicos, y verla entonces como productora de sentimientos que despierten los sentidos (Jauset, 2008), esto se puede evidenciar en la investigación de varios médicos mexicanos que concluyeron que el ser humano evoca una respuesta emocional diferente de acuerdo a las distintas piezas musicales que escuchen (clásica, balada, romántica, entre otras) (Flores & Díaz, 2009). Entre tanto, Baumgartner, Lutz, Schmidt & Jäncke (2005), comprobaron que las imágenes acompañadas de música evocan en los individuos respuestas cognitivas de la percepción de la emoción, experimentando fuertes sensaciones y experiencias, captando en mayor medida la intención de las imágenes. Por otro lado, Balsera & Bernal (2008) diseñaron un concierto de piano a cuatro manos con diferentes parámetros musicales cada uno enlazado a diversas cargas emocionales, el objetivo de este trabajo era establecer si existía o no una conexión entre la parte emocional y la parte cognitiva, inherente a cualquier fenómeno musical, en el ser humano. Sus resultados además de probar la conexión entre estos

elementos, mostraron que las emociones ligadas a los diferentes parámetros musicales permiten desarrollar de mejor forma la percepción auditiva contribuyendo así en la formación musical.

Podemos señalar a Moya, Cruz & López (2004), quienes comprobaron en su investigación realizada a 24 estudiantes universitarios, que la música puede ser un estímulo inductor sugestivo en una situación de elección, reduciendo el esfuerzo cognitivo necesario para la toma de decisiones, dando lugar a un cambio de actitud frente al estímulo, sea positivo o negativo. Si bien este estudio no enlaza directamente a la música con las emociones, sí muestra un primer acercamiento de la influencia de esta en aspectos importantes del ser humano (razonamiento, toma de decisiones) y declara una línea de investigación próspera en el horizonte psicológico de nuestro contexto.

Por otro lado, en una línea de análisis más cercana, Arredondo, Quintero, Valencia & Zabala (2009) evaluaron la música empleada como refuerzo en una serie de escenas cinematográficas, comprobando que el estímulo musical genera en los espectadores una atmósfera emotiva que los condiciona y los prepara para vivenciar las escenas presentadas gracias a los estímulos auditivos y visuales (Mosquera, 2013).

2.3 Definición conceptual de términos

Análisis literario: Es una profunda evaluación para reconocer y explicar los distintos aspectos del que está constituida obra literaria.

Autobiografía: Escritura autorreferencial que se realiza para registrar una historia vivida.

Claves literarias: Conjunto de pistas o datos relacionados con la obra literaria o el autor, que permiten descifrar la comunicación escrita.

Exégesis: Explicación o interpretación de un texto, generalmente de la obra de un autor o de un texto concreto, especialmente bíblico.

Enunciado: Son conjuntos organizados de palabras con las que se expresa una idea. Es la unidad pragmática mínima en la comunicación hablada o escrita, que cuenta con sentido completo dentro de la situación en la cual es producido, pudiendo ser esta una idea, una orden, un deseo, una verdad, etc. Se trata en sí de una cadena de palabras que sirven para expresar una idea particular.

Interpretación literaria: Develamiento de un texto literario escrito. Puede darse a nivel lingüístico, semántico, psicolingüístico, filológico, social, etc. El objetivo es conocer los pormenores del texto escrito.

Música: Es el arte de combinar los sonidos de la voz humana o de los instrumentos, o de unos y otros a la vez, de tal suerte que produzcan deleite, conmoviendo la sensibilidad, ya alegre, ya triste.

Personaje: Cada uno de los seres reales o imaginarios que figuran en una obra literaria, teatral o cinematográfica.

Símbolo: Es la forma de exteriorizar un pensamiento o idea, así como el signo o medio de expresión al que se le atribuye un significado convencional, en cuya génesis se encuentra la semejanza, real o imaginada, con lo significado.

CAPÍTULO III

METODOLOGÍA

3.1 Tipo de investigación

Según la finalidad es una investigación básica, en razón de ser eminentemente teórica, que busca conocimientos teóricos con la finalidad de sustentar algún asunto existente (Villegas, 2011: 85); es decir, orientará su atención al libro *El duende Azul* para sustraer de él conocimientos teóricos nuevos respecto a lo que ya existe, registrados en los diarios a través de notas, artículos, prólogo y entrevistas.

Por su carácter de medida es cualitativa, en razón de que orienta su estudio a los significados de las acciones humanas; usa metodología interpretativa y sistematiza información obtenida a través de entrevistas, analizando documentos (Villegas, 2011: 93); es decir, estudia el comportamiento de la escritura artística del autor para discriminarla, recurre a entrevistas preexistentes y aplica un cuestionario al autor, para confrontarlo con el análisis del texto y sustentar a través de un análisis hermenéutico las claves literarias del cuento *El duende Azul*.

