



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

“Una receta para escribir
El taller de escritura ficticia de cuentos de Jorge Eduardo
Benavides”

Verfasserin

Rosalind Willi

angestrebter akademischer Grad
Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 236 352
Studienrichtung lt. Studienblatt: Romanistik Spanisch
Betreuer: Priv. Doz. Dr. Wolfram Aichinger

Resumen

Este ensayo explora los métodos de enseñanza del escritor Jorge Eduardo Benavides en dos talleres de escritura ficticia de cuentos, dados en Noviembre 2008 y Junio 2009. La pregunta fundamental es: ¿Se puede enseñar o aprender a escribir?

La primera parte del trabajo elucida el acercamiento al tema y los principios estéticos del autor. El fondo teórico explora los temas generales mencionados por Benavides que sirvieron como base para el taller. Transpuestos a este trabajo también cumplen este papel. Contiene:

- la diferencia entre el cuento y la novela
- una crítica del best seller
- las razones para leer de un lector
- las opiniones de Benavides sobre la realidad en la ficción

La meta general de Benavides es encontrar lo esencial en lo general. La parte práctica desea llegar al fondo de esto en varios capítulos que se atienen al desarrollo del taller y al mismo tiempo a la creación de una narración. Hay dos partes generales: la formulación de una idea al fondo de una narración, el ‘qué’ y la formulación de la idea al papel, el ‘cómo’:

Inventio:

- la invención de una narración
- el esbozo del personaje

Elocutio:

- un inicio seductivo de una historia
- el estilo del lenguaje
- la descripción
- el diálogo
- el narrador
- el tiempo
- el punto final de una historia

Los ejemplos dados por Benavides de otros escritores, como Julio Cortázar, Mario Benedetti, Rosa Montero y Quim Monzó, están intercalados. Además hay ejercicios creativos propuestos por Benavides y mis propios intentos serán incluidos.

Una crítica que contiene mi opinión personal sobre la eficacia de los métodos didácticos de Benavides cierra el ensayo. Me acercaré al mismo tiempo a la pregunta intangible de si se puede enseñar o aprender a escribir y cuáles son los métodos para envolver al lector en un mundo narrativo.

Índice

1. Acercamiento al tema	1
2. La estética de Benavides	6
I Fondo teórico	10
3. El cuento vs. la novela	10
3.1. El iceberg	10
3.2. La peripecia	12
3.3. La cuestión de la extensión	14
3.4. El best seller	16
4. ¿Por qué leer?	19
4.1. The old and the new	22
4.2. A little white lie is all that it takes	24
4.2.1. Cuentos realistas y no realistas	27
II Parte práctica	30
5. La realidad de los sueños	30
5.1. Inventio	30
5.2. ¿De dónde viene la idea para una historia?	31
5.3. ¿Para quién escribir?	32
5.4. La coherencia interna	34
5.4.1. “El sapo” y “La monarquía” de Quim Monzó	35
6. El personaje	37
6.1. Crear “La biblia”	37
6.2. Los personajes son la acción	37
6.2.1. “Réquiem con tostadas” de Mario Benedetti	38
6.3. La creación de personajes creíbles	39
6.3.1. “Amor ciego” de Rosa Montero	39
6.3.2. Ejercicio creativo	42
7. La seducción: empezando un cuento	44
7.1. Un inicio rápido	44
7.1.1. “El dominio” de Fernando Iwasaki	45

8. El estilo del lenguaje: elocutio	47
8.1. Evitar estereotipos	48
8.2. El elemento de sorpresa estilístico	50
8.3. Llenarlo con emoción	52
8.3.1. “Estación de la mano” de Julio Cortázar	53
8.4. El ritmo del lenguaje	54
8.4.1. “Lugar llamado Kindberg” de Julio Cortázar	55
8.5. El uso de connotaciones	56
8.5.1. Ejercicio Creativo	57
8.6. Crear imágenes	58
8.6.1. Ejercicio Creativo	59
8.6.2. “El Monstruo del Lago” de Rosa Montero	60
8.7. ¿Un estilo cultural?	61
8.8. Un propio lenguaje	62
8.8.1. “Corazonada” de Mario Benedetti	63
9. La descripción	65
9.1. La combinación de palabras	65
9.1.1. Ejercicio Creativo	66
9.2. Todo tiene sentido	67
9.2.1. Ejercicio creativo	68
9.3. El arte del detalle	69
9.3.1. “La gloria de los feos” de Rosa Montero	70
9.3.2. “Los ángeles dormidos” de Fernando Iwasaki	71
9.4. Etopeya y prosopografía	72
9.4.1. Ejercicio creativo	73
10.El diálogo	76
10.1. “La estación del diablo amarillo” de Julio Ramón Ribeyro	77
10.2. “Entre las doce y la una” de Quim Monzó	78
11.El narrador	80
11.1. ¿Quién narra?	81
11.2. El focalizador	82
11.2.1. “El Eclipse” de Augusto Monterroso	83
11.2.2. “Lejana” de Julio Cortázar	84
11.2.3. “Axolotl” de Julio Cortázar	85
11.2.4. Ejercicio Creativo	86
12.El tiempo	89
12.1. Ampliación y acortamiento temporal de un cuento	90
12.1.1. “Él” de Rosa Montero	91

13.El punto final	93
13.1. El elemento sorpresa	93
13.1.1. “Conga, Conga” de Manuel Rivas	94
13.1.2. “La fauna” de Quim Monzó	95
13.1.3. “Cleopatra” de Mario Benedetti	96
13.2. Escribir bien es corregir bien	96
 III Opinión personal	 99
14.Conclusión y crítica	99
15.Bibliografía	102
15.1. Literatura Primaria	102
15.2. Literatura Secundaria	105
15.3. Páginas Web	107
15.4. Obras Mencionadas	109
 IV Apéndice	 110
16.Deutsche Zusammenfassung	110
16.1. Die Kurzgeschichte gegen den Roman	111
16.2. Wieso liest man überhaupt?	113
16.3. Inventio	115
16.4. Die Figuren	116
16.5. Ein schneller Anfang	118
16.6. Stilfragen: Elocutio	119
16.7. Die Deskription	121
16.8. Der Dialog	123
16.9. Der Erzähler	124
16.10Die Zeit	125
16.11Der letzte Punkt	126
16.12Letzte Anmerkungen	126
17.Abstract	128
18.Abstract in English	130
19.Danksagungen, dando las gracias	132
20.Lebenslauf der Autorin	133

1. Acercamiento al tema

No hay nada mejor que un buen gazpacho en un día caluroso y soleado. Hecha por cocineros o de la abuela un plato rico parece inaccesible, un secreto, un enigma. Sin embargo con una receta y su puesta en práctica, cada uno/a puede cocinar un plato excepcional como el gazpacho. El enigma lentamente se desaparecerá. Se dará cuenta que uno mismo poco a poco se transformará en un/a cocinero/a, algunos mejores, algunos peores (-y con el tiempo, seguramente en un/a abuelo/a también).

Esto se puede transmitir a la escritura. Jorge Eduardo Benavides da talleres de escritura ficticia mostrándo su receta personal para crear un cuento. Está convencido de que la escritura ficticia es un oficio que requiere entrenamiento y práctica y que, hasta un cierto grado, se puede aprender.

Yo participé en dos talleres con Benavides. En noviembre 2008 un grupo de un seminario sobre cuentos y Benavides nos encontramos en un pequeño pueblo en Baja Austria, en medio de las montañas. En tres días, mientras la primera nieve del invierno caía afuera, Benavides nos intentó aclarar los mecanismos para formular una idea y transmitirla estilísticamente.

Junio- 2009- Viena- Instituto Cervantes- calor. El segundo taller de Benavides en Austria significaba otro viaje al mundo de la escritura ficticia y su creación: Intentar pensar literariamente y formularlo luego en el papel. Ir de lo general a algo específico; convertir una idea en algo material.

Ya en el transcurso del primer taller sabía que esto sería el tema ideal para mi tesina. La escritura ficticia merece un lugar propio dentro de la ciencia de la literatura. Pero es más. El taller me ha dado la esperanza de que, hasta un cierto grado, cada uno puede producir un cuento, quizás uno que enganche a un lector, que lo encierra en un mundo propio. Según Benavides el proceso creativo nunca es igual que un análisis teórico. Sin embargo, el proceso de formular ideas y luego transmitirlas al papel se puede trasponer a todo texto producido. Por eso me fascinaba la idea de poder combinar un análisis teórico con textos creativos que yo produje en el taller. Me parecía importante escribir este trabajo para desentrañar todo lo que aprendí en el taller y reflexionar sobre los conceptos teóricos y los consejos prácticos de Benavides para mostrar su receta de producción de un cuento. Mucho de este trabajo se fija en lo que Benavides dijo durante el taller. Benavides mismo ha leído el trabajo para comprobar si lo

que he dicho conviene con lo que dijo en el taller.

Antes de empezar con el gazpacho, hay que saber un poquito sobre su magia y su fondo teórico. Las dos preguntas fundamentales serían: ¿En qué se diferencia el gazpacho respecto a otras sopas y por qué? ¿Qué lo hace tan bueno que no se compra en el supermercado? Esta parte trata los ejemplos teóricos que nos dio Benavides durante del taller. Empezó aclarando el género el cuento:

- ¿Cuál es la diferencia entre un cuento y una novela? Según Benavides los dos no tienen nada que ver. Desde el punto de vista de Benavides están incluidos las diferencias generales de ambos. Se refiere en esta parte a escritores como Ernest Hemingway y Mario Benedetti para iluminar sus puntos. La cuestión de la diferencia de extensión también será tratada. Al final del capítulo figurará una crítica de Benavides del best seller para mostrar lo que para él es “buena” literatura.

Benavides sigue con una explicación alrededor del lector, la importancia de temas para lectores aspirantes y finalmente unas ideas suyas alrededor del concepto de la realidad en la ficción:

- ¿Por qué leer? Trata varias razones por la que leer, como por ejemplo, hay una profunda insatisfacción con la vida cotidiana/no-cotidiana. Benavides soporta la idea de leer para aprender algo y a la vez por el entretenimiento: enseñar deleitando. Benavides subraya que la simpatía del lector y sus razones para leer tienen mucho que ver con una crítica social. Recuerda en esto a los escritores James Joyce (1882-1941) y Victor Hugo (1802-1855). Elucida la importancia de tomar temas de fuerza explosiva de hoy en día para también criticar a la sociedad contemporánea. Como gran tema cita la inmigración. Explica que es mejor para escritores aspirantes empezar con temas que conocen en vez de con un tema histórico, porque éstos requieren de mucha investigación.

Benavides sigue explicando más sobre la recepción de una historia y el por qué conmueve: porque miente bien. Se centra en la teoría de Mario Vargas Llosa en su libro “La Verdad de las Mentiras” (1990). Cierra sus pensamientos sobre la realidad en la ficción con un breve escarceo sobre cuentos realistas y no realistas.

Doy gracias especiales a la receta de Somerset Maugham en “The Short Story” (1958), que me ayudó con ciertos tipos de ingredientes, que al mezclarlos con los de Benavides- para crear una cocción de un sabor más destacado- dio como resultado un sabor más picante.

La parte práctica se enfoca exclusivamente en los puntos teóricos que trató Benavides. Hacer un análisis profundo de situar a Benavides en la teoría entera de la narrativa hubiera requerido un trabajo aparte. Para profundizar algunos de los puntos de Benavides, que a veces parecen acortados por el marco temporal estrecho del taller, he incluido conceptos de Aristóteles, Julio Cortázar y el ya mencionado Somerset Maugham.

Ahora es importante tener una cierta idea sobre el gazpacho que se quiere preparar. A partir de aquí hablaré de los métodos prácticos de Benavides.

He estructurado la parte práctica en dos partes:

- 1)Inventio- la compra de verduras, aceite, sal, hielo o sea, de determinados ingredientes
- 2)Elocutio- la transposición de estas ideas a la olla.

Estos dos conceptos sirven para ordenar el trabajo, para destacar los dos campos. No deben ser vistos en el sentido estricto de los griegos, sino en el desarrollo de la idea- el qué y luego en la práctica de el cómo. Debe ser mencionado que los dos procesos son complementarios y están interrelacionados. No necesariamente son sucesivos, pero por la naturaleza de un trabajo lineal, los presento de esta manera.

El primer capítulo de la parte práctica- Inventio: La realidad de los sueños- trata ideas generales de Benavides acerca de cómo inventarse una historia. El segundo capítulo -El personaje- es parte del proceso de Inventio. Según Benavides se debe esbozar el personaje en su totalidad antes de empezar a escribir. Facilita crear un personaje creíble en el cuento. Sin embargo, este capítulo debería ser visto como un capítulo de transición entre los dos partes. Dentro del capítulo figura el concepto de que los personajes son la acción. Además habrá una sección que trata métodos para crear personajes creíbles.

Ya que sabemos qué tipo de gazpacho queremos, hay que añadir ciertos ingredientes para que el gazpacho tenga mejor sabor. Tiene que ver con la parte de Elocutio: el juego de la composición de las partes, el tratamiento individual de

cada ingrediente para crear la cocción perfecta. Esto es más bien la receta misma. Están incluidos varios capítulos vistos como componentes esenciales de un cuento:

- La seducción: empezando un cuento
- El estilo del lenguaje
- La descripción
- El diálogo
- El narrador
- El tiempo
- El punto final

En cada uno, los consejos de Benavides serán ilustrados en cuanto a cada tema. Dentro de estos capítulos habrá ejemplos de varios maestros que Benavides citó para subrayar recomendaciones o puntos importantes alrededor de estos componentes de una narración.

¿Por qué usa Benavides ciertos ejemplos, algunos escritores y no otros? ¿Ha demostrado su experiencia la eficacia didáctica de estos escritores? ¿Juega su gusto personal algún papel? ¿Es Benavides parte de un sistema más grande que influye su selección (el topo receta; los gustos)? ¿Se opone a un sistema más grande en su selección de escritores? ¿O quizás todas las posibilidades en conjunto? Intentaré analizar los cuentos que dio Benavides como ejemplos durante el taller. También trataré de entender por qué Benavides destacó estos ejemplos. Sin embargo, un estudio del contexto socio-histórico de cada cuento y escritor no es el objetivo de este trabajo y requeriría un estudio más amplio del mismo.

En el taller los participantes estuvieron invitados a crear un cierto aspecto de la receta. Con discreción, mis propios intentos serán incluidos. Figura una pequeña descripción de cada ejercicio y su reto. Los siete ejercicios creativos escogidos están situados en la parte práctica donde convienen a un consejo de Benavides.

¿Se puede aprender a escribir?

El capítulo final presentará mi opinión personal del taller y los métodos de Benavides. Trataré de averiguar si realmente se puede aprender a escribir

siguiendo la ‘receta’ de Benavides. De ninguna manera deseo dar la impresión de pretensión de la verdad con este trabajo. Más bien debe ser un acercamiento personal a la enseñanza y el entrenamiento de la escritura creativa del escritor Jorge Eduardo Benavides. El capítulo siguiente tratará las características propias de la receta de Benavides: su noción general de la estética.

2. La estética de Benavides

Benavides tiene un modo de enseñar y una estética de escribir que se corresponden y se interrelacionan. En cuanto al taller:

“Un taller es al mismo tiempo un espacio adecuado, un conjunto de técnicas y conocimientos sobre una materia dada, y un grupo de personas orientadas a aprovechar los conocimientos y técnicas impartidas a través de prácticas y dinámicas grupales. En el caso específico de la literatura, el taller tiene como objetivo el aprendizaje de los recursos necesarios para escribir un cuento o un relato.” (Benavides: URL 1).

El taller de escribir ha sido parte de la mayoría de la biografía de Benavides y su carrera literaria: “Yo siempre digo que vivo de la literatura, pero no de la mía. Hace mucho tiempo me dedico a los talleres de creación literaria” (URL 2). Concretamente, Benavides nació en Arequipa, Perú en 1964 y ya durante sus estudios de Derecho y Ciencias Políticas en la Universidad Inca Garcilaso de la Vega de Lima trabajó dando talleres de escritura. Entre 1991 y 2002 vivió en Tenerife donde ejerció la profesión de periodista, más tarde fundó y dirigió el taller Entrelíneas. Ha dictado varios talleres para diversas instituciones y universidades y ha colaborado con varias revistas literarias y suplementos culturales de periódicos. Publicó las colecciones de cuentos “Cuentario y otros cuentos” en 1989 en Lima y “La noche de Morgana” en 2005 en Madrid, las novelas “Los años inútiles” en 2002, “El año que rompí contigo” en 2003, “Un millón de soles”, 2008 y recientemente “La paz de los vencidos” 2009 en Lima. Continúa ofreciendo cursos de talleres en Madrid donde vive desde 2002. Asimismo imparte talleres en Ginebra, Miami y Viena. Además otorga cursos en línea y tiene un blog en www.elboomeran.es (cf. URL 3).

Ahora viene una lista comprimida de consejos, ingredientes especiales y advertencias que nos presentó Benavides durante el taller. Estos “mandos y consejos” ayudan a tener una vista general sobre el taller en general y los puntos que eran importantes para Benavides. Parecerán muy planos al leerlos; el trabajo mismo ampliará y explicará cada punto con más detalle, siguiendo más o menos la lista.

En teoría:

Benavides empieza aclarando el género del cuento:

- El cuento y la novela tienen grandes disparidades: presentan una diferencia de estructura y manera de escribir, no de extensión. Esta última sólo es una evidencia de tal diferencia.
- Un narrador nunca debe juzgar a sus personajes, sino dejarlos actuar: los best seller no cumplen este requisito, porque juzgan a los personajes y los presentan planos.

Sigue con una explicación de las razones para leer, temas especiales en la literatura y el debate de la realidad en la ficción:

- La gente lee por el entrenamiento y la enseñanza. El reto es: enseñar deleitando.
- Hay que volver a la crítica del siglo XIX/XX de James Joyce y Victor Hugo de la sociedad. Un ejemplo de un tema importante para la sociedad de hoy, es la inmigración. Sobre todo para escritores aspirantes es importante empezar con temas que conocen en vez de empezar con un tema histórico que requiere de mucha investigación.
- En cuanto a la ficción: todo es mentira. Sin embargo, la mentira debe ser buena, porque si no, el lector no lo creará ni lo aceptará.

En práctica:

El maestro empieza con las ideas para una historia y los personajes:

- Hay que dejar una historia crecer en la mente; si se mantiene por un buen tiempo, es que merece ser contada.
- Solamente existe una docena de historias básicas: el arte está en la variación inesperada de una historia conocida.
- Se debe esbozar un retrato lo más completo posible del personaje antes de escribir acerca de él. Esa serie de características y biografía es lo que se conoce como “la Biblia” de la historia.
- No se debe escribir para lectores potenciales sino pensando en los personajes mismos, para crear coherencia interna dentro de un cuento.

Ahora viene la puesta en práctica- empezando un cuento:

- El inicio de una historia debe ser rápido: una buena táctica consiste en borrar las primeras líneas, un poco al estilo de Chekhov.

En cuanto al estilo Benavides advierte:

- Se deben evitar estereotipos, frases hechas, muletillas, cacofonías y rimas casuales.
- Hay que crear imágenes que asombren al lector, por ejemplo conectar dos cosas no relacionadas para crear una nueva imagen, idea, concepto (crear metáforas nuevas, evitar imágenes estereotipadas).
- Cada escritor debe indagar y hacer evolucionar su propio estilo; además cada cuento y cada personaje requiere el suyo propio y el escritor debe procurar encontrar esa manera característica de narrar cada historia.

Ideas alrededor de la descripción, el narrador, el tiempo, el final del cuento y la corrección posterior concluyen sus puntos estéticos:

- Cada descripción debe estar relacionada con un personaje, si no, queda fría e irrelevante para una historia. Darle etopeya y prosopografía a una descripción puede avivarla, adornándola con un toque humano.
- El autor y el narrador no tienen nada que ver: toda literatura es mentira. No se debe buscar rasgos autobiográficos en una historia (como lector o analizador de literatura).
- La ampliación o el acortamiento del tiempo narrado crea la tensión necesaria en un cuento.
- El punto final debe estar bien puesto, por ejemplo, con un elemento de sorpresa o un giro inesperado en la historia.
- Cada cuento requiere una adecuada corrección posterior.

Como se ve en la lista, los consejos prácticos predominan, pues el taller de escritura tiene un acercamiento más bien práctico a la escritura. Por una parte los participantes aprenden el arte del cuento a través de la lectura de cuentos. Benavides lee ficciones breves de autores del Boom latinoamericano: Mario Benedetti, Julio Cortázar y Mario Vargas Llosa. Además incluye cuentos de

escritores de la península ibérica como Rosa Montero y Manuel Rivas. Cuentos de Fernando Iwasaki, Juan Bonilla y Mercedes Cebrián, autores de la generación de Benavides, también están presentes.

Por otra parte los participantes del taller escriben ellos mismos, guiados por pequeños ejercicios. Asimismo aprenden de los cuentos de los otros participantes. Benavides da feedback a cada alumno que lee su cuento para la clase. El feedback consiste en consejos para la historia pero sobre todo para mejorar el lenguaje con que se narra, de cómo evitar ciertos errores cuando se transmite una historia al papel.

Debe ser mencionado que Benavides mismo simplifica o limita ciertos puntos por razones didácticas y además el taller está limitado a tres días, así que no queda tiempo para explicar todo en detalle. Esto no deriva en que sus puntos sean simples, sino que dan cobertura a la discusión y la reflexión. Creo que el éxito de los talleres de Benavides se debe mucho a esta táctica.

Empezando con la lista, primero es importante tratar el fondo teórico. Punto inaugural: diferenciar un cuento de una novela.

Parte I

Fondo teórico

3. El cuento vs. la novela

3.1. El iceberg

Según Benavides el cuento y la novela son dos mundos apartes: no tienen nada que ver. Ernest Hemingway explica con precisión la propiedad de un cuento:

“If a writer of prose knows enough about what he is writing about he may omit things that he knows and the reader, if the writer is writing truly enough, will have a feeling of those things as strongly as though the writer had stated them. The dignity of movement of the iceberg is due to only one-eighth of it being above water. The writer who omits things because he does not know them only makes hollow places in his writing” (Hemingway 1932: 183).

La teoría del iceberg de Hemingway habla del arte de omitir en la literatura. Un buen escritor no necesita decir todo para que el lector entienda la trama. El “no decirlo”, ya tiene una gran función y magia. La historia se destaca por la incertidumbre del lector en el transcurso de una narración. En la “Poética”, Aristóteles describe que un escritor debe notar y saber todos los hechos de una historia, porque “Das Unmögliche das wahrscheinlich ist, verdient den Vorzug vor dem Möglichen, das unglaublich ist” (cf. Aristóteles 1977 (ca. 335 B.C.): 362, 372), es decir, la verosímil imposibilidad supera la inverosímil posibilidad. Benavides toma la imagen del iceberg como símbolo de un cuento: el cuento es un iceberg. Solo se ve el pico, el resto está escondido, sumergido, bajo la superficie. No obstante, existe. Solamente no se ve. El cuento es una fracción de algo más complejo. Como Hemingway, Benavides explica que no hay que decir todo- es la intensidad del quid, la apropiación de la esencia de una historia, el pico del iceberg lo que crea la magia de un cuento.

¿Cómo se logra esta condensación?

Para explicar mejor el argumento de Benavides, he decidido incluir teorías de Maugham y otros escritores, además de algunos ejemplos de la retórica:

“The pattern of the short story as it was written in the past is simple. It consists

of A, the setting, B, the introduction of the characters, C, what they do and what is done to them, and D, the outcome.” (Maugham 1993 (1958): 169-170). Somerset Maugham describe (muy simplificado) como se convirtió esta estructura antigua del cuento para sacar lo esencial de una historia. Maugham explica que cuando los periódicos comenzaron a publicar cuentos, su extensión fue limitada. Por eso, frecuentemente A y D fueron omitidos, que es la estructura general de cuentos de hoy: normalmente consisten en B y C que, según Maugham “are essential” (cf. Maugham 1993 (1958): 170). Es decir, una descripción del entorno, frecuentemente al principio de un cuento y una larga resolución al final fueron dejados. Esto no quiere decir que una condensación de lo esencial en la literatura no existió antes. Tirso de Molina escribe que “La comedia es una imagen y una representación de su argumento” (Tirso de Molina citado de James Mandrell 1992). A lo que Maugham alude, es que con la introducción del periódico serial la estructura compactada del cuento fue accesible a un gran público, ya que con la alfabetización y el desarrollo de los idiomas vernaculares, no fue limitado a los literatos. Además, haciendo énfasis en lo económico, el cuento debería ser escrito dentro de un margen pequeño para ahorrar espacio en el periódico y se traslada a la estructura misma del cuento: “He (the author) must be guided always by the endeavor to strike a just balance between (on the one hand) the greatest economy of means and (on the other) the utmost emphasis” (Hamilton 1918: 189). La estructura misma del cuento fue economizada. Esto conecta otra vez a la idea de Benavides, una que repitió a menudo en los talleres: “¡a los cuentos no les sobra absolutamente nada!”

Benavides dice varias veces que no hay que decir todo al lector para que capte la idea. Para alargar este argumento, merece mencionar los tropos retóricos que se puede usar, para mostrar solo el pico del iceberg. Un ejemplo es la metonimia que se define con el reemplazo de un término por otro que tiene una ligación de causalidad, procedencia o sucesión en su significación. La sinécdoque acarrea la traslación del significado de un término a otro en su relación de proximidad. La antonomasia se designe por la suplantación del nombre de un personaje por un nombre común o una perífrasis. La elipsis es el arte de omitir una palabra o un concepto en una frase (cf. Estébanez Calderón 1996; 668f; 997f; 46f.). Sirven para omitir o expresar algo de diferente manera. En el capítulo del bestseller (3.3) hablaré más sobre la idea de omitir para hacer el lector trabajar mentalmente.

Benavides explica que el arte de dar pistas sobre un personaje, como por ejemplo, qué huellas ha dejado en una habitación, puede tener un efecto muy intenso y aumentar la curiosidad del lector: “Die Metonymie ist der Tropus der Spurenleser und der Detektive” (Aichinger 2008: 202). En el capítulo de la descripción (9), Benavides nos da un ejercicio de cómo hacer una descripción que introduzca un personaje solo a través de una habitación con objetos.

La compactación de la esencia de algo, la paráfrasis de algo, la elisión de algo, resulta en que el pico del iceberg exprese toda su potencia. Esto crea cierta incertidumbre que puede inquietar al lector porque no sabe lo que hay debajo del iceberg, pero lo puede imaginar.

3.2. La peripecia

“La incertidumbre es el punto medio entre la esperanza y la desesperación, entre la posibilidad de llegar y el horror de perderse” (Benedetti 1948: 74)

Como se dice líneas arriba, un buen cuento no puede tener fallos, según Benavides. Explica que un cuento alberga una mirada más minuciosa que la de una novela. Frecuentemente, una historia se centra alrededor de un personaje o dos. En cambio, una novela puede tener una multitud de digresiones, es decir, de historias, episodios secundarios y contener más personajes. La novela de generaciones de Gabriel García Márquez “Cien años de soledad” (1967) que cuenta la historia de una familia a través de varias generaciones sirve como ejemplo para la perplejidad de una novela. Pero es más que eso.

Para argüir la esencia de un cuento, Benavides cita el ejemplo de Mario Benedetti donde postula que un cuento es el desarrollo de una peripecia. En la “Poética” de Aristóteles la peripecia es la transformación del estado de las cosas en una historia por un hecho repentino o el cambio de fortuna de un personaje (cf. Aristóteles 1977 (ca. 335 B.C.): 353). Benedetti va más allá de la definición aristotélica y aclara que sus principales características son “lo cambiante y lo inesperado”:

“Normalmente, pues, en cada punto del trayecto narrativo, se abre un haz de posibilidades de las que el autor elige sólo una. De ahí el carácter imprevisto de la peripecia” (Benedetti 1948: 19ff.). Para Benedetti, la peripecia no es solo el

punto de cambio en una historia como en la definición de Aristóteles, sino es más bien el conflicto en una historia- un punto fulminante que puede cambiar toda la trama, pero también todo el desenlace que llega a este punto. En cambio la novela aspira a mostrar más detalles y aspectos de una historia, según Benavides. Le sobra todo: “la novela quiere ser como el mundo”. La novela requiere una estrategia refinada, una mecánica llena de pausas- capítulos.

A nivel del lector: ¿Cómo son los lectores de un cuento? ¿Tienen una aproximación diferente? Benedetti explica que “es en la peripecia donde el lector mide la distancia que le separa de la ficción. (...) La peripecia que tendrá mayores atractivos para el lector promedio no es precisamente la mera copia de su propia peripecia. (...) Busca en el personaje el rasgo afín” (Benedetti 1948: 17). Es decir, el lector busca un rasgo afín con su vida en la peripecia, pero no una copia o mimesis de su vida. Eso ya lo explicó Aristóteles: la mimesis es la reflexión de un aspecto de la realidad, igual que la peripecia. David Lodge explica que es un proceso de intercambios: “art mimics life on the one hand and (...) life mimics art on the other” (Veel 2009: 19). Benedetti alude a la relación entre el lector y el cuento en su concepto de la peripecia. La peripecia en el cuento muestra un “corte transversal en la realidad” (Benedetti en Tovar 1998), es una representación más compacta de lo que es presentado al lector.

La respuesta a la pregunta de arriba, de ¿cómo son los lectores de un cuento? es, según Benavides, que el lector de un cuento se caracteriza por su impaciencia; espera ser impresionado. Sabe que el cuento es el desarrollo de la peripecia y que todo en el cuento tiene gran importancia, porque no le sobra ningún elemento. Por eso, tiene una expectación y aproximación diferente: el lector de un cuento es más inquieto que el de una novela. Este es más paciente, conforme al planteamiento de Benavides.

Empero, un aspecto queda abierto en la diferencia entre la novela y el cuento: el de la extensión. La mayoría de las personas dirían que la diferencia más destacada entre ambos géneros es que un cuento es más corto que una novela.

3.3. La cuestión de la extensión

Cuando llegué al tanatorio, encontré a mi madre enlutada en las escaleras.

- Pero mamá, tú estás muerta.
 - Tú también mi niño.
- Y nos abrazamos desconsolados.
(Día De Difuntos, Iwasaki 2004: 13)

Benavides explica que no se puede medir un cuento. Hay cuentos largos y cortos igual que hay novelas de diferentes tamaños.