Nivel de investigación

El nivel de investigación es descriptivo y explicativo (Villegas, 2011: 97). Descriptivo porque caracterizará y establecerá las claves literarias del cuento

El duende Azul; explicativo porque fundamentará las claves literarias que permitirán la comprensión e interpretación del cuento estudiado.

3.2 Diseño de investigación

El diseño que emplearemos en este estudio documental, será el descriptivo simple (Hernández, 2010: 83), porque a través de él discriminaremos las claves literarias con los que se descifrá el cuento *El duende Azul*.

Esquema:

M ----- O

Donde:

M: Muestra, representa el cuento *El duende Azul*.

O: Información obtenida respecto a las claves literarias del cuento *El duende Azul*.

3.3 Población

Está constituida por todos los libros narrativos y poéticos del autor:

Estación de los olvidos (1999)

El otoño y otras nostalgias (1999)

De choques y fugas (2011)

El Duende Azul (2016)

3.4 Muestra

Constituida por el libro *El Duende Azul* (2016)

3.5 Técnicas e instrumentos de recolección de datos

La investigación es documental, pues centra su atención a una obra literaria; en ese sentido se recurrirá a las técnicas de **Análisis de contenido**, **Análisis crítico** y **Análisis documental**; el instrumento será la **ficha textual**.

Omar E. Becerra N. en *Elaboración de instrumentos de investigación* (2012), describe sobre el particular.

Técnica: Análisis crítico

Evalúa la organización, construcción y contenido de un texto. Estudia la forma y el contenido, centrándose en el rigor lógico y desarrollo de las ideas del objeto de análisis.

Técnica: Análisis de contenido

Su propósito es indagar sobre los significados informativo y conceptual de la fuente objeto de estudio, con la finalidad de dar un aporte teórico respecto al asunto que se estudia.

Técnica: Análisis documental

Se usa para separar e interpretar la estructura y contenido de un documento; se centra en el rigor lógico, en el desarrollo de las ideas y en la construcción organizada del texto o documento.

3.6 Técnicas de procesamiento de datos

Los datos se presentarán organizados, sistematizados y categorizados, siguiendo las dimensiones e indicadores, a fin de describir y explicar el asunto de nuestra investigación.

CAPÍTULO IV

RESULTADOS

El estudio ameritó una lectura muy pormenorizada del cuento *El duende Azul* (2016); ameritó, así mismo, recurrir a una entrevista al autor del cuento, pues se distinguieron muchas situaciones y aspectos que requerían ser aclaradas. Los hallazgos sorprenden sobremanera, por cuanto se descubrió que el cuento estudiado significó, para su autor, un trabajo escriturario y creativo cercano a los diez años; que los nombres de los personajes y canciones no están signadas al azar, entre otros casos que a continuación se presentan.

4.1 Presentación e interpretación de resultados

a) Claves biográficas del autor

En el cuento estudiado se distinguen frases descriptivas relacionadas al lenguaje o tecnicismo musical:

*“Dando por finalizado el cuestionamiento y la respuesta tocó con su flauta, en un solo **tiempo de semifusas**, una **escala ascendente de do a do**, provocando la risa de los oyentes.”* p. 38

*“Entonces el niño tocó una hermosa **melodía pentatónica** que Azul escuchó encandilado [...]”.* p. 39

*“Minutos después Azul y el niño interpretaban la canción jugando con **contrapuntos y dúos**.”* p. 41

*“Entonces Azul cogió su tarola y ejecutó un **redoble** cuya intensidad sonó desde el **pianísimo hasta el fortísimo**, manteniéndose así por unos instantes.” p. 41,42*

*“La melodía que emitía era de **ritmo andantino**, pero poco a poco fue convirtiéndose en una enérgica marcha.” p. 42*

En el cuento la música se presenta con una fuerza protagónica dinámica, vital y decisiva. Se sabe que el autor del libro tiene estudios de canto y piano, porque una de sus pasiones es la música; por esa razón las descripciones relacionadas a situaciones musicales se presentan con una terminología musical solvente, pertinente, precisa e ilustrativa.

El suplemento cultural ASPAVIENTO, del diario Página 3 (junio de 2016), contiene una entrevista hecha por Valentín Sánchez Daza al escritor Víctor Rojas, respecto al libro *El Duende Azul* (2016). La entrevista presenta una valiosa información del autor, sobre el texto que estudiamos. En dos preguntas se distingue, testimonialmente, la importancia de la música en el cuento:

¿Cuál es el origen o la génesis del libro?

Dos aspectos confluyen en este proceso. Primero, siempre tuve en mente que Huánuco fuera el escenario de un cuento que debía escribir y, segundo, que la música fuera un elemento protagónico. [...]. Considero que la música tiene mucha influencia en la vida de todas las personas, independientemente de su condición social y cultural; tiene un poder de transformar los estados de ánimo, de ahí que puede provocar euforia y melancolía, evocación y ensoñación. Sin necesidad de adentrarnos en

discusiones teóricas sobre el asunto, esto es indiscutible, pues algo padecemos al oír determinadas canciones o formas musicales.