El libro de cuentos de Fernando Iwasaki “Ajuar Funerario” es utilizado frecuentemente por Benavides en el taller. Se trata de una colección de micro cuentos de horror. El primer micro cuento de Iwasaki “Día de Difuntos” muestra cómo un cuento puede expresar mucho en una breve extensión. El micro cuento entra directamente en la esencia de la historia con dos verbos perfectivos que le da una tensión inmediata y de movimiento. La estructura simple, ordenada y regular forma un margen alrededor del corto diálogo. La estructura con la gran levitación que tienen aquí las pocas palabras sorprende al lector, dejándolo conmovedoramente impresionado.

En cambio el cuento “Lugar llamado Kindberg” de Julio Cortázar (Cortázar 2003: 715-726) se extiende a través de once páginas. Cuenta la historia de una noche de encuentro en Kindberg entre la joven Lina que hace autostop y el hombre Marcelo que la lleva en su coche. La lluvia fría es contrastada con el fuego del deseo que es amontonado a través de la historia, creado por los pensamientos de Marcelo. Sus reflexiones rápidas y desordenadas hacen brotar una sensación perentoria y un ritmo acelerado, en parte por la falta de artículos¹. Sin embargo *Día de Difuntos* y *Lugar llamado Kindberg* son caracterizados como cuentos y los dos arrastran al lector dentro de su propio mundo.

La novela “Plenilunio” de Antonio Muñoz Molina tiene 485 páginas. Pero no es su extensión la que la marca como novela, sino su estructura. Cada capítulo tiene unas 7-10 páginas. Desarrolla varios personajes que cruzan sus caminos al final de la historia, desenvolviendo la red complicada de la trama. Asimismo, el ritmo regulado por los capítulos la sella como novela. Una novela se destaca porque muestra el secreto del desarrollo de una historia en el tiempo, de un cambio imposible a través de años mostrado en el texto, del poder lucir una vida entera. Un cuento no podría funcionar así, de acuerdo al planteamiento de

¹Este cuento será tratado en más detalle debajo punto 8.4.1

Benavides. Como explicado en el subcapítulo anterior, el cuento más bien es la peripecia, es decir, el punto dramático en una historia. Por eso, la diferencia entre la novela y el cuento no es medible por su diferente extensión, sino más bien por una cuestión de estilo y estructura que la extensión deja patente. Para explicar este punto de Benavides mejor, he incluido una cita de Julio Cortázar del ensayo “Del cuento breve y sus alrededores” (1969). Cortázar contempla que el cuento tiene más en común con la poesía:

“Mi experiencia me dice que, de alguna manera, un cuento breve como los que he tratado de caracterizar no tiene una estructura de prosa. (...) he sentido hasta qué punto la eficacia y el sentido del cuento dependían de esos valores que da su carácter específico al poema y también al jazz: la tensión, el ritmo, la pulsación interna, lo imprevisto dentro de parámetros previstos, esa libertad fatal que no admite alteración sin una pérdida irremediable. Los cuentos de esa especie se incorporan como cicatrices indelebiles a todo lector que los merezca: son criaturas vivientes, organismos completos, ciclos cerrados, y respiran.” (Cortázar 1974 (1969): 78).

Benavides elucida que una novela requiere otro acercamiento al nivel del escritor y no requiere la intensidad de un cuento. Un cuento no puede perderse, es decir, no debe desvanecerse de su camino, como se ha indicado líneas arriba. Tiene que empezar inmediatamente y captar el interés del lector para que este siga leyendo. A nivel del lector, como ya se ha mencionado, se genera una expectativa diferente. Normalmente una novela no se lee de un tirón y se acepta un inicio más lento. Un ejemplo es “A Farewell to Arms” (1994) de Ernest Hemingway. El pueblo, el paisaje y que de vez en cuando, se oía las tropas bajo las ventanas y también la llegada de la primera nieve son descritos en las primeras 1.5 páginas, sin que ocurriera ninguna acción reseñable o entrara algún personaje al escenario (cf. Hemingway 1994 (1929): 3-6). Su cuento “Hills like white elephants” (1938) no permitiría una extensa descripción de esta manera. El lector espera estar situado en la acción directamente. No tiene paciencia para un giro largo de la cámara sobre el paisaje. Quiere que se enfoque directamente en los personajes. En tres frases sencillas Hemingway describe la situación calurosa en la estación y las colinas blancas llamativas en el valle del Ebro. La descripción tiene mucha fuerza simbólica, los “white hills” le dan al cuento su nombre.

“The hills across the valley of the Ebro were long and white. On this

side there was no shade and no trees and the station was between two lines of rails in the sun. Close against the side of the station there was the warm shadow of the building and a curtain, made of strings of bamboo beads, hung across the open door into the bar, to keep out flies” (cf. Hemingway 1938: 371).

Una estructura distinta es lo que determina un cuento: posee un reto diferente, llega a su destino de manera inaplazable. William Somerset Maugham resume lo que para Edgar Allen Poe fuera un cuento:

“It is not hard to state what Poe meant by a good short story: it is a piece of fiction, dealing with a single incident, material or spiritual, that can be read at a sitting; it is original, it must sparkle, excite or impress; it must have unity of effect or impression. It should move in an even line from its exposition to its close.” (Maugham 1993 (1958): 141-142)

Lo que para Benavides es “a good short story” ha sido aclarado aquí. En el próximo capítulo serán expuestos sus opiniones sobre “buena” literatura como base para sus puntos y métodos de escribir en el taller. Como ejemplo utiliza el best seller.

3.4. El best seller

Frecuentemente se lee un best seller, por lo que sugiere su nombre: es un libro leído por miles de personas porque se ha vendido en altos números. Se idea que si ha sido leído por muchas personas, debe tener muy buena calidad. Benavides cuestiona y critica esta noción popular del best seller.

Conforme a Benavides, la estructura de un best seller hace que el lector se enganche, e independientemente de críticas buenas o malas, logra venderse en grandes cifras.

“Creo que esto se debe fundamentalmente a su fórmula argumental. Un best seller va sembrando pequeñas dudas y enigmas, suele desplegar al final de cada capítulo la insinuación de una nueva incógnita y, si se organiza bien, excita la curiosidad superficial y perentoria de cualquier lector pues opera con el clásico “continuará” de los seriales, los cliffhangers. Así, el lector, independientemente de su nivel intelectual, queda literalmente colgado de la trama, pendiente de averiguar qué es lo que va a ocurrir en la historia y en las sub-historias propuestas” (Benavides URL 4).

Corrientemente, la última frase de un capítulo contiene una premonición o una nueva información para enganchar al lector, como Benavides explica. Así, el lector llega a amarrarse al best seller. Benavides compara los best seller con los seriales, los culebrones y las telenovelas. Son historias planas que se cuentan a través de palabras vacías en vez de acción, según Benavides. Escenas en las que se anuncia algo en lugar de haber una ocurrencia son habituales. Un buen ejemplo de eso es la telenovela mexicana "Maria la del Barrio" (1995-1996). Maria, a causa de un incendio en la prisión donde estaba encarcelada por razones falsas, pierde su memoria y vive en la calle como una sin hogar. Habla con su marido después de haber recuperado su memoria:

María: He sufrido mucho. No puedes imaginarte cuánto.

Marido: Ahora si comprendo la magnitud de tu sufrimiento. Tus días enteros en la calle, de un lado al otro. (URL 5: 0:51- 1:10).

Aunque ya todo ha pasado, el auditorio es informado otra vez por el diálogo cómo ha sufrido Maria. Así "enganchan" al auditorio como a los lectores, presentando una escena poco verosímil de encuentro entre un marido y su mujer, después de una larga separación, con mucha emoción y dramatismo. Esto es típico de la serialidad; hechos ya conocidos son repetidos y resumidos, para quienes no tuvieron la información en episodios anteriores. Es la estructura del best seller llevado a la televisión, según Benavides.

Benavides explica que los best seller realmente son conservadores, porque no se atreven a contar cosas fuera de lo habitual. Se instalan en lo común (common place) y procuran multiplicarse en grandes cifras. Son el epítome de lo "mainstream". Están llenos de frases hechas, un signo de pereza porque los escritores no se toman el tiempo para buscar otras maneras más extraordinarias de decir lo mismo, critica Benavides.

Habitualmente la historia contiene un único "Mal" que los personajes descubren y contra el cual luchan a través de la narración. Como ejemplo sirven los libros "Harry Potter" (1997) de Joanne K. Rowling y "The Da Vinci Code" (2003) de Dan Brown. Pueden ser satisfactorios por el entrenamiento, pero según Benavides estos tipos de best seller no promueven al lector. Un lector debe trabajar mentalmente para que una historia sea memorable, si no, se olvida muy rápidamente, enfatiza Benavides; la literatura "de calidad" procura modificar la perspectiva

del lector y “le incomoda”, le hace pensar. Los best seller, en cambio, juzgan lo que es “bueno” y lo que es “malo”. Para Benavides las buenas narraciones no formulan opiniones sobre los personajes. Aquí comparte la opinión de varios escritores, como Cortázar: “Recordé que siempre me han irritado los relatos donde los personajes tienen que quedarse como al margen mientras el narrador explica por su cuenta detalles o pasos de una situación a otra” (Cortázar 1974 (1969): 64-65). Según Benavides, las historias “buenas” dejan al lector formular su opinión propia; dejan crecer una incomodidad; ponen riesgo en la lectura del libro; pueden sacar miedos o esperanzas del lector. Quizás el lector tendrá una vista completamente distinta después de la lectura de un libro, quizás no. Esta incertidumbre marca la “buena” literatura, según Benavides². Corresponde a su teoría de que un “buen” libro es entretenido y provocador a la vez. Esta idea figura en el capítulo que sigue con la exploración de la pregunta: ¿Por qué se lee?

²Jorge Benavides dedicó una entrada en su blog al tema del best seller. Para más información, véase <http://www.elboomeran.com/blog/13/jorge-eduardo-benavides/>

4. ¿Por qué leer?

Esta cuestión es una de las fundamentales de la literatura y particularmente de las ciencias literarias. ¿Qué promueve a lectores de leer ficciones? En un artículo de The New York Times “A good mystery, why we read” de 2007 (URL 6) el deseo de leer es presentado como enigma inexplicable. Muchos de los debates alrededor de las razones para leer se mezclan interdisciplinariamente con la psicología. Podría ser la experiencia de entrar en otro mundo; o la búsqueda de si mismo en un libro; o una adicción positiva que fue provocada en la juventud, (por ejemplo con el primero contacto con el mundo de los Hobbits de Tolkien) que urge la gente a leer (cf. URL 6). No obstante, creo que esta cuestión tiene más profundidad. la pregunta debería ser, ¿Por qué necesitamos ficciones (en todas sus formas- teatro, películas, sueños...)? En la sección siguiente, presentaré las teorías de Benavides acerca de este tema. Se basa principalmente en Mario Vargas Llosa. Incluiré breves excursiones a la teoría de la recepción y a “The Short Story”(1958) de Somerset Maugham para profundizar lo que Benavides piensa.

¿Cómo recibe el lector una historia? Para empezar, la teoría de la recepción debe ser mencionada, ésta trata la conexión entre el lector y el texto. Surgida en Alemania e iniciada por el hermenéutico Gadamer y desarrollada por sus discípulos Jauss e Iser, la teoría de la recepción contempla el lado de la recepción del lector y también como ésta depende del texto. El lector construye el sentido de un texto a través de su horizonte de expectativas, que incorpora el sistema, la sociedad, el ámbito social etc. La distancia estética es la diferencia que existe entre lo que el lector espera y su cumplimiento o no cumplimiento (cf. Ayuso de Vicente et.al 1990: 318- 319). La teoría de la recepción trata más bien las influencias en el contexto que cambian la recepción del lector. No obstante ¿existe una auténtica expectación del lector ante un texto literario?

Según Benavides, por un lado se lee para vivir cosas que no se pueden vivir. Reina una profunda insatisfacción con la vida cotidiana. En esto, Benavides comparte el punto de vista de Mario Vargas Llosa, cuyo libro “La verdad de las mentiras” (1990) es recomendado por él:

“Los hombres no están contentos con su suerte y casi todos- ricos o pobres, geniales o mediocres, célebres u oscuros- quisieran una vida

distinta de la que viven. Para aplacar- tramposamente- ese apetito nacieron las ficciones. Ellas se escriben y se leen para que los seres humanos tengan las vidas que no se resignan a no tener. En el embrión de toda novela bulle una inconformidad, late un deseo.” (Vargas Llosa 1990: 6)

De acuerdo a Benavides, el escritor no debe olvidar esto. Por otro lado, Benavides alucida que se lee por el entretenimiento que no debe ser plano. Recuerda al debate general en la literatura a finales del s. XIX entre el modernismo y la generación del 98: ¿la literatura: puro placer o para pensar? Para Benavides los dos son esenciales: enseñar deleitando.

En “The Short Story” (1958) William Somerset Maugham presenta la teoría de “different kinds of pleasure”. Por la belleza de como explica Maugham sus argumentos, merece un lugar aquí:

“I suppose most people read works of fiction because they have nothing much else to do. They read for pleasure, which is what they should do, but different kinds of people look in their reading for different kinds of pleasure. One is the pleasure of recognition. The contemporary readers of Trollope’s Barchester Chronicles read them with an intimate satisfaction because he portrayed the sort of lives they led themselves. (...) Other readers seek in their novels strangeness and novelty. The exotic short story has always had its votaries. Most people lead prodigiously dull lives, and it is a release from the monotony of existence to be absorbed for a while in a world of hazard and perilous adventure.” (Maugham 1993 (1958): 160)

Maugham hace una importante observación sobre el entretenimiento aquí. Este en sí tiene varias facetas y no debe ser puesto en la dicotomía general de que entretenimiento no puede ser la enseñanza. Dice que puede ser un escape de la vida monótona- “their dull lives”. Este aspecto es debatible- explicaré abajo que también puede ser que se lee por razones contrarias. Otro factor que incluye Maugham en la cita es el de la identificación, lo que también menciona Benavides. Dice que hay que vivir historias con las que uno se puede identificar pero menciona asimismo, que esta relación tiene que ver con el orden en sí de la narración. Nombra en este aspecto a Mario Vargas Llosa, quien comenta que una historia siempre tiene principio, medio y fin:

“Ese orden es invención, un añadido del novelista, simulador que aparenta recrear la vida cuando en verdad la rectifica. A veces sutil, a

veces brutalmente, la ficción traiciona la vida, encapsulándola en una trama de palabras que la reducen de escala y la ponen al alcance del lector. Éste puede así, juzgarla, entenderla, y, sobre todo, vivirla con una impunidad que la vida verdadera no consiente” (Vargas Llosa 1990: 9-10).

Así que, para Vargas Llosa, leer tiene más bien una función cognitiva y alude a otro aspecto en la búsqueda- y esto es el orden de la forma de la narración, como el estilo, el ritmo, la trama. La historia se pone al alcance del lector, pero esto no quiere decir que en cada narrativa haya una estructura clara y corresponda a una cronología, pero que haya un principio, un medio y un fin. Nabokov explica que aunque la trama sea brutal o afronte las leyes de la gravedad, el lector disfruta de la maestría del autor y la trama sorprendente a pesar de su reglamento dentro de las leyes narrativas (cf. Aichinger 2008: 110).

Benavides advierte que el lector busca cosas que no puede vivir. Esto podría ser un mundo menos caótico o más caótico, pero el caos siempre está bajo el control de la lengua y dentro de un marco temporal definido. La coherencia interna, la calidad estética de un cuento para Benavides, puede darle al lector la regularidad a la que Nabokov y Vargas Llosa aluden³. Por eso, hay dos dimensiones de las narraciones que pueden incitar a los lectores a leer: el orden/desorden del mundo que es presentado dentro de la ficción, y el orden/desorden de la forma de la narración.

Esto refleja la estructura del taller en sí: por un lado está la búsqueda de un tema, una idea para una historia y sus personajes y por el otro lado las diferentes formas de representación estilística del cuento están iluminados por Benavides.

En el punto siguiente Benavides habla más sobre el mundo dentro de las narraciones, sobre todo acerca de temas que se deben/pueden incluir en una narración para que se lean y para que una historia merezca ser leída, haciendo una alusión histórica y contemporánea a la vez. Al final del capítulo sigue con ideas generales sobre la nueva forma del español literario a causa de la globalización.

4.1. The old and the new

Mario Vargas Llosa correctamente examina que “las novelas y cuentos son el producto de la sociedad que los produjo” (Vargas Llosa 1990: 12).

³Los métodos de cómo se logra esta coherencia interna serán tratados bajo punto 5.4

En los tiempos de Victor Hugo (1802-1855) y luego de James Joyce (1882-1941) se criticaba más la sociedad, según Benavides. Critica que hoy en día el entretenimiento parece ser lo más importante, como ha comentado en el capítulo anterior sobre el best seller (3.4). Casi no hay libros de ficción que critiquen el modo de vida que vivimos hoy en día. Para él, la literatura tiene que volver a la profunda crítica de la sociedad del siglo pasado. Un ejemplo podría ser “The dead” en “Dubliners” (1914) de Joyce. La fiesta anual de navidad de las tres damas Morkan es presentada. La fiesta parece muy superficial pero hay una sutil tensión bajo la superficie que demuestra que los amigos y su situación no es tan jovial como todos aluden: hay algo que ocultan los personajes. Cuando la mujer Gretta (del protagonista Gabriel) le cuenta sobre un joven que murió por ella, Gabriel hace una realización importante sobre si mismo, la muerte y el amor verdadero que nunca tuvo y nunca podrá tener. Vive una vida trivial en una sociedad superficial y es de una edad demasiado avanzada para cambiarlo (cf. Joyce 1996 (1914): 199-256). Incita a los lectores a pensar sobre sus propias vidas, sus propios deseos, la sociedad en la que viven, lo que es probablemente a lo que Benavides alude con “criticar a la sociedad”.

Para dar un ejemplo de cómo se puede ser más crítico Benavides sugiere tomar los nuevos temas de hoy que aumentan de importancia, por ejemplo la migración. La literatura tiene que mantenerse en lo corriente y reciente, o describir temas que tengan relevancia para sus lectores. Esto no quiere decir que no se debe escribir sobre temas históricos, pero sí que hay que criticar el estado de las cosas, en cualquier época. Muchas veces depende del planteamiento o del tema de una historia. Este punto de Benavides parece ser bastante vago, pero corresponde a uno de sus puntos didácticos y ejercicios para escribir. Sobre todo para escritores aspirantes, es importante que mantengan la relevancia, porque para escribir un cuento con un tema histórico, se debe investigar mucho para que una historia sea creíble. Es una cuestión de práctica, según Benavides. Conecta a las primeras palabras habladas de Benavides en el taller: escribir es un oficio que se puede aprender. Según Benavides para empezar es mejor fijarse en los tiempos que son conocidos por los escritores aspirantes, en temas de sus vidas diarias.

En cuanto al tema de la migración, Benavides toma como ejemplo la novela “Una Tarde de Campanas” (2004) de Juan Carlos Méndez Guédez para explicar como la literatura puede hacer observaciones profundas sobre la vida actual. Trata del niño José Luís que se muda de su Latinoamérica natal a España donde

vive experiencias como 'extranjero' en un nuevo mundo. Benavides calcula que la migración y el desarraigo serán los temas principales de la literatura contemporánea. Comenta que psiquiatras lo llaman "el síndrome de Ulises" basado en el protagonista Ulises en la obra "La Odisea" (ca. 800 v.Chr.) de Homero. El síndrome es caracterizado por un estrés que trata de asumir las costumbres de un entorno nuevo pero que al mismo tiempo se siente desarraigado. Méndez Guédez trata este sentimiento en su novela a través del personaje 'José Luís' (cf. Méndez Guédez, 2004).

Para seguir, Benavides vuelve a la forma, en el sentido de la escritura, iluminando cambios generales en la literatura y el español de hoy en día por la globalización. Hace referencias a Fernando Iwasaki y José Donoso. Iwasaki dijo que "la patria es la tierra de los padres, no de los hijos.", cita Benavides en clase. Iwasaki tiene raíces peruanas, japonesas e italianas. Benavides explica que la mayoría de los escritores vienen de todo el mundo y por eso la lengua española está en el proceso de normalizar y estandarizar estas variaciones. Antes hubo una gran diferencia entre el español de España con los diferentes países latinoamericanos, y éstos entre sí también. José Donoso en su "Historia personal del Boom" (1983) tematiza la dificultad de los escritores latinoamericanos de leerse entre sí en la temporada del boom. Cada país estaba marcado de una jerga diferente (cf. Donoso 1983(1972)). El español de España desde el Siglo de Oro no había tenido tantas influencias de palabras latinoamericanas como hoy, explica Benavides. Los apellidos de escritores españoles normalmente eran españoles. Esto está cambiando y Benavides lo compara con el mercado inglés de literatura. Ya no se destaca la literatura inglesa por los apellidos y los nombres, sino por el idioma. Un ejemplo podría ser la exitosa autora Marina Lewycka de padres ucranianos, quien nació en Alemania y creció en Inglaterra. Lewycka ha publicado las novelas "A short history of tractors in Ukrainian" (2005) y "Two caravans" (2007).

Benavides sigue con un ejemplo de su propia vida para iluminar el cambio del español. En su primera novela su jerga peruana domina. Comenta que en sus más recientes libros su lenguaje está marcado por una mezcla de jergas y palabras de varios países. España es el 'meltingpot' en donde muchos escritores hispano-parlantes se encuentran e intercambian ideas y jergas, según él. Este fenómeno globalizante ha existido siempre, pero hoy en día se ha acelerado más rápidamente explica el maestro. El nacionalismo es como "tumba" de la escritura, ya no vale. Benavides también nota un incremento de escritores hispano parlantes que escri-

ben en inglés: “Los escritores deben climatizarse a los nuevos tiempos”, comenta Benavides. De ahí que los temas y el español en sí estén cambiando. Benavides enfatiza que hay que mantenerse alerta a estas corrientes y a estos cambios como escritor.

En el siguiente capítulo, Benavides concluye sus observaciones sobre las razones que conmuevan el acto de leer, los cuales se relacionan con la (‘falsa’ u otra) “realidad” creada en la ficción.

4.2. A little white lie is all that it takes

“Las novelas mienten- no pueden hacer otra cosa- pero ésa es sólo una parte de la historia. La otra es que, mintiendo, expresan una curiosa verdad, que sólo puede expresarse disimulada y encubierta, disfrazada de lo que no es.” (Vargas Llosa 1990: 6)

Benavides toma la teoría de Mario Vargas Llosa para atestiguar que los cuentos y la ficción en general son una ‘mentira’. Para decirlo en las palabras de Benavides: “no tienen nada que ver con la realidad”. El lector queda impresionado por la verosimilitud de la mentira (*Echtheit der Täuschung*). No obstante, siguiendo a Aristóteles, miman la realidad o sea, intentan hacer mimesis de acciones o personas del mundo real, y con ésto intentan crear otra realidad (cf. Aristóteles 1977 (ca. 335 v. Chr.): 338). Somerset Maugham describe como Maupassant lo logra:

“Such an autor as Maupassant does not copy life; he arranges it in order the better to interest, excite and surprise. He does not aim at a transcription of life, but a dramatisation of it. He is willing to sacrifice plausability to effect, and the test is whether he can get away with it.” (Maugham 1993 (1958): 140)

‘Can get away with a good lie’, porque frecuentemente ‘a little white lie is all that is takes’ para persuadir a alguien, como dice el refrán inglés. Benavides postula que la mentira es una propiedad de los cuentos. Es decir, la verdad de la mentira hace un buen cuento. Importante aquí es reconocer la verdad simbólica: al fondo las mentiras muestran verdades. Para ir al grano, Benavides elabora esta idea en su blog con varios ejemplos:

“Como explica Anderson Imbert en su estupenda Teoría y técnica del cuento, una cosa es la realidad que advertimos a través de nuestros

órganos sensoriales y otra, muy distinta, aquella a la que accedemos gracias a la imaginación de un narrador. El narrador filtra esa realidad digamos “real” a través de las palabras que nos la devuelven como su reflejo... y como todo reflejo, no sólo nos ofrece su imagen sino también su negación. Quiere decir entonces que el escritor, desde el momento en que se apodera de la realidad cotidiana para componer su narración está adulterándola con su participación. A esto Mario Vargas Llosa le llama ‘el elemento añadido’ ” (Benavides URL 7).

El lector vive la realidad creada por el narrador y comparte la mayoría de los sentimientos con otros lectores. Existe una “imagined community” entre los lectores, para usar la teoría de nacionalismo del antropólogo Benedict Anderson (1983) como anécdota. Los lectores de un libro tienen como punto en común que han leído el mismo libro y obtienen sentimientos semejantes. Sin embargo, también aparecen diversos factores de identificación con el libro, los cuales se destacan por disímiles experiencias, identidades diferentes.

En este punto me parece útil hablar sobre la producción de empatía en la literatura, para explicar como los lectores pueden “vivir la realidad creada”, usando las palabras de Benavides. Ensambla a la epistemología, un debate que ha entretejido el mundo científico a través de siglos. En la antigüedad Aristóteles habla de la cognición en cuanto a la comedia o tragedia, una mimesis o realidad semejante a los actos del ser humano. Kristin Veel cita el libro “Narrative and the Self” de Anthony Kerby (1991), para explicar la conceptualización de los seres humanos en la narración:

“Narratives are a primary embodiment of our understanding of the world, of experience, and ultimately of ourselves. Narrative emplotment appears to yield a form of understanding of human experience, both individual and collective (...)” (Kerby citado en Veel 2009: 16).

La pregunta de cómo hay experiencia común, la intersubjetividad, domina. Aristóteles se refirió a esto en su concepto de mimesis, pero la razón de por qué el acto de copiar acciones del ser humano produce empatía, biológicamente, ha quedado escondido durante de siglos. Las teorías de René Descartes y Gottfried Wilhelm Leibnitz entre otros, procuraron llegar al fondo del debate con razones medicinales (cf. Zaboura 2009: 25ff.). En 1996 Giacomo Rizzolatti y Vittorio Gallese lograron descubrir las neuronas espejo haciendo experimentos en primados. Las neuronas espejo reflejan al interior acciones que ve o lee el individuo, para que sienta, hasta un cierto grado, lo que ve. Las neuronas en el cerebro humano

producen empatía, para que se pueda palpar los sentimientos de otros (cf. Zabouira 2009: 58ff.). Todos conocemos el sentimiento infectuoso de bostezar o de imitar a los movimiento de los actores al salir del cine. Las neuronas espejas explican esto.

Esto es transmisible a la literatura, donde la empatía producida puede incitar una gran paleta de emociones, de risa a llanto, de tristeza a alegría etc. En este punto debe ser destacado que esto no quiere decir que hay una multitud de interpretaciones. Una historia también tiene un margen que sólo deja algunos posibles “meanings”. Empero, esto es la esencia: el margen pequeño ha de ser fijado, pero al mismo tiempo que se mantiene libre. Esto incorpora la magia de leer; el lector es llevado pero también tiene la libertad de pensar, sacar su propio beneficio y ser sorprendido. Jerome Bruner explica esto mejor:

“What Nicholas of Lyra, Jakobson, and Barthes are saying, in effect, is that one can read and interpret texts in various ways, indeed in various ways simultaneously. Indeed, the prevailing view is that we must read and interpret in some multiple way if any ‘literary’ meaning is to be extracted from text.” (Bruner 1986: 4)

Bruner sigue explicando que una narración tiene varios niveles y su exploración crea la magia (cf. Bruner 1986: 4ff). Volviendo a Benavides después de esta breve excursion el nos trata de explicar como producir esos meanings, la polisemia, a la que Bruner alude. He decidido alinear algunos aspectos de Benavides para explicar, desde su punto de vista, como se crea la profundidad en un texto y el “mentir bien” en varios niveles.

Como ya he tratado en el capítulo “el iceberg”(3.1) la profundidad de un texto es creado por un lado porque se omiten ciertas cosas que aluden a realidades pero no lo dicen explícitamente. Además, el secreto es no juzgar a los personajes o a los hechos en una historia. La clave es dejar las interpretaciones para los lectores. Benavides explica que dependiendo de la historia y su acercamiento, hay que hacer una investigación y planificación extensiva para poder crear el mundo deseado con varios niveles. Como está explicado en los siguientes capítulos (5.4, 8, 8.4) cada cuento requiere un acercamiento diferente. Así se puede crear un mundo propio, dando como resultado que un cuento tenga coherencia interna. Hará que los lectores sean llevados en el mundo del cuento. En las palabras del maestro mismo:

“El narrador, escriba cuentos realistas o no realistas, está sumer-

giéndose en las aguas de un mundo donde, para seguir las tesis de Vargas Llosa, la única verdad que entrañan estas mentiras literarias es la capacidad de sugestionar al lector, de imantarlo y hacerle vivir, mientras lee, esa otra realidad fraudulenta que el narrador ha creado. Un buen escritor maneja los hilos de su historia de manera convincente, procurando que sus artificios logren el efecto deseado. Pero para ello es necesario primero creerme lo que estoy escribiendo. Si yo no lo creo, ¿cómo espero que lo haga el lector?” (Benavides URL 7).

Por eso, no es solo el lector a quien el escritor debe convencer con su “little white lie” - debe convencerse a sí mismo también. Como conclusión de sus observaciones sobre la ‘realidad’ mentida en los cuentos, Benavides se acerca a la cuestión de cuentos realistas y no realistas, para explicar cual es la importancia de conocer y creer el camino del cuento y no intentar fijarse en la dicotomía entre los dos.

4.2.1. Cuentos realistas y no realistas

Benavides habla de la dicotomía difícil entre cuentos realistas y cuentos no realistas, para cerrar sus pensamientos sobre la ‘realidad’ y las mentiras en la ficción. A él, no le gusta la dicotomía entre los dos. Tampoco desea entrar en debates profundos sobre la cualidad de lo ‘real’. En esta parte tampoco yo quiero entrar en un debate fundamental de la ciencia de la literatura sobre la realidad. Lo que si haré es presentar los argumentos que Benavides nos planteó en el taller y en su página web sobre este tema. Benavides citó sobre todo a Mario Vargas Llosa. Nos dice: “Digamos que la diferencia entre uno y otro está en el carácter natural o sobrenatural de la historia” (Benavides URL 7). Añade que esta diferencia no es estricta- también existen cuentos que padecen de elementos sobrenaturales, pero si que cosas imprevistas y ‘fuera de lo normal’ pasan.