¿Explícanos como así la música llega a ser prácticamente un protagonista más de la obra?

En efecto, la música tiene un rol protagónico. En el marco de una teoría semiótica literaria, la música, en El duende Azul, sería un elemento actancial (actuante), porque junto al personaje Azul, ayudará a que se cumpla con éxito la misión.

Me explico. Hay una melodía para distinguir al salvador; una melodía para distinguir al enemigo y neutralizarlo; una melodía para mover la voluntad de la muchedumbre y una melodía para vencer las dificultades. Es decir, la música, se presenta con su poder ser y su poder hacer, poderes que le permiten realizar la misión, configurándole, por esta razón, en protagonista.”

Las respuestas que da el autor al entrevistador, ilustra que conoce bien que la música tiene mucha influencia y poder en las personas. En razón de ello, el cuento del estudio, tiene en la música un elemento protagónico decisivo, pues con ella y en torno a ella se mueve el comportamiento de todos los personajes del relato, así como que es la música y su *poder hacer* la que mueve la historia del cuento.

b) Claves relacionados a los personajes protagónicos

i) *Los nombres de los personajes:*

Apulus: Es el nombre del abuelo de Azul. Se refiere a la deidad mitológica Apolo; no obstante, su escritura no es como se le conoce en el mundo griego. Apulus es la denominación con el que los etruscos distinguían al dios Apolo.

Es ocasión para deslindar con el crítico Elton Honores, quien en el prólogo del libro expresa una interrogante: “*¿Es el nombre Apulus expresión de la tensión entre dos culturas distintas –Apulus de “Apolo” y de “Apu” indígena? –*” Alcanzamos aquí la respuesta. Apulus es el nombre con el que los etruscos conocían a Apolo; no representa la tensión de las culturas andina y occidental. En ese sentido, el autor prefirió la versión etrusca: Apulus, respecto a la versión griega: Apolo.

Sin embargo, adicionamos algo más. No es gratuito designar con el nombre Apulus al abuelo de Azul; obedece a que Apulus (Apolo) es una deidad de la música. En el cuento, que es un elogio a la música, el nombre de Apulus encaja perfectamente.

Azul: Revisando el significado de Azul, se distingue que este representa la justicia, la lealtad, la fidelidad. Es el color de lo maravilloso. En ese sentido este personaje se erige con tales atributos: es fiel al mandato de su abuelo, quien le encomienda buscar a una persona con características especiales para la música con las que podrá salvar a su pueblo. Asimismo, es un maravilloso intérprete musical, pues con su flauta mueve y transforma las emociones de las personas que le escuchan. Se reitera que el

nombre elegido para el protagonista principal se ciñe a la atmósfera narrativa del cuento.

Sebastián: En griego significa honrar, honrado, curioso, respetable, venerable. En el cuento Sebastián manifiesta tales comportamientos: su curiosidad le hace cuestionar a Azul sobre su nombre y la flauta; así también, sabe honrar la amistad que contrae con Azul, y le ayuda en momentos críticos, salvándole de morir en las manos del gigante enemigo.

Odette: Personaje que tiene capacidad de componer canciones; así se le identifica en un pasaje del cuento.

“Escuchó también la dulce voz de Odette, quien parada bajo el umbral de la puerta le había estado observando en silencio, con una nostalgia anticipada. Ella, con su dulce voz, le prometió que en su ausencia escribiría una canción para él y que a su regreso se la cantarían, como un obsequio de bienvenida.” p. 31,32.

Aril: Es el nombre del personaje que salvará a la estirpe de Azul. Aril leído en sentido contrario significa LIRA (esta elaboración se llama anagrama); y este es el nombre de un instrumento de cuerda antiguo. Reiteramos que este nombre encaja en el universo musical narrado.

Dionisio: Nombre que deriva de Dioniso, dios de la vendimia y del vino.

“Dionisio, el parroquiano transmigrado a Viña del Río, en sus arrebatos de lucidez, también sostuvo que el personaje llegó antes de la gran pesca. Con vehemencia y entre hipo e hipo aseguraba que por esa fecha apareció el hombrecito.”

El nombre elegido encaja en el cuento, considerando que la naturaleza del personaje Dionisio, del cuento, consume alcohol, que alude sin equívoco al dios Dioniso, dios de la vendimia y del vino.

ii) *Los nombres de las canciones:*

Ogimenele: Este título es un anagrama, que leído al revés significa *EL ENEMIGO*. Este recurso lo distinguió el escritor Andrés Cloud, en un artículo respecto al cuento que estudiamos.

Usa sonu usa sonu: Es el título de una canción infantil milenaria, de origen nórdico.