Un ejemplo podría ser “Un sueño realizado” (1951) de Juan Carlos Onetti. Una misteriosa mujer se dirige al director de un teatro, señor Langmann y desea que interpreten un sueño que tuvo una vez. Explica detalladamente a Langmann y al actor Blanes cómo quiere que pongan su sueño en escena. No explica nunca por qué quiere avivar su escena. En la segunda parte del cuento la escena es actuada en el teatro: la mujer espera en la vereda, pasa un coche, un hombre cruza la calle. De repente la mujer está tumbada en el suelo, muerta. Quizás se haya suicido, pero queda un elemento fantástico, porque su muerte es tan repentina y tenebrosa. El oxímoron del título “Un sueño realizado” se convierte en realidad (cf. Onetti 1951: 15-32).

Mario Vargas Llosa habla de esta idea en su libro, una tesis a la que Benavides sigue: “Lo importante es esto: no es el carácter ‘realista’ o ‘fantástico’ de una anécdota lo que traza la línea fronteriza entre verdad y mentira en la ficción” (Vargas Llosa 1990: 8). Benavides responde: “Lo realmente notorio de las ficciones literarias es que su substancia sea constituida por palabras, no la anécdota en sí. Eso es lo que la particulariza y la vuelve independiente de lo que llamamos realidad” (Benavides URL 7). Añadió en el taller que es *la incertidumbre* entre lo realista o no realista en un cuento que puede añadir el toque esencial para ganar al lector. Pero advierte que el escritor debe tener claras sus intenciones, y que debe formar cierta coherencia (cf. URL 7).

El ejemplo del pastel de Edward Lear, descrito por Julio Cortázar, es una buena imagen para iluminar lo que quiere decir Benavides: Lear toma un cerdo e intenta mezclarlo con una masa de pastel. Si al cabo de tres días no han formado un “todo homogéneo”, el pastel es un fracaso y se tira por la basura: “Que es precisamente lo que hacemos con los cuentos donde no hay ósmosis, donde lo fantástico y lo habitual se yuxtaponen sin que nazca el pastel que esperábamos saborear estremecidamente” (Cortázar 1974 (1969): 82f.).

Mario Vargas Llosa añade el último elemento a la fórmula, que lo fantástico funciona porque la ‘irrealidad’ se convierte en símbolo o alegoría de la realidad del lector (cf. Vargas Llosa 1990: 8). Es decir, la dimension simbólica de lo contado también tiene gran importancia respecto al tratamiento de lo ‘no realista’ y lo ‘realista’. Para Benavides, el ‘todo homogéneo’ y coherente es más importante que la distinción entre el género de realista y no realista. Añade una cita de Mario Vargas Llosa en su página web, en la que Vargas Llosa explica más profundamente lo que él considera “el elemento añadido” de un cuento (Benavides URL 7):

“Al traducirse en palabras, los hechos sufren una modificación. El hecho real- la sangrienta batalla en la que tomé parte, el perfil gótico de la muchacha que amé- es uno, en tanto que los signos que podrían describirlos son innumerables. Al elegir unos y descartar otros, el novelista privilegia una y asesina otras mil posibilidades o versiones de aquello que describe.(...)” (Vargas Llosa 1990: 8)

Con esta cita Benavides quiere explicar que el escritor tiene la libertad de elegir la senda de la historia pero lo tiene que hacer con determinación, descartando

todos los otros posibles caminos⁴. La magia de la lectura de un cuento aparece cuando el lector es llevado de la mano por un camino que no conoce. Benavides menciona la idea de Ignacio del Valle: si una historia es bien contada, se cree todo, es decir, el mundo presentado dentro del cuento será aceptado. Antes de seguir, debe ser notado que la terminología de Benavides a veces parece plana, sobre todo filósofos se quejarían, en el sentido del uso de palabras de “mentir” o “creer”. Este trabajo es una presentación de las teorías de Benavides, por esta razón no he tratado de explicar los posibles matices de su terminología, porque iría demasiado lejos de la temática.

El próximo paso ahora para Benavides, después de haber aclarado puntos teóricos, es que se necesita una idea para una historia: una propia historia. El próximo capítulo ayudará con esta búsqueda.

⁴Benavides dedicó una entrada en su blog a “cuentos realistas y no realistas”. Para más información véase <http://www.elboomeran.com/blog-post/13/2836/jorge-eduardo-benavides/clase-i-cuentos-realistas-y-no-realistas/>.

Parte II

Parte práctica

5. La realidad de los sueños

En el ensayo “De cómo la realidad está en los sueños”, Julio Cortázar se refiere al tema de la identidad en América Latina. Comenta que, vista desde afuera es una unidad pero que en realidad es una América Latina mucho más dividida. Cortázar cree en su sueño de una América Latina unificada. La creencia en un futuro más reunido puede facilitar “el camino hacia la realidad final del sueño” de una América Latina unida (cf. Cortázar 2003/1979: 626). La idea de la realidad de los sueños es transmisible a la ficción. No hay límites; un escritor y el lector tienen la libertad de soñar independientemente. A la vez sus sueños están interconectados. Un escritor, teniendo una idea, un sueño, puede transmitirlo a la realidad del papel, y un lector puede vivir su propio sueño a través de este papel, creando una conexión mágica, un mundo ficticio entre el lector, el narrador y el escritor. Esta sección trata la búsqueda de una historia, la sustancia, un sueño, *el stoff*. Para empezar la teoría de “Inventio” serán resaltadas el destino y el interior de una historia en convocación con Benavides.

5.1. Inventio

“Invention is a curious faculty. It is an attribute of youth and with age is lost. That is natural, for it is an upshot of experience and with advancing years the events of life cease to have the novelty, the excitement, the stimulation that they had in youth and so no longer incite the author to expression. (...) The writer of fiction, in order to tell the truth as he sees it, must play his part in the hurly-burly of life” (Maugham 1993 (1958): 170).

Inventio es el producto de una experiencia según Somerset Maugham. Me parece útil volver a la primera definición de Inventio para dilucidar mejor los valores amplios de la palabra. En su “Retórica” Aristóteles hace alusión a “Inventio” (término latín) que incorpora el descubrimiento de verdades o cosas verosímiles que hagan probable la causa. Tiene mucho que ver con la lógica, para que el público siga el discurso. Es importante que un cuento tenga cierta coherencia

interna para que el lector pueda seguir la narración, según Benavides. Otro aspecto relevante es que “*Inventio*” puede mover los sentimientos del público con la credibilidad de la invención (cf. Estébanez Calderón 1996: 572ff.). Esto conecta al convencimiento de Benavides que una buena historia deba ganar al lector. Es decir, el lector debe sentirse sumergido en la historia. Sin embargo, *Inventio* en este ensayo no sigue la definición aristotélica estrictamente. Para Benavides, *Inventio* es más un acto de encontrar que de inventar. Incorpora la creación de una historia y del personaje, pero también la inspiración. Asimismo, *Inventio* es útil como mecanismo de ordenación de este ensayo, para destacar el campo del ‘qué’ y contrastarlo con el ‘cómo’ (*elocutio*).

5.2. **¿De dónde viene la idea para una historia?**

Para Benavides, un cuento es algo que se descubre, no es algo que se invente. Según él solo existe una docena de historias. Para su concepción, una mirada distinta a las cosas ya crea una nueva historia. Si todos vieramos de la misma manera, escribiríamos las mismas cosas. Además, la acción de encontrar una variación en la historia es importante ya que también podría estar influenciada por el contexto socio-histórico o cultural.

Muchos escritores hablan de su modo de “*Inventio*” de un cuento; por ejemplo que viene de experiencias, de deseos escondidos, de sueños o pesadillas. Cortázar lo caracteriza como un demonio del que se quiere liberar y el único modo de hacerlo es escribir (cf. Cortázar 1974 (1969): 66ff.). Como si un rayo hubiera entrado en la mente. Para alguien que intenta escribir un cuento, esperará por el rayo infructuosamente.

Convocamos a Benavides en esto: Explica que un cuento es un tema que el escritor quiere entañar. Comparte la búsqueda con el lector. Al escribir se descubre el desenlace de la trama y las relaciones entre los personajes. Hay un mundo que el escritor accede al escribir. Benavides toma como ejemplo Tolkien, quien inventó hasta propias lenguas (engl: *elvish*, esp: lenguas élficas: *quenya* y *sindarin*). Benavides esclarece que hay una cosmovisión particular de cada cuento.

¿Cómo se accede a este propio mundo cuando se escribe? Para escritores aspirantes, la parte de *Inventio* puede ser la más difícil, porque ‘ser original’ no es fácil. Benavides se acerca a este problema con su tesis de 10 historias. Según él, todas las historias pueden reducirse a unos diez. No es una obligación que la historia

sea nueva y original. Según Benavides, lo esencial es cómo se cuenta. Explica que según su experiencia en los talleres, muchas personas tienen buenas historias.

El problema es que intentan expresar estas historias en palabras, que es el abordamiento falso. El debate de la realidad tiene relevancia aquí otra vez. Cuando se cuenta una historia a un amigo, se cuenta en palabras. En el mundo ficticio, no se cuenta historias así, despliega Benavides. La composición mental de contar es diferente. En el lenguaje literario hay más posibilidades de contar y el modo de pensar debe ser diferente. Benavides sigue explicando que el escritor debe ver cosas especiales en la vida cotidiana, porque esta vista destacada de la realidad cotidiana es la que sorprende a un lector. Conoce las cosas de las que habla el narrador, pero nunca las ha visto de esta manera.

Como consejo para sus alumnos antes de escribir, Benavides dice que es mejor dejar crecer una historia y pensarla mucho; si sobrevive, debe ser contada. También aconseja que un escritor debe dejar fluir la intuición y la imaginación y no debe tener miedo de hacerlo jamás. Una historia viene de la mente, liberarla y contarla es el truco. Se debe sumergir por completo en el mundo de la historia y olvidar todo su alrededor. Esto sigue a la pregunta siguiente- ¿quién o qué debe ser el destinatario de una historia?

5.3. ¿Para quién escribir?

“At the risk of shocking the reader who thinks the writer’s inspiration should be uninfluenced by practical considerations, I must further tell him that writers quite naturally find themselves impelled to write the sort of things for which there is demand. That is not surprising, for they are not only writers, they are also readers, and as such, members of the public subject to the prevalent climate of opinion. (...) The nature of the vehicle whereby a writer approaches his public is one of conventions he has to accept, and on the whole he finds he can do this without any violence to his own inclinations” (Maugham 1993 (1958): 136-137)

Somerset Maugham resume muy bien las diferentes influencias bajo las cuales los escritores se encuentran. Benavides responde a esto con su lema principal: nunca se debe olvidar que escribir es un oficio. Como Maugham claramente subraya, en cualquier oficio se debe ganar su pan de la manera más eficiente. El oficio de escribir depende de los lectores.

El proceso de comunicación literario no funcionaría sin lector. Sin embargo la

relación entre autor y lector es ambigua: “W. Kayser (1970) ha señalado cómo el escritor suele realizar grandes esfuerzos para construir el papel del lector. La relación del autor con el posible lector puede ser de ignorancia, de enfrentamiento etc.” (Ayuso de Vicente et.al. 1990: 213). Parece que cada autor tiene una relación diferente con sus posibles lectores. En su ensayo, Julio Cortázar cita el último punto en el “Decálogo del Perfecto Cuentista” (1927) de Horacio Quiroga:

“Cuenta como si el relato no tuviera interés más que para el pequeño ambiente de tus personajes, de los que pudiste haber sido uno. No de otro modo se obtiene la vida del cuento”. (Quiroga citado en Cortázar 1974 (1969): 59)

Como punto didáctico para escritores aspirantes, Benavides elucida que el posible lector o público no debe ser pensado. Advierte que la historia quedará falsa si se escribe pensando en un público. Además, se volvería loco queriendo satisfacer a todos los posibles lectores. Si un escritor, en vez de sumergirse en el mundo ficticio de la narración se fija en el lector, no tiene la posibilidad de crear otro mundo. Como escritor no se debe dejarse llevar por influencias externas. Sin embargo, Somerset Maugham quiere añadir un elemento histórico a este argumento: “The possibility of publication, the exigencias of editors, that is to say their notion of what their readers want, have a great influence on the kind of work that at a particular time is produced” (Maugham 1993 (1958): 137). Es decir, cada escritor es subconscientemente influenciado por un tiempo particular, una moda, sus alrededores culturales etc. Lo que Benavides responde al respecto es que los escritores aspirantes no deberían pensar en ésto, sino que deberían dejar fluir sus pensamientos sin restringirse pensando que todo lo que produce es un producto de los tiempos en que vive. Cervantes afrontó este problema en su prólogo de la siguiente manera:

“Desocupado lector: sin juramento me podrás creer que quisiera que este libro, como hijo del entendimiento, fuera el más hermoso, el más gallardo y más discreto que pudiera imaginarse; pero no he podido yo contravenir al orden de naturaleza, que en ella cada cosa engendra su semejante.” (Cervantes 2005 (1605): 37)

Cervantes advirtió que no convendría a los deseos y expectativas de su público, los topes de aquel tiempo de ‘bienséance’. No dejaría esto influir la diegesis y el transcurso de su historia. Maugham añade y afirma este punto didáctico de Benavides:

“But when he (the writer) decides to become a professional writer with the purpose of gaining his livelihood, he cannot be indifferent to the money his talent will procure him. The motive from which he writes is no business of his readers” (Maugham 1993 (1958): 149).

Luego es importante distinguir el motivo de escribir y aquí Benavides y Maugham están de acuerdo: el motivo de un escritor de escribir no debe tener nada que ver con los lectores.

Preguntamos a Benavides: cuando la narración está terminada, es imprescindible que el lector participe, porque una historia fría no sobrevive. Es decir, una historia debe evocar sentimientos y empatía en el lector, como ya he tratado en la parte teórica.

Como primer paso es esencial conseguir una coherencia interna para que el lector pueda seguir la trama o sacar su beneficio de la narración.

5.4. La coherencia interna

“Literatura es el arte de juntar palabras para poner en movimiento imágenes que hacen historias con inicio, medio y fin” (Benavides, conferencia de Benavides, 09.06.09 Universidad de Viena).

Para Benavides, la coherencia interna es una propiedad de un buen cuento. Según él, la ficción requiere sentido y dirección para que el lector siga la historia y la sienta. Asimismo, es en el lado del escritor en donde la credibilidad necesita ser creada. Un escritor debe sentir la historia cuando la escribe. La realidad fingida debe tener todos los detalles, es una mentira con todas sus reglas. Esto es la coherencia interna- la *glaubhafte Unwahrscheinlichkeit*.

Para incrementar el suspenso Benavides aconseja proponer preguntas al lector que creen un secreto, un enigma en la historia. Vuelve a su tesis de que solo existe una docena de historias. Benavides lee dos ejemplos de Quim Monzó: “El sapo” y “La monarquía”, para aclarar que las historias no tienen que ser nuevas si contienen cierto enigma o misterio.

5.4.1. “El sapo” y “La monarquía” de Quim Monzó

“El sapo” trata la historia de un príncipe, muy similar al cuento de hadas “El príncipe sapo”, donde un sapo se transforma en un príncipe. Según Benavides, este cuento se burla de las felicidades indescriptibles, una propiedad de los cuentos

de hadas, como por ejemplo la frase “y vivieron felices...”. La primera exposición en “El sapo” es del príncipe y de sus nalgas, incitando risa en el lector:

“De color azul, el príncipe sólo lleva los pantalones ajustados, que le marcan las nalgas, unas nalgas pequeñas y duras que hacen que las muchachas y los pederastas se vuelvan a mirarlo y se muerdan el labio inferior” (Monzó 1994: 110).

Según Benavides, las buenas historias cuentan un detalle más, lo que hace Monzó aquí: describe el gesto de cómo las muchachas disfrutaban de la apariencia del príncipe, indirectamente señalando al lector que el príncipe es un hombre deseado y probablemente guapo. A partir de allí, la historia sigue el esquema de la historia conocida. El príncipe espera encontrar su princesa y cree que le pasará como en los cuentos de hadas (una referencia intermedial)- que al ver un sapo, lo besará y volverá a ser una princesa ‘digna y equilibrada’. Cuando realmente ve un sapo y lo besa, pasa como en los cuentos- se transforma en una princesa digna y equilibrada. Sin embargo, detrás de ello hay algo más y en este punto la incertidumbre, la moralidad y la incomodidad están creadas. Al verse por fin, el príncipe y la princesa no saben qué hablar. Este elemento de sorpresa, es lo que la destaca como una buena historia, según Benavides. El lector tiene la libertad de sugerir posibles mensajes para sí mismo: que la realidad siempre es más bruta que los sueños o que no existen las historias de amor como en los cuentos de hadas.

Siguiendo este esquema, el cuento “La monarquía” también trata la historia ya conocida de Cenicienta. Sigue donde la historia conocida termina y añade un elemento más oscuro e irónico. La mujer, ya casada con su príncipe, nota que él está cometiendo adulterio. Decide no decir nada pero sufre mucho. Hubiera preferido ser la querida en vez de la reina. Sueña con que alguna otra hubiera cabido en el zapato número 36, por ejemplo sus hermanastras, pero ellas tenían un 40 y 41. Aquí ofrece Monzó una pista importante al lector. Una noche, la reina sigue al rey y lo ve no con una, sino con dos mujeres. Por los zapatos de 40 y 41 que llevan que es lo único que la reina puede ver, el escritor sabe quiénes son. Este elemento irónico sorprende al lector. Recuerda la pista dada y el misterio de con quién el rey está cometiendo adulterio está resuelto. El lector es llevado por la mano a través de la historia que con todos sus elementos gravita hacia una dirección, un final irónico que se refiere y se invierte al cuento original de Cenicienta.

Hay un elemento en cada historia con la que el lector puede identificarse. “El sapo” y “La monarquía” tienen coherencia interna, porque tienen los dos una clara estructura de principio, mitad y fin, y contienen el elemento de incertidumbre: no se sabe hasta el final cómo se resolverá la historia. Sobre todo, el desarrollo de los personajes en cada cuento y la muestra de sus pensamientos facilita al lector sentirse dentro del mundo de la historia. Según Benavides, los personajes son una parte imprescindible de una buena historia. Deben ser pensados antes de empezar escribir.

6. El personaje

6.1. Crear “La biblia”

“La Biblia” tiene que ver con la planificación de la idea. Fue mencionado arriba que Benavides dice que la trama de la historia fluye para sí misma en un cuento. Sin embargo antes de empezar a escribir, se debe tener una imagen completa del personaje, así que me parecía útil ponerlo en la parte de ‘Inventio’.

El personaje, según Benavides, es la parte esencial de la historia. Por eso, para ganar al lector debe ser impecable. ‘Impecable’ no debe ser malentendido. Un personaje debe ser presentado en su totalidad, incluso con fallos. Solo así se vuelve vivo para el lector, por el efecto sorpresa que es mantenido y por la credibilidad del personaje. Un personaje “round”, Bruner diría, porque no se puede describirlo en una sola frase (cf. Aichinger 2008: 293). Impecable debe ser la planificación del personaje por parte del escritor para lograr esto.

Benavides llama la planificación del rostro del personaje “la Biblia”. El término sirve como sinónimo para un manual del personaje, el cual contiene todas sus características (físicas, de carácter), sus hábitos etcétera. Análogamente, Benavides menciona que debería ser una observación neutral del personaje, sin discriminación; esto vuelve otra vez a su característica de calidad- que el lector debe juzgar, no el narrador. Benavides destaca el personaje ante todos los otros elementos de la historia, porque para él, predomina la acción.

6.2. Los personajes son la acción

Según Benavides, los personajes son el elemento esencial de una historia, es decir, son la historia. Jerome Bruner habla de que “the characters move the action forward”, una noción de los novelistas contemporáneos:

“Indeed it is an invention of modern novelists and playwrights to create a world made up entirely of the psychic realities of the protagonists, leaving knowledge of the ‘real’ world in the realm of the implicit” (Bruner 1986: 14).

Benavides tiene una visión similar a Bruner. Dice que en una descripción deben existir pistas de que una persona estuviera allí, se debe trasladar la emoción a un personaje a través de insinuaciones. Si no está, la descripción queda plana y fría. Un ejercicio creativo que muestra este ideal será presentado bajo punto 9.1.1.

Benavides presenta el cuento "Réquiem con tostadas" de Mario Benedetti para explicar más su punto de vista. Según él, el cuento muestra muy bien cómo se traslada la emoción al personaje que se convierte en el motor del cuento.

6.2.1. "Réquiem con tostadas" de Mario Benedetti

El cuento "Réquiem con tostadas" incorpora muchos puntos de la estética de Benavides. Cuenta la historia de una familia arrancada, separada y destruida por un padre alcohólico y abusador.

Eduardo de trece años y medio habla con otra persona en forma de un monólogo sobre su madre y su familia. Al desarrollo del cuento Eduardo da pequeñas pistas en su monólogo: se descubre que está hablando con el amante de su madre. La madre ha sido asesinada por el padre. Hacer sugerencias es un punto esencial para Benavides. En el cuento, Eduardo habla sobre su madre en pasado, que sugiere que está muerta. No obstante, no se sabe hasta el final qué sucedió. En una pregunta retórica, el suceso es aludido "Usted cree que, de todos modos, hubiera matado a mamá esa tarde en que, por seguirme y castigarme a mí, dio finalmente con ustedes dos?" (Benedetti 1994: 199). También se llega a saber por qué el "Viejo" empezó a golpear a toda la familia: por la humillación de la pérdida de su trabajo. El narrador no juzga, e incita al lector a trabajar mentalmente sobre los sucesos posibles que llevaron a cabo una familia rota.

El cuento entra directamente en la acción con las frases "Sí, me llamo Enrique. Usted me lo pregunta para entrar de algún modo en conversación, y eso puedo entenderlo" (Benedetti 1994: 196). Inmediatamente, el interés del lector es captado. Benavides dice que el lector de un cuento no puede saber todo sobre el personaje, pero tiene que sentir que es alguien interesante. El narrador ya al principio muestra al lector que es muy honesto en lo que dice solo con estas dos frases: ya ha diquelado la razón por la que el amante le ha preguntado por su nombre- por su propia incomodidad. Según Benavides el narrador debe llegar a la emoción del personaje, no del lector. "Réquiem de tostadas" es un buen ejemplo de eso, porque Eduardo habla con el amante de su madre y por la primera persona, queda cerca del lector. Llega a la emoción del personaje, que es indicado en la última frase del cuento "Porque usted está llorando, y, ya que mamá está muerta, eso es algo así como un premio para ella, que no lloraba nunca" (Benedetti 1994: 199). Benavides explica que en los cuentos, una circunstancia es contada, de que "Réquiem con tostadas" es un buen ejemplo. Eduardo y el amante de su madre

están en un café, tomando capuchino y merendando tostadas. En esta circunstancia sin embargo, la historia de una familia es contada, y cinco personajes están introducidos, el del narrador/Eduardo, la hermana Mirta, la madre, el padre, que es llamado con la antonomasia “el Viejo” y también la figura del amante. Apenas se sabe algo de estos personajes y solo dos están personificados físicamente en el cuento, sin embargo se sabe lo suficiente de ellos. Según Benavides esta es otra característica de un cuento para captar el interés y la emoción del lector.

Aquí los personajes realmente son la acción; no hay ninguna frase que no de pistas en cuanto a un personaje, sobre todo porque el narrador es al mismo tiempo el personaje. Este cuento no funcionaría de otra manera, porque depende del tono del personaje/narrador que cuenta la historia tan trágica de manera franca y honesta, aunque tiene sólo trece años y medio. La creación de un personaje así no es fácil, porque en pocas palabras tiene que ser creíble.

6.3. La creación de personajes creíbles

El primer paso, como aclara de Benavides, es el de crear el rostro o “la Biblia” del personaje o los personajes sin juzgar. Para explicar cómo se hace esto y luego transponerlo al papel, Benavides lee el cuento “Amor ciego” de Rosa Montero.

6.3.1. “Amor ciego” de Rosa Montero

“Tengo cuarenta años, soy muy fea y estoy casada con un ciego” (Montero 2007: 207).

Al leer esta primera frase del cuento “Amor ciego” el lector es intrigado, quizás se reirá. La segunda frase del cuento enfrenta esto con una prolepsis: “Supongo que algunos se reirán al leer esto; no sé por qué, pero la fealdad en la mujer suele despertar gran chirigota” (Montero 2007: 207). El lector es inmediatamente puesto en confrontación. Además ya se aprende mucho de este personaje- es una persona interesante, porque es muy honesta; su situación de vida y la esencia de la narración, que está casada con un ciego y es muy fea, es revelada. La prolepsis es un buen método estilístico para acercar el cuento al lector, porque se ponen en un cierto diálogo directo: el narrador adivina lo que el lector está pensando. El cuento trata de este personaje que es al mismo tiempo el narrador, hablando en primera persona. No se sabe a quién lo está contando. Habla de su situación

de vida, que está casada con un ciego pero que éste no se casó con ella por su belleza interior, sino porque él también es desaventajado en el mercado conyugal por su ceguera. Él sabe que es fea y ahora es muy amargado. Benavides comenta que aquí ya hay un giro inesperado, el elemento sorpresa. Montero tira por la ventana la historia de la Bella y la Bestia. No es una historia corriente como lo plantara un best seller, por ejemplo donde hay dos guapos. Cuenta otra realidad, según Benavides. Ya al principio la historia desmonta que el ciego la ama por su belleza interior.

El personaje principal sigue describiendo qué es lo que la hace tan fea. Esto también crea una incógnita al lector, porque al contar de sí misma, normalmente se presentaría alguna modificación para que se viera mejor- porque es ficción. Este personaje sin embargo, se presenta muy fea, que presenta otra característica de su personaje: “tengo dos ojitos como dos botones a ambos lados de una vasta cabezota; el pelo de color rata, tan escaso que deja entrever la línea gris del cráneo; la boca sin labios, diminuta, con unos dientecillos afilados de tiburón pequeño y la nariz aplastada, como de púgil” (Montero 2007: 208). Además tiene un sentido del humor bastante irónico y sarcástico el cual añade un elemento cómico a la historia “Además de las virtudes ya mencionadas, tengo una comprensible mala leche que, bien manejada, pasa por ser un sentido del humor agudo y negro” (Montero 2007: 210).

La llegada de un nuevo hombre muy guapo, Tomás, en la oficina donde la protagonista es la jefa, plantea una nueva dimensión. Linda, su secretaria, está muy enamorada de él y la protagonista decide escribir una carta de amor en nombre de Linda para Tomás. Al día siguiente Tomás viene a su casa para contarle de la carta “horrible” que ha recibido de Linda. “Tomás no sabía que fui yo, Tomás no me creía capaz de una puerilidad de tal calibre, Tomás me había puesto una mano sobre el muslo y sonreía. Repito: Tomás me había puesto una mano sobre el muslo” (Montero 2007: 215). Con la repetición de la frase y también anáforas, otro giro inesperado es presentado al lector y al personaje a la vez, que incrementa el suspense- el lector sabe tanto como el personaje y descubren juntos el desenlace de la historia. Ella aprende cómo es ser deseada y amada.

Un lío amoroso empieza. Empero, otra vez el lector es engañado. Tomás no ve el interior bello de la protagonista tampoco, sino le gusta hacer el amor frente a su marido ciego quien está en el balcón escuchando música: un mirón que no

mira. Sin ningún juicio esta historia es presentada. Al final, cuando Tomás se va, de repente el marido tiene más interés por ella, como si lo supiera. La historia es cerrada con la frase “El amor es una mentira, pero funciona” (Montero 2007: 219). Interjecciones de tal tipo, de frases tópicos por ejemplo la frase retórica: “¿Con quién nos acostamos todos nosotros cuando nos acostamos con nuestra pareja?” (Montero 2007: 218) ponen al lector en confrontación directa. Además funcionan con el tono del personaje porque son muy irónicas pero desvelan verdades del ser humano de los que no se habla en la realidad. Son conceptos que no son abstractos para el lector. Hasta en el tono irónico del cuento el personaje de la mujer es desarrollado de tal manera que le da redondez.

Benavides explica que de esta manera se siente que los personajes realmente existen, algunas realidades son desveladas que cuentan también en la realidad; no sólo en la ficción. Según Benavides, en un best seller, la historia no podría acabar así, sino con un mal fin, porque describe el adulterio. Para él la historia funciona porque no hay ningún juicio moral y le deja al lector la posibilidad de hacerlo. Benavides es de la opinión que el distanciamiento del narrador (en cuanto a juicios) es la clave para que una historia funcione. Explica que el planteamiento es también esencial. El personaje es pensado y presentado primero, y luego el narrador sigue la historia a través del personaje.

En resumen, Rosa Montero crea un personaje entero porque plantea pequeños detalles del personaje a través de la historia. El personaje es creíble y sorprende al lector, es presentado en su totalidad. El cuento “Amor ciego” es un buen ejemplo porque demuestra las facetas diferentes que Benavides quiere enseñar, incluso con humor.

Para interiorizarlo eficazmente, Benavides propone un ejercicio creativo.

6.3.2. Ejercicio creativo

El ejercicio consiste en describir algún lugar, pero no debe ser nombrado; obliga ser destacado a través de los emociones del personaje. Los lectores deben adivinar luego qué es la profesión del personaje y dónde es. Abajo expongo mi intento personal:

Míralos todos. Parecen tan impresionados, sacando sus cámaras en cada esquina, haciendo fotos de cosas que no ven realmente a través de su lente, para mostrar

a envidiosos amigos y miembros de la familia en casa. Miro abajo y muevo mis dedos que quedan escondidos, encubiertos por la laca horrenda de estos zapatos ridículos. Me moriría por tener puestos mis chucks, calentándome los pies.

- Ah, hola pequeña.

Ríete, para que no vean tu cara de asco, y empújala hacia sus padres. Vale, allí va.

Distingo los sonidos chamusqueados de un grupo de turistas estadounidenses. Les hago mi monologuito interiorizado; qué bonito el Stephansdom, no, y que deberían ver el concierto de Mozart esta noche, para tener la experiencia de Viena más maravillosa de su vida, digo, forzando los folletos en sus manos. Me miran, las cinco caras de mejillas hinchadas, cinco globos rojos balanceando en el aire. Observo como sus pavadas empiezan a temblar rítmicamente. Conecto el movimiento al sonido de su asquerosa risa.