El renacer: Es el título de la canción que interpreta Azul para identificar tanto al enemigo como al salvador de su casta. Esta canción funciona como un artefacto detector y un arma, que fue aprendido por Azul antes de embarcarse a cumplir la misión.

iii) *Los nombres de los escenarios:*

Ciudad de los Caballeros del León: *“Su abuelo [...], le había encomendado viajar a la Ciudad de los Caballeros de León, en busca del hombre que renovarían la esencia de su estirpe.”* p. 15

Es el otro nombre, denominación apositiva, con el que se le conoce a Huánuco. Es una denominación nobiliaria, otorgada por la corona española, en razón de la fidelidad que esta mostró a su favor.

El Parque del Silencio: El nombre se refiere a Puelles, o al parque Puelles. La descripción que se hace en el cuento, respecto a esta zona, describe con claridad que se trata de él.

“Para completar su gira solo le faltaba visitar dos lugares: El Parque del Silencio, que estaba en la parte alta de la ciudad, en la zona de los aluviones [...]” p. 46.

La Plaza de las Brisas: Alude al parque San Cristóbal, que está frente a la Iglesia del mismo nombre, cercana al río Huallaga, razón por la que la brisa se siente por esa zona.

“[...] y la Plaza de la Brisas, establecida al sur, cerca del río.” p. 46

La laguna Viña del Río: Este nombre es explícito; se trata en efecto de la única laguna que tiene Huánuco, cerca al río Higueras. En el cuento sirve de escenario para desarrollar el episodio de la pesca:

“El caudal del río había sobrepasado también el pequeño dique que regulaba el ingreso de agua del canal que alimentaba a la laguna Viña del Río. Por este hecho, la laguna también amaneció desbordante y estaba llena de pececillos que saltaban por todos lados [...]” p. 17,18.

Andrés Jara, en un artículo que publica en la revista Fases, manifiesta sobre el escenario del cuento:

“A lo largo de la lectura de este libro imprescindible, el lector puede ir “viendo”, como si de imágenes se tratara, el recorrido de la ciudad entera (de Huánuco) desde el norte hacia el sur, con todas las características específicas.” p. 16, 17.

c) Claves relacionados a la música

Los nombres Apulus, Aril, Odette, se relacionan a la música. Apulus, dios de la música; Aril, anagrama de Lira, es un instrumento melodioso de cuerda; Odette, a decir del cuento, sabe componer canciones.

Los nombres de las canciones *El renacer* y *Ogimenele* (anagrama de *el enemigo*), funcionan para identificar al personaje bienhechor y al enemigo, respectivamente.

La canción que interpreta Sebastián sería, por inferencia, *El Cóndor Pasa*, pues esta pieza musical es pentatónica. Tres aspectos orientan la identidad de la canción: a) el escenario del cuento es Huánuco, b) el instrumento de Sebastián es una quena, c) la melodía es pentatónica; estos datos orientan a que la canción que interpreta Sebastián sería *El Cóndor Pasa*.

*“Entonces el niño tocó una hermosa **melodía pentatónica** que Azul escuchó encandilado; [...].”*

d) Claves simbólicas

En el cuento se distingue la presencia de seres y objetos pares, que cumplen funciones específicas y evidenciables.

Apulus/Aril: Bienhechor/Bienhechor

Apulus envía a su nieto Azul a buscar a un ser de condiciones especiales para la música; Azul, luego de hallarle, tiene que llevarle a su comarca, pues sabe que este salvará a su estirpe. Aril, por sus condiciones especiales para la música acepta viajar a la comarca de Azul para salvarla. Ambos, Apulus y Aril, cumplen la función de bienhechores; el primero gesta la salvación de su casta; el segundo será quien salva a dicho clan.

Azul/Gigante: Héroe/Antihéroe

Azul es el protagonista de la historia. Él viaja solo a la Ciudad de los Caballeros de León, pues su abuelo considera que allí debía encontrar al ser que salvaría a su estirpe. Su protagonismo es heroico porque vence las dificultades que ocurre en su misión. El Gigante es el enemigo, es quien pretende impedir que Azul halle al personaje que salvará a su casta; el Gigante, en ese sentido, es el antihéroe.

Sebastián/Gigante: Ayudante/Oponente; Bienhechor/Enemigo

Sebastián es el niño que aparece en la historia para que, en el transcurso episódico del relato, se convierta en el personaje que ayudará a Azul a cumplir su misión; su protagonismo y figura le categoriza como ayudante y bienhechor de la misión. El Gigante, en cambio, es el personaje que

obstaculiza el cumplimiento de la misión de Azul. Su protagonismo es de oponente y enemigo.

Tarola/Flauta; Flauta/Quena; El renacer/Ogimenele: Poder/Poder

Los instrumentos que tocan Azul y Sebastián, así como las canciones que interpreta Azul –en algún grado menor también Sebastián– tienen el poder para mover las voluntades de la audiencia, así como para persuadir a los enemigos –en el caso de los policías, del Gigante–, e identificar tanto a enemigo y al bienhechor de la historia. Se distingue el poder que ejercen la tarola, la flauta, y la quena.

Santa Claus/Robin Hood: Generosidad/Generosidad

En el cuento, ni Santa Claus ni Robin Hood cumplen un rol protagónico, propiamente dicho, no obstante, sí son referenciados contrastivamente. La comunidad de la Ciudad de los Caballeros de León compara a Azul con Santa Claus.

“Muchos decían que era igual a Santa Claus. La única diferencia es que este (Azul) es muy pequeño y su vestido es dorado, afirmaban; Santa Claus, en cambio, es grande y viste de rojo y blanco, comparaban.” p. 23

“Entonces guardó las baquetas de su tarola y, con la agilidad y pericia de Robin Hood, llevó su mano derecha hacia su espalda, [...]” p. 25

La referencialidad de los nombres citados armonizan con la temática narrativa, que construye una historia de personajes de naturaleza noble, heroica y desprendimiento, en su mayoría (con excepción del Gigante).

4.2 Discusión de resultados

a) Con las bases teóricas

Lo autobiográfico

Cassany sostiene que es necesario conocer al autor en razón de que dicho conocimiento facilita contextualizar el texto leído. Este punto de vista no es nuevo, pues existen muchas teorías que refieren lo mismo. Esta práctica se sustenta porque el autor, de un modo deliberado o no, vuelca su historia, su naturaleza, su punto de vista, su espiritualidad –entre otros aspectos– en la obra que escribe. De tal suerte que conocer aspectos de la vida del autor ayuda, en buena medida, a comprender el texto que se lee o estudia.

Gusdorf agrega que el sujeto autobiográfico se construye como mejor se recuerda, dándole sentido a su pasado. Implica que el personaje narrado en un texto es un ser que contiene al autor, quien actualiza en su obra su vida pasada, pero que este es una versión reconstruida por la memoria, es una evocación, buscando validar lo vivido.

Lejeune manifiesta que el lector, cuando distingue un dato autobiográfico, vivencia el relato de modo retrospectivo; es decir, le otorga un universo histórico, vivido. Coloca al autor en el estado de lo sucedido.

De Man refiere que el texto autobiográfico permite posibilidades analíticas que en el discurso escrito se registra, ya real o ficticio. Se aprecia que en el plano semántico están la identidad, la memoria, los recuerdos; en el plano sintáctico se figura lo temporal: tiempo de vivir/tiempo de escribir, tiempo de

la narración/tiempo de lo narrado; en el plano pragmático se aprecia las identificaciones grabadas en los enunciados: autor-narrador, narrador-personaje y autor-personaje.

Implica que en el discurso narrado se puede apreciar que el autor de un texto deposita en él los recuerdos, la temporalidad y la identidad.

Lo musical

La música rítmica o melodiosa, con interpretación vocal o no, provoca, tanto en el intérprete u oyente, estados de ánimo y comportamientos que no son usuales cotidianamente.

Juslin sostiene que el comportamiento de una persona, por causa de la música, puede ser provocado por algún suceso del pasado, puesto que la emoción activada por la música podría promover la evocación de los recuerdos personales, de eventos vividos, pudiendo ser recuerdos con fuertes conexiones emocionales.

Esta explicación se ilustra con verismo en el pasaje en el que un lugareño de la Ciudad de los Caballeros de León, padece de llanto irreprimible, pues la música que interpreta Azul hiere su pasado.

“La canción se asemejaba a trinos de aves, a diáfanos céfiros, a rumor de aguas y follaje, a brisa marina, para poco a poco producir tonos melódicos que provocaban melancolía. El solicitante percibió las primeras notas con una amplia sonrisa y con los brazos cruzados. La melodía le fue llegando como llega la brisa de la mañana: fresca. El hombre advirtió, sin desearlo, cómo esa melodía, que iba apoderándose de su ser, ocupaba toda su esencia y

debilitaba poco a poco su frialdad. La música le transportó a pasajes de su vida, a escenas que las creía olvidadas. Su niñez, sus amigos de infancia, sus hermanos, sus abuelos, estaban ante sus ojos con un realismo vivo e inexplicable. La melodía le fue quebrando lentamente y de pronto, arrodillado ya sobre la dura losa, comenzó a llorar y gemir con grave dramatismo. La música no cesaba y el llanto del hombre acrecentaba su tono desgarrador. Más tarde el individuo, empujado por una inexplicable necesidad, fue a tenderse bocabajo sobre la hierba. Allí se culebreó con espasmos y alaridos dramáticos, nunca antes vistos ni escuchados, conmoviendo a la muchedumbre que testimoniaba su padecimiento.” p. 34

Se distingue el poder de la música para desatar el pasado del oyente, para provocar una presentificación de eventos y personajes que le inducen a un irrefrenable sufrimiento y llanto; la música tiene el poder de trasportarlo al pasado y despertar, a consecuencia de ello, su sufrimiento.