- Oh look, he looks like Mozart! Let's take a picture!

De repente, estoy envuelto por cuatro cuerpos blandos e indefinibles, sufocado. Fuerzo una sonrisa para los cinco flash brillantes que son catapultados en mi dirección. Después de unos segundos de aturdimiento, mis pupilas necesitan un ratito para recuperarse del choque, veo al grupo desapareciendo, tirando mis folletos al suelo de la maravillosa plaza histórica.

Sus carcajadas de tontos todavía tintinean en mis orejas.

El ejercicio es muy bueno porque se debe fijar en las emociones del personaje en describir un lugar. Así no queda una descripción plana y se debe fijar en el personaje e imaginarse como él describiría la situación en el lugar.

Tenía la idea de los vendedores de cartas de conciertos, que son disfrazados como Mozart delante el Stephansdom en Viena. Con la primera persona es mucho más fácil presentar las emociones del personaje, porque no hay que destacarlo del narrador.

Según Benavides, la historia funciona, porque hay imágenes en el texto, como los cinco globos rojos. Se nota los sentimientos del personaje a través de construcciones irónicas como “monologuito interiorizado”. Tener en cuenta imágenes

cuando se trata de escribir una historia es importante para dar una vista distinta a algo normal en realidad, explica Benavides. Además, es importante tener un buen inicio de una historia, para que el cuento entre directamente en la acción.

7. La seducción: empezando un cuento

“A skilful artist has constructed a tale. If wise, he has not fashioned his thoughts to acomodate his incidents; but having conceived, with deliberaerate care, a certain unique or single effect to be brought out, he then invents such incidents- he then contrives such effects as may best aid him in establishing this preconceived effect. If his very inicial sentence tends not to be out-bringing of this effect, then he has failed in his first step.” (Poe citado en Maugham 1993 (1958): 141).

Benavides advierte la importancia de seducir al lector, de urgirlo a continuar leyendo la narración. Como aclarado arriba, esto no quiere decir que un escritor escribe para un lector, pero que hay técnicas para seducirlo. Esencial es el inicio del cuento, porque en el caso del cuento: la primera impresión cuenta. Benavides explica que lee cuentos para una revista cultural que instiga un concurso de cuento corto. Si hay una historia que no capta el interés del jurado al principio, ya está perdida. Este capítulo es la primera parte de Elocutio- trasponer la idea al papel. Por la lógica del término antiguo he desarrollado ‘Elocutio’ en el capítulo siguiente. A través del capítulo Benavides da consejos de cómo lograr hacer un buen inicio agarrante.

Para Benavides, es esencial entrar directamente en la acción y una sorpresa-nunca con una descripción y explicación. Una elipsis por ejemplo es buena; no dice todo pero insinúa, dejando crecer una idea en la mente del lector. Es una noción moderna de contar historias, de entrar directamente en la acción.

7.1. Un inicio rápido

Benavides lee algunos inicios de Rosa Montero, Manuel Rivas y Méndez Guédez para explicar el mejor comienzo.

En el cuento “La Otra” de Rosa Montero, el inicio se destaca: “En cuanto la conocí, mi abuela dictaminó: ‘Es un mal bicho’.” (Montero 2006: 81). Genera preguntas (¿de quién hablan? ¿quién habla?) que es importante para envolver al lector. Benavides advierte que los personajes nunca actúan para el lector, la acción ocurre directamente. La próxima frase suplanta el lector en la historia: “A mí tampoco me había gustado nada: me apretujó entre sus brazos, me manchó la mejilla con un maquillaje pegajoso y dulzón y me regaló una muñeca gorda y cursi, cuando lo que quería por entonces era un disfraz de indio.” (Montero 2006:

81). Se puede imaginar la mujer abrazando y besando a la niña, porque lo muestra a través de imágenes.

Otro inicio más cómico de Montero es por ejemplo del cuento “Mi hombre”: “Me he casado con un descuartizador de aguacates. Ya comprenderán que mi matrimonio es un fracaso” (Montero 2006: 95). Genera preguntas y risa, porque la primera y la segunda frase son propuestas como una razón y la causa, aunque francamente no tienen nada que ver. La metonimia insinúa que un descuartizador de aguacates puede aparentar como aburrido. Tiene más efecto decirlo de esta manera porque produce un imagen. El inicio: “Él era tan aburrido. Por eso nuestro matrimonio fue un fracaso” no tendría el mismo efecto.

Benavides aconseja a sus alumnos borrar las primeras líneas del cuento. Chekhov asesoró lo mismo: “My own experience is that once a story has been written, one has to cross out the beginning and the end. It is there that we authors do most of our lying” (URL 8). Lo que quiere decir es que una historia puede quedar falsa al principio, así que borrar algunas líneas al principio y fin puede minimizarlo. Benavides lee un cuento de Fernando Iwasaki “El dominio” para mostrar como ya en el inicio agarra al lector y crea el margen para el micro cuento entero.

7.1.1. “El dominio” de Fernando Iwasaki

“Cuando descubrí que el dominio www.infierno.com no estaba registrado, pensé que había cometido algún error.” (Iwasaki 2004: 108)

La primera frase ya cuenta la historia. El narrador muestra su incertidumbre a la existencia de la página, que es retomado al final. La frase hace las preguntas al lector: ¿Quién habla? ¿Por qué no existe la página?

El cuento es muy sencillo. Es compuesto de cuatro párrafos, escrito en primera persona, contiene un personaje y la mayoría de las frases son simples. No se sabe mucho del narrador/personaje y no hace falta.

El personaje compra la página y se hace muy rico, por usuarios que quieren su nombre más @infierno.com y multinacionales que quieren poner su publicidad en la página. Recibe una oferta para venderlo y lo hace sin dudar. Un día decide ver la página y sorprendentemente no existe. Quiere comprarlo de nuevo pero recibe un correo que le deja perplejo: su alma ya está en una base de datos. La frase “reciba un cordial saludo” es irónica y antepone la última frase “El nombre del remitente era inverosímil”. (Iwasaki 2004: 109).

Ahora, el lector es dejado perplejo. La magia es en que el narrador no ciertamente dice que el personaje ha vendido su alma al diablo, porque esto no dejaría la incertidumbre al final.

Habiendo hecho el inicio, ahora es importante tener en cuenta ciertas advertencias en cuanto al estilo.

8. El estilo del lenguaje: elocutio

“La diferencia entre un buen escritor y un mal escritor radica en que el primero dice grandes cosas con pequeñas palabras y el segundo dice pequeñas cosas con grandes palabras” (Ernesto Sábato citado de Benavides en URL 9).

El reto de la mayoría de los escritores es lograr el máximo efecto o impresión con las palabras más simples. El término *significación* propuesto por Julio Cortázar, supone que una historia debe significar más de lo que es presentada en sí misma.

“(Er) beruft sich auf Tschechow als großen Lehrmeister, wenn es darum gehe, eine Erzählung mit der Qualität auszustatten, die er *significación* nennt. Significación- Bedeutsamkeit- besitzt eine Erzählung, die sich nicht ‘mit sich selbst zufrieden gibt’, sondern eine ‘fabulosa apertura’- eine ‘wundersame Öffnung’ erzeugt, und durch diese Öffnung füllt sich der Erzählraum mit etwas anderem, mit menschlichen Erfahrungen, Ängsten, Träumen, Leiden, die eigentlich außerhalb des tatsächlich Erzählten liegen und die auch Menschen erschüttern (...).” (Aichinger 2008: 160).

La dimensión simbólica del cuento que es levitada por las palabras en el texto, abre la mencionada “fabulosa apertura” para el lector. Las palabras tienen una “significación” que va más allá del texto mismo, abriendo un mundo vivo de imágenes en la mente del lector.

Benavides, como mencionado arriba, mide gran importancia al estilo de una historia y cómo se cuenta, para crear ‘significación’. Según él, el estilo es una de las características más importantes de una buena historia, porque complementa, soporta, hasta crea una historia. Sirve para ingeniar la armonía entre el contenido y el estilo del lenguaje, en palabras de los griegos, el *aptum* (cf. Aichinger 2008: 163).

¿Qué quiere decir estilo? El concepto de Elocutio es “la estrategia de elaboración verbal, consistente en la búsqueda de procedimientos expresivos adecuados para la transmisión del mensaje. Es la selección del léxico y de los recursos del ornatus: tropos y figuras retóricas.” (Estébanez Calderón 1996: 310).

Según Benavides cada escritor debe buscar su propia manera de contar. Una manera podría ser el método de Chekhov: lo hizo copiando obras de Tolstoy. Un día un amigo lo vio copiando la obra: “His friend was shocked that he should take such liberty with the master’s work, whereupon Chekhov explained that he was

doing it as an exercise; he had conceived the idea (for all I know, a good one) that by doing so he could learn the methods of the writers he admired and so evolve a manner of his own.” (Maugham 1993 (1958): 155).

Benavides añade que cada cuento requiere otro estilo (esto no quiere decir que un escritor no haya su propio estilo- este punto será tratado bajo punto 8.9). Un cuento contado de la perspectiva de un niño tendrá un estilo y un lenguaje diferente que un cuento descrito por un narrador omnisciente o un personaje de cincuenta años. Cada cuento tiene un ritmo determinado. La parte del Elocutio es la más difícil porque aunque la historia sea buena y los personajes creíblemente desarrollados, con mal lenguaje y sin fantasía, el cuento quedará frío, según Benavides ¿Cómo se distingue el mal lenguaje del buen lenguaje? Este capítulo explorará las facetas diferentes del estilo y avisa ante trampas comunes, explicadas por Benavides.

8.1. Evitar estereotipos

Los lectores como los escritores tienen vidas normales. Frecuentemente escritores tienen el estereotipo que deben tener mucha experiencia para escribir. Al contrario, según Benavides, contar vidas normales es un arte. El lenguaje ayuda a contar la cotidianidad. Contar una historia de ficción no es lo mismo que contar una historia a un amigo, como está aludido arriba. Concretamente, el lenguaje cuenta cosas cotidianas pero no en el lenguaje ‘cotidiano’ (es decir el habla en la realidad). Benavides advierte que el uso de estereotipos, es decir un término o un concepto con el que se “alude a expresiones verbales convertidas en clichés” (Estébanez Calderón 1996: 370) debe ser evitado. Shakespeare se afrontó en el Soneto 130 a los topi de su temporada:

My mistress’ eyes are nothing like the sun;
 Coral is much more red than her lips’ red;
 If snow be white, why then her breasts are dun;
 If hairs be wires, black wires grow on her head.
 I have seen roses demask’d, red and white,
 But no such roses see I in her cheeks;
 And in some perfumes is there more delight
 Than in the breath that from my mistress reeks.
 I love to hear her speak, yet well I know

That music hath a far more pleasing sound;
I grant I never saw a goddess go,
My mistress, when she walks, treads on the ground:
And yet, by heaven, I think my love as rare,
As any she belied with false compare.
(URL 10)

El uso de estereotipos resulta en que una historia quede fría y vacía, es “false compare”, porque el lector no imagina las cosas. No hay ningún detalle específico y nuevo al que se puede fijar con el uso de estereotipos. Shakespeare está lleno de metáforas conceptuales, pero como se ve aquí, los maneja de manera nueva, les da un giro o un aspecto nuevo, que es exactamente lo que Benavides subraya: hay que darle una sorpresa al lector que va más allá de las comparaciones o imágenes comunes.

Benavides comenta que ser capaz de ver algo especial en lo normal, de ver las cosas distintas tiene más magia que el uso de estereotipos como: los labios tenían el rojo de corales. Alude a su tesis de que sólo existe una docena de historias- si todos usaran los mismos estereotipos e imágenes, todas las historias serían iguales. Benavides propone a sus alumnos asombrarse de cosas cotidianas, de ver lo que los demás no ven, de llegar al corazón de lo cotidiano y tener las palabras para ello. El concepto de diferenciar lo sustancial de lo insustancial: “beobachtend das Wesentliche vom Unwesentlichen unterscheiden” (Chekhov citado de Aichinger 2008: 162). Benavides reprende del uso de frases hechas. Según él, muestran poca imaginación. Por ejemplo en lugar de decir ‘llovía a cántaros’ sería mejor decir por ejemplo: el ruido sordo y monótono de la lluvia no cesaba.

Asimismo, palabras innecesarias, muletillas, deben ser evitadas, según Benavides. Esto alude a un punto de estilo de Cortázar. La intensidad debe ser mantenida. Aconseja quitar todas las cosas innecesarias para dejar lo esencial de la historia (cf. Aichinger 2008: 161). De ahí que Benavides proponga empezar con las muletillas como primer paso para quitar lo innecesario. La presentación de lo esencial es una propiedad del cuento en sí, según Benavides.

Cosas típicas y tópicos o lugares comunes es otro aviso de Benavides. Un ejemplo podría ser el ‘happy end’ típico de las películas de Hollywood: si el lector sabe ya que la historia acabará bien, no acumula una tensión semejante a una historia que es llevada por la incertidumbre.

En resumen, cómo contestar a la pregunta de ¿Cómo se distingue el mal lenguaje

del buen lenguaje? Según Benavides es evitando frases hechas, muletillas, tópicos y estereotipos. El buen lenguaje es marcado por una vista extraordinaria de cosas ordinarias. Empero, esto no es lo único que determina el ‘buen estilo’. Una buena historia requiere una sorpresa estilística y una estilística imprevista y condensada.

8.2. El elemento de sorpresa estilístico

“Si no se sorprende de las cosas, no se puede escribir” comenta Benavides.

Como he mencionado arriba, ver lo extraordinario en lo ordinario es la clave para Benavides. La sorpresa por una imagen o una sensación novelesca llega directamente a las emociones del lector. El lector debe percibir la historia, idealmente con todos sus sentidos. Para lograr esto, Benavides aconseja que se evite la repetición especialmente para escritores aspirantes; es mejor hacer insinuaciones. Asimismo otro consejo es de unir palabras inconexas en el habla normal, para decir algo nuevo, para sobrecoger al lector.

Es decir, crear metáforas sorprendivas. Juntar las cosas de tal manera, que sugieran una multitud de otras cosas, imágenes, recuerdos, connotaciones (cf. Aichinger 2008: 160). Benavides nombra dos puntos esenciales para subrayar la importancia de fijarse en los detalles:

Describir la sensación, contra la expectación del lector.

Benavides explica que la sensación no tiene que ver con la realidad. Esto quiere decir que una sensación determinada puede levantar los pies de la tierra y girar un personaje varias veces, aunque el personaje no lo hace realmente. La sensación puede generar realidades paralelas para el lector. Un ejemplo podría ser la comparación de una sensación con otra en otra temporada, por ejemplo, la comparación con la sensación de haber sido golpeado con la bola en el estómago durante un partido de fútbol y el dolor semejante a cuando alguien acaba una relación. Esto puede generar connotaciones especiales en el lector. La sensación debe generar una realidad más nítida, desplazar al mundo real para que el lector pueda comprenderla. La imagina porque es descrita de manera diferente, especial, abriendo el horizonte del lector. Esto crea escenarios en la literatura; una atmósfera; la visualidad. Benavides sigue con el consejo siguiente:

Utilizar las palabras adecuadas para hacerlo.