Igartua sostiene que una persona que se identifica con el mensaje transmitido en una canción puede llegar a interiorizarla y, de esta forma, permitir el brote de algún tipo de sensación. Así también refiere que las composiciones musicales influyen en los estados emotivos de las personas; puede lograr que el oyente traiga a su presente recuerdos que pueden provocar alegrías o tristezas, estados de relajación o de paz; despertar la espiritualidad y otros sentimientos.

Se explica entonces que el contenido musical que el oyente hace suyo y la interioriza, promueve el nacimiento de las emociones o sensaciones; la música abre las puertas de los comportamientos emocionales. Esta

explicación reitera lo apreciado líneas arriba, respecto al padecimiento del personaje que solicita a Azul interprete una canción.

La influencia de la música, descrita arriba, también se aprecia en el pasaje que narra el ingreso y la primera audición musical de Azul en la Plaza de Armas:

“La muchedumbre percibió que la melodía iba ingresando a sus almas como una luz que lo iluminaba todo; penetraba las fibras más ocultas de sus entrañas; el aire que respiraban parecía discurrir por todos los recovecos de sus cuerpos, refrescándoles; sintieron que sus músculos se aflojaban y experimentando una sensación de sosiego, nunca antes vivido ni conocido, les fue llegando de a poco un ligero sopor, y, sin darse cuenta, todos terminaron sentados sobre la dura losa, cabizbajos. Así, sin más razón que la música vivida, durmieron plácidamente. Nunca antes habían escuchado una melodía así de suave y penetrante y absolutamente bella. De pronto la música cesó y, superando el trance, todos aplaudieron llenos de un extraño gozo. Todas las pupilas resplandecían como estrellas, todos los rostros mostraban sonrisas límpidas.” p. 26

Siguiendo la explicación del poder que ejerce la música sobre los audientes, se aprecia que el Gigante también es afectado por la melodía de *Ogimenele*; no soporta oírla, pues le enfurece y debilita hasta llevarlo al borde de la muerte, como se puede evidenciar en el pasaje cuando Azul va en busca de su flauta:

“Entonces escuchó con claridad la canción de la obertura que siempre tocaba cuando él empezaba su concierto. Ogimenele sonó cercano,

impecable, nítido, intenso. [...] La canción venía del techo de la capilla que se erigía en esa zona. El niño de la caña tocaba la canción como si fuera el propio Azul. El gigante logró verlo y lleno de rabia ordenó que se callara. ¡Cállate, maldito enano! ¡Cállate o te aplasto ahora mismo! gritó. [...]. El gigante gruñía tapándose las orejas, buscaba una vía para llegar hasta el niño, golpeó con sus puños las paredes de la capilla, intentando derrumbarla. En ese instante Azul salió de la carpa, corrió hacia su tarola; con el instrumento en sus manos se sintió protegido, como si fuera su escudo; con rapidez lo colgó en su cuello y con maestría percutió el ritmo que complementaba la canción que el niño tocaba con su caña. El gigante no soportaba la melodía; gritó estruendosamente tapándose las orejas, sus ojos parecían refulgir una llama rojiza, finalmente cayó de bruces sobre la tierra calcinada y seca, inconsciente.” p. 58-59

Las teorías respecto a la influencia de la música en las personas se testimonian con verosimilitud en los episodios que narra el cuento *El duende Azul*. Los pasajes citados evidencian detalladamente cómo la música provoca nostalgia, melancolía, sufrimiento, llanto desgarrado, relajación; así también, mueve la voluntad de los policías por un extraño poder de persuasión que provoca la interpretación musical. La influencia de la música, en el cuento, expresa su máximo poder cuando la melodía de la canción *Ogimenele* derrota al enemigo de Azul, propiciando el éxito de la misión de este.

b) Con los objetivos

La investigación determinó que los objetivos, respecto a las claves para interpretar el cuento *El duende Azul*, sirvieron para interpretar exitosamente el referido texto literario.

La clave autobiográfica: El elemento autobiográfico implica importancia en la tarea interpretativa del texto de este estudio. Conocer la predilección y preparación académica musical del autor permite explicar por qué los nombres de los personajes están vinculados a la música; por qué la música tiene una presencia protagónica en el cuento.

La clave referida al nombre de los personajes: Los nombres protagónicos del cuento no obedecen a una simple denominación. Todos los nombres fueron asignados en consideración a sus significados y de cómo estos se vinculan con los roles protagónicos. Azul, representa la fidelidad respecto al cumplimiento del mandato de su abuelo; Apulus, que deviene de Apolo –dios de la música–, cumple el rol de preservar la esencia musical de su pueblo, buscando para él un salvador. No es un dios, pero es el patriarca de una comunidad musical. Odette, es configurada en el cuento como una persona con capacidad de componer canciones; Aril, que es anagrama de Lira (instrumento musical), es el personaje que busca Azul para salvar a su casta. Este recurso creativo permite la interpretación y análisis del cuento.

La clave musical: La música ejerce poder sobre los oyentes, pues estos en algún grado son movidos por determinadas melodías. En el cuento del estudio se distinguen en varios pasajes, cómo la música moviliza el comportamiento de la gente, cómo la muchedumbre se cautiva por la música

del intérprete Azul. Conocer esto permite comprender el universo musical del cuento *El duende Azul*.

La clave de la simbolización: Los personajes, los instrumentos, se presentan en el cuento, marcando con sus funciones claras connotaciones simbólicas, referidas al bien y al mal; al héroe y al antihéroe; al poder y a la generosidad. Esta figuración que cada personaje tiene, sirven para interpretar el cuento del estudio.

4.3 CONCLUSIONES

a) La autobiografía, elemento que se distingue en el cuento en un grado mínimo, permitió hallar explicaciones para interpretar el cuento *El duende Azul*.

b) El nombre de los personajes, que fueron elegidos en consideración a sus significados, armonizan con el universo musical creado en el cuento.

c) La música se presente con un poder protagónico en todo el cuento; es en razón de ella que se envía a Azul a cumplir la misión que su abuelo le encomienda. La música mueve a la gente de la Ciudad de los Caballeros de León, la música ayuda a cumplir la misión.

d) Los nombres y protagonismos de los personajes, tienen una clara simbolización con el héroe, el antiéroe, el yudante, el oponente, el enemigo, el bienhechor, el poder y la generosidad.

4.4 SUGERENCIAS

a) Aun cuando las obras escritas no dejan señales de estar vinculadas a sus autores, es necesario realizar un acercamiento al autor para hallar en él alguna pista que ayude a interpretar un texto literario.

b) Debe investigarse qué significados tienen los nombres de los personajes de una obra, pues estos pueden ilustrar de algún modo algún aspecto que permita comprender un texto.

c) Aunque los textos literarios no siempre registran universos musicales, vale considerar que el elemento rítmico y musical está presente en el lenguaje, en la palabra, de modo que sirve considerar su presencia.

d) Debe tomarse en cuenta las simbolizaciones y/o configuraciones de los nombres protagónicos y de las situaciones de un texto, pues estas pueden dar pistas para interpretar un texto literario.

V. BIBLIOGRAFÍA

BECERRA N. Omar E. (2012). *Elaboración de instrumentos de investigación*. En: <https://nticsaplicadasalainvestigacion.wikispaces.com/file>

CASSANY, Daniel (1998). *Enseñar lengua*. España: Grafo.

----- *10 claves para aprender a interpretar*. En: <http://leer.es/documents>.

CLOUD, Cortez (2016). *Víctor M. Rojas Rivera y el Universo Mágico de El duende Azul*. En: Diario AHORA, Huánuco, 27 de mayo.

DE MAN, Paul (1991). *La autobiografía como desfiguración*. Barcelona: Suplementos Antropos. N. 29, diciembre.

DILTHEY, Wilhelm (1944). *El mundo histórico*. Trad. de Eugenio Imaz. México: Fondo de Cultura Económica.

GUSDORF, Georges (1991). *Condiciones y límites de la autobiografía*. Barcelona: Suplementos Antropos. N. 29, diciembre.

HERNÁNDEZ SAMPIERI, Roberto, et al (2010). *Metodología de la investigación*. México D.F: Mc-Hill / Interamericana Editores.

HONORES, Elton (2016). *Prólogo al libro El duende Azul*. Huánuco: Diario *Página 3*.

JARA MAYLLE (2016). *Vida, poesía y música. Víctor Rojas*. En: Revista Fases. Huánuco, julio.

LEJEUNE, Philippe (1991). *El pacto autobiográfico*. Barcelona: Suplementos Antropos. N. 29, diciembre.

MOSQUERA CABRERA, Ileana (2013). *Influencia de la música en las emociones: una breve revisión*. En: Realitas. Revista de Ciencias Sociales, Humanas y Artes. Vol. 1, Nº 2, julio-dic.

RODRÍGUEZ, Francisco (2000). *El género autobiográfico y la construcción del sujeto autorreferencial*. En: Revista Filología y Lingüística XXVI(2), 2000.

SÁNCHEZ DAZA, Valentín (2016). *Es un compromiso grande publicar un libro*. En: Aspaviento. Página 3. Año 1 – Nº 10, junio.

VILLEGAS VILLEGAS, Leonardo, et al. (2011). *Teoría y praxis de la investigación científica*. Lima: San Marcos.

VI. ANEXOS

6.1 Matriz de Consistencia

6.2 Cuestionario

ANEXOS

6.1 MATRIZ DE CONSISTENCIA

TÍTULO: «APROXIMACIÓN A LAS CLAVES PARA INTERPRETAR EL CUENTO *EL DUENDE AZUL* DE VÍCTOR MANUEL ROJAS»
AUTORES: BRAVO PLACIOS, Clibia Fedesvinda; GONZALES SANTOS, Zoraida.

| PROBLEMAS | OBJETIVOS | VARIABLES | TIPO DE INVESTIGACIÓN | DISEÑO |
|--|--|---|---|---|
| <p>PROBLEMA GENERAL ¿Cuáles son las claves para interpretar el cuento EL DUENDE AZUL de Víctor Manuel Rojas Rivera?</p> <p>PROBLEMAS ESPECÍFICOS P1 ¿Cuáles son las claves autobiográficas para interpretar el cuento EL DUENDE AZUL de Víctor Manuel Rojas? P2 ¿Cuáles son las claves referidas a los personajes para interpretar el cuento EL DUENDE AZUL de Víctor Manuel Rojas? P3 ¿Cuáles son las claves referidas a la música para interpretar el cuento EL DUENDE AZUL de Víctor Manuel Rojas? P4 ¿Cuáles son las claves simbólicas para interpretar el cuento EL DUENDE AZUL de Víctor Manuel Rojas?</p> | <p>OBJETIVO GENERAL Determinar las claves para interpretar el cuento EL DUENDE AZUL de Víctor Manuel Rojas Rivera.</p> <p>OBJETIVOS ESPECÍFICOS OE1 Describir las claves autobiográficas para interpretar el cuento EL DUENDE AZUL de Víctor Manuel Rojas OE2 Describir las claves referidas a los personajes para interpretar el cuento EL DUENDE AZUL de Víctor Manuel Rojas. OE3 Mostrar las claves referidas a la música para interpretar el cuento EL DUENDE AZUL de Víctor Manuel Rojas OE4 Determinar las claves simbólicas para interpretar el cuento EL DUENDE AZUL de Víctor Manuel Rojas.</p> | <p>VARIABLE INDEPENDIENTE Claves literarias</p> <p>VARIABLE DEPENDIENTE <i>El duende Azul</i></p> | <p>Es una investigación de tipo básica, en la variante cualitativa.</p> | <p>Nuestra investigación observará una obra literaria. Es decir, la muestra es objeto de un análisis documental. En ese sentido</p> <p>El esquema es:</p> <p>M ----- O</p> <p>Donde:</p> <p>M: Es la muestra</p> <p>O: La observación o estudio.</p> |

CUESTIONARIO

Entrevista a Víctor Manuel Rojas, autor del libro *El duende Azul*.

I. GENERALIDADES CREATIVAS

1. Se sabe que la escritura artística es permanente y cuidadosa; dígame, ¿usted escribe todos los días?
2. ¿Cuándo ya tiene una obra en mente escribe todos los días?
3. ¿Cuánto tiempo revisa un libro que ya terminó de escribir?
4. ¿Cuándo considera que un libro debe ir a la imprenta?
5. ¿Antes de publicar su libro lo hace revisar por un corrector?

II. LA ESCRITURA DE *EL DUENDE AZUL*

6. ¿A partir de qué suceso o idea nace el libro *El duende Azul*?
7. ¿Cuánto tiempo le llevó escribir su libro?
8. ¿Cómo eligió el escenario del cuento?
9. ¿Cómo eligió a los personajes del cuento?
10. ¿Los nombres de los personajes tienen alguna significación con el tema del cuento?
11. ¿El cuento contiene algún aspecto de su vida?
12. En su libro hay mucha terminología musical, ¿cuál es la razón de ello?
13. En la revista FASES, Andrés Jara dice que usted estudió música y que también fue cantante, ¿esos aspectos biográficos influyeron en alguna línea temática del cuento?
14. Andrés Cloud, en el diario AHORA, asegura que su libro contiene muchas claves que ameritan más de una lectura, ¿qué dice usted al respecto?
15. Valentín Sánchez, sostiene que su libro es un texto muy bien escrito, ¿qué puede decir sobre ello?
16. En su libro la música lo puede casi todo, ¿cree usted que la música tiene tal poder? ¿Por qué?

17. Los personajes y elementos de su libro se vinculan en pares; por ejemplo, niño/anciano; enano/gigante; flauta/quena; tarola/flauta; Santa Claus/Robin Hood; entre otros. ¿Qué nos puede decir sobre ello?

18. ¿Los nombres de los personajes tienen alguna significación con el tema del cuento?

19. ¿Por qué eligió a Huánuco como escenario de su cuento?

20. ¿El cuento se vincula con alguna historia de tradición oral?