La llegada a la próxima palabra es esencial y se debe clavar en las palabras, según Benavides. Es imprescindible porque cada palabra ya puede disparar una multitud de connotaciones, imágenes y recuerdos en el lector, que resucita la historia para él. Por eso, Benavides aconseja evitar palabras polisemias, es decir, palabras que pueden ser usadas en una variedad de contextos diferentes. Un ejemplo son verbos sosos, grises e indefinibles como comer, beber, decir o hacer. Benavides da ejemplos de reemplazar la palabra 'hacer' con susurrar, gritar, silbar etc, que da una textura diferente a una frase como:

Juan dijo que venían detrás.

Juan susurró que venían detrás.

El segundo ejemplo tiene un matiz más inmediato, más peligroso. Según Benavides, los verbos son esenciales, porque desarrollan la acción. El cuento "Las líneas de la mano" (1945) de Julio Cortázar podría ilustrar mejor lo que quiere decir Benavides. Habla de una línea que va zigzagueando desde una carta tirada sobre una mesa. Es un cuento muy corto en extensión y la segunda parte es compuesta de una sola frase:

"Allí baja por la media de nilón cristal de la pasajera más rubia, entra en el territorio hostil de las aduanas, rampa y reptas y zigzaguea hasta el muelle mayor y allí (pero es difícil verla, sólo las ratas siguen para trepar a bordo) sube al barco de turbinas sonoras, corre por las planchas de la cubierta de primera clase, salva con dificultad la escotilla mayor y en una cabina, donde un hombre triste bebe coñac y escucha la sirena de partida, remonta por la costura del pantalón, por el chaleco de punto, se desliza hasta el codo y con un último esfuerzo se guarece en la palma de la mano derecha, que en este instante empieza a cerrarse sobre la culata de una pistola" (Cortázar 1994 (1945): 468).

La línea es personificada y lleva la acción del cuento con verbos como "rampa, reptas, zigzaguea, sube, corre" entre otros. El lector puede seguir posibles caminos y tramas de la historia siguiendo la línea y hacer su propia conexión entre la carta al principio y la pistola al final. Los verbos dinámicos convierten la línea en el hilo rojo de la narración.

Para seguir, Benavides avisa ante el uso de cacofonías, es decir, rimas casuales en un texto de prosa. Por ejemplo el uso de 'siente' y 'miente' en una frase, debe ser

evitado, porque la frase puede sonar patética, cuando por ejemplo la situación contada es seria.

En resumen, evitar las cacofonías, muletillas y verbos sosos, prestar atención a la riqueza del lenguaje, de cómo suenan las palabras individuales, de cómo se juntan para crear una idea nueva, es esencial para llegar a la emoción del lector. De ahí fijarse en los detalles es imprescindible.

8.3. Llenarlo con emoción

Hay que llegar a la parte emocional de un lector, llegar a él por el corazón, según Benavides. Explica que el monólogo por ejemplo pretende contar lo que cuenta el personaje; es un narrador introspectivo⁵. El lector llega directamente a la emoción del personaje, como en el cuento ya mencionado “Réquiem de Tostadas” (1994) de Benedetti.

Otro ejemplo es llenar un objeto con emociones humanas, el animismo; usar palabras para personas con objetos. En la literatura las cosas se pueden llenar con sentimiento y estar animadas, porque hay diferentes reglas. Algunos escritores están en contra del animismo, por ejemplo Chekhov. Él se quejó de personificaciones como ‘el mar se ríe’ que denota crudo y banal: “The sea doesn’t laugh or cry, it roars, flashes, glistens” (Chekhov citado en Maugham 1993 (1958): 156). Maugham no está de acuerdo con eso: “when all’s said and done, we have been personifying nature since the beginning of time and it comes so naturally to us that it is only by an effort that we can avoid it” (Maugham 1993 (1958): 156). Benavides lee el ejemplo de “Estación de la mano” (1979) para aclarar la magia del animismo en un cuento.

8.3.1. “Estación de la mano” de Julio Cortázar

Trata de una mano que entra cada tarde por la ventana del narrador en primera persona. Al principio es descrito cómo se desliza la mano y sus características: “Amaba yo aquella mano porque nada tenía de voluntariosa y sí mucho de pájaro y hoja seca. ¿Sabía ella algo de mí?” (Cortázar 2003 (1979): 154). El narrador explica más de sus acciones: “Y muchos días anduvo la mano por mis cosas, abrió libros y cuadernos, puso su índice- con el cual sin duda leía- sobre mis más bellos poemas y los fue aprobando uno a uno.” (Cortázar 2003 (1979): 155). Vida

⁵Este tipo será tratado más bajo punto 11.

es dada a la mano, como si fuera una propia persona. La mano empieza a jugar un papel primordial en la vida del personaje- casi no sale de la habitación y espera la llegada de la mano, que llama Dg. El protagonista sigue observando la mano, sus gustos, sus hábitos y su vida diaria con la mano, en un ritmo lento y tranquilo, reflejando la atmósfera de las tardes otoñales de la narración.

Un día empieza el protagonista a impacientarse, quiere saber qué refleja la mano, si ama, si tiene sentimientos. La observa más a menudo: “Transcurrido el período de análisis, comencé a querer de veras a Dg. Amaba su manera de mirar las flores de los búcaros, su rotación acompasada en torno a una rosa, aproximando la yema de los dedos hasta rozar los pétalos, y ese modo de ahuecarse para envolver una flor, sin tocarla, acaso su manera de aspirar la fragancia” (Cortázar 2003 (1979): 156). Lleno de imágenes, el lector es capaz de sentir cómo la mano disfruta de la rosa.

La mano recibe vida, el lector conoce sus gustos, disgustos y timidez, como si fuera una persona, un personaje en la historia. Viven así el narrador y la mano, hasta que “la sanción de lo real vino a incidir en mi flaqueza, ardida de celos por tanta plenitud fuera de sus cárceles pintadas” (Cortázar 2003 (1979): 157). En este momento el lector es preparado para un cambio en la historia, por la ruptura del ritmo lento y el lenguaje más amargo, con palabras como ‘cárceles’, ‘ardida’. Sueña con que Dg. se ha enamorado de su mano izquierda y decide guardar el puñal para que Dg no lo alcance, pero luego se arrepiente y le da el puñal. “Ella estaba como desencantada y tenía los dedos entreabiertos en una misteriosa sonrisa de tristeza” (Cortázar 2003 (1979): 158). La mano nunca vuelve jamás y el desolado narrador regresa tristemente al “perfil de un habitante correcto” (Cortázar 2003 (1979): 158).

Benavides sobre todo subraya la imagen de la misteriosa sonrisa de tristeza de la mano, para acentuar su consejo de llenar cosas con sentimiento. El lector siente con la mano que ha sido expuesta como un peligro para las manos del narrador, castigada por su ‘anormalidad’, aunque a través de la narración su carácter ha sido presentado como tímido y frágil. El cuento tiene coherencia interna, porque el lector vive la historia, por el desarrollo del carácter de la mano, el ritmo de contar y la curiosidad del narrador.

Benavides avisa que no se debe ver la mano como metáfora. Hay que respetar las diferentes reglas de la ficción y aceptar que en el cuento, la mano es animada. Llenar objetos con sentimientos de tal manera da a una historia poeticidad y

según Benavides es una buena práctica darle a objetos características humanas para crear imágenes reales para un lector, llegando a su emoción.

Como ya he mencionado, el ritmo también juega un papel importante para envolver al lector en el mundo de una narración.

8.4. El ritmo del lenguaje

Benavides advierte que hay un lenguaje determinado para cada cuento. Es decir, cada cuento requiere un lenguaje diferente, que empieza con la base rítmica. Hay cuentos rápidos y lentos; existe un cierto ritmo en cada cuento. El ritmo no es reservado exclusivamente para la lírica. Una nueva definición de la palabra griega *rythmós*, *eryo*, significa arrancar o apretar algo: “*Eryo* verweist auf Rhythmus als ‘Spannungsgefüge’ und soll verdeutlichen, dass es die vom Rhythmus erzeugte Spannung in einem Text ist, die diesem Zusammenhalt gibt und bewirkt, dass wir ein Gedicht als geschlossenes Ganzes wahrnehmen” (Aichinger 2008: 43). O también da una coherencia interna a un texto de prosa, como dice Benavides. El ritmo concede a un cuento la estructura interna para que la historia sea reverberante en su entereza por dentro y en su efecto por fuera. Benavides lee otro cuento de Cortázar, ya brevemente mencionado arriba, para aclarar la importancia del ritmo.

8.4.1. “Lugar llamado Kindberg” de Julio Cortázar

Benavides toma el ejemplo del cuento “Lugar llamado Kindberg” porque tiene un ritmo muy especial. El cuento es en tercera persona, el diálogo se mezcla con el texto narrativo y los pensamientos de Marcelo entran también en juego. Análogamente, aparecen largas frases con subordinación y muchas comas. Además el cuento es mayoritariamente contado en presente. Los pensamientos de Marcelo cuentan en imágenes y el lector puede descifrar cómo se encontraron Lina y Marcelo. Ahora están hablando en el restaurante de un hotel en Kindberg:

“Por supuesto queda todavía la cosquilla, casi un calambre agrisado de eso a la llegada a Kindberg, el parking del hotel en el enorme hangar vetusto, la vieja alumbrándoles el camino con una linterna de época, Marcelo valija y portafolios, Lina mochila y chapoteo, la invitación a cenar aceptada antes de Kindberg, así charlamos un poco, la noche y la metralla de la lluvia, mala cosa seguir, mejor paramos en Kindberg y te invito a cenar, oh sí gracias qué rico, así te seca la ropa, lo mejor

es quedarse aquí hasta mañana, que llueva que llueva (...)” (Cortázar 1982 (1962): 90).

El cuento tiene un ritmo muy rápido, que corresponde a los pensamientos que Marcelo tiene sobre Lina, la chica más joven que él, que llevó en su coche en la autopista donde estaba en la lluvia. Los varios acentos y pausas con las comas, están puestos de manera insólita, hay fragmentos cortos y largos, acentos puestos en diferente orden, creando un ritmo irregular, una carpeta de sonidos quebrados, que aumentan el suspense. Crea incertidumbre, un ritmo con agitación, casi se oye el latido del corazón de Marcelo. Los artículos y complementos preposicionales faltan, que también aumenta la rapidez del ritmo: “Marcelo valija y portafolios, Lina mochila y chapotea”. La información necesaria es dada para que el lector pueda seguir la trama de la narración, pero nada más. Marcelo espera pasar la noche con ella en el hotel y al final lo consigue. Cuando ella desea quedar con él unos días más, él se niega y se va. El final del cuento es muy llamativo. El hombre tiene un accidente y el ritmo refleja el contenido:

“(...) y apartar lentamente la mano y decirle que no, mejor no, sabés, aquí vas a encontrar fácil, es un gran cruce, y la osezno acatando como bruscamente golpeada y lejana, comiéndose cara abajo los terrones de azúcar, viéndolo pagar y levantarse y traerle la mochila y besarla en el pelo y darle la espalda y perderse en un furioso cambio de velocidades, cincuenta, ochenta, ciento diez, la ruta abierta para los corredores de materiales prefabricados, la ruta sin Copenhague y solamente llena de veleros podridos en las cunetas, de empleos cada vez mejor pagados, del murmullo porteño del Rubí, de la sombra del plátano solitario en el viraje, del tronco donde se incrustó a ciento sesenta con la cara metida en el volante como Lina había bajado la cara porque así bajan las ositas para comer el azúcar” (Cortázar (1982) 1962: 97).

En las últimas líneas el ritmo decrece, como si fuera contado en cámara lenta el accidente, por el uso de artículos, preposiciones y pronombres que faltaron antes. El ritmo aumenta el dramatismo y el suspenso en la narración. El lector es envuelto en la historia por el ritmo a través de los pensamientos de Marcelo. Los pensamientos de cada persona ocurren en imágenes rápidas. El ritmo corresponde al contenido. El ejemplo es efectivo, porque muestra que hay diferentes ritmos para contar que pueden aumentar el efecto y la entereza de una narración.

8.5. El uso de connotaciones

Las connotaciones son asociaciones o imágenes que las palabras pueden formar en la mente de un lector, son esenciales para que el lector ‘sienta’ la historia, como hemos mencionado arriba. Crea la mágica conexión entre el texto, el escritor y el lector y un tono continuo.

Benavides comenta que frecuentemente los escritores aspirantes utilizan palabras demasiado abstractas que culminan en que la historia queda fría y opacada. Benavides obsequia un ejemplo de Ángeles Mastretta, que describe una carta al principio de una historia, para mostrar el brillo del lenguaje si se evitan abstracciones. El marido de la tía Magdalena encuentra una carta dirigida a su mujer: “Así que al recibir aquel sobre tan blanco, tan planchado, con el nombre de su mujer escrito por una letra contundente, lo abrió” (Mastretta 1991: 89). El sobre aparece en la mente del lector, lo puede imaginar y tiene varias asociaciones, sobre todo, que es un sobre que el marido no debería abrir, porque parece que una carta “tan planchada, tan blanca” viene por maneras íntimas y sobre todo la letra ‘contundente’ es llamativa. La repetición de ‘tan’ aumenta el efecto. No sería igual si la carta estuviera solamente ‘blanca y planchada con el nombre de su mujer escrito en el sobre’. Benavides comenta que pequeños detalles vuelven la espalda a palabras frías y abstractas. Así una base común es establecida con el lector. Benavides propone un ejercicio creativo para practicar este uso de detalles.

8.5.1. Ejercicio Creativo

En el primer workshop el ejercicio de crear una historia con palabras relacionadas con la iglesia fue propuesta por Benavides. Cada alumno debía escribir una lista de palabras que tuvieran relación con la iglesia. Utilizados en el cuento, no deben tener ninguna conexión con la iglesia. Así, cada alumno estaría forzado a darle a las palabras conocidas con la fuerte connotación de la iglesia, otra connotación. Mi lista de palabras era: altar, hostia, fría, gris, incienso, campanilla, velas, vino tinto, movimiento de labios rogando, musitando, oración, copa, oro, rosario, perlas de madera, cruz. Aquí expongo mi propio intento:

Le daban una pulsera como un rosario como entrada. Entró en la discoteca y le golpeó una nube de incienso cigarrillenso. El bar se encontraba en forma de cruz al centro y se movió hacia ello- una copa de vino tinto por favor. Le daban

una copa de oro decorada con piedras rojas brillantes. Después de la quinta copa decidió meterse en la pista de baile y vio las caras alrededor. Estaban musitando como si fueran rogando en el tacto de la música. El tocadiscos cantaba su oración a través de los altavoces. Se perdió en la música. Cuando abrió los ojos estaba de rodillas. Estaba rezando al altar blanco ominoso, echando trocitos de hostias mezclados con vino tinto. Se levantó tembloroso. Salió de la cabina y se miró en el espejo. Su cara era un gris de piedra. Se oía la música fuerte de la discoteca sonando como campanillas que quedaron lejos. Salió del baño. Nunca volvería a beber jamás.

Intenté poner las palabras en el ambiente de una discoteca y una noche de borrachera de una persona. El ejercicio ayudó mucho para resaltar cómo conectar las palabras conocidas en un contexto diferente, para crear nuevas cadenas de imágenes.

8.6. Crear imágenes

“Sonrió como una virgen, pero sólo como.” (Benedetti, *Corazonada*, 1994: 100)

Según Benavides hay ciertas frases que conciben al lector dentro de la historia y casi exclusivamente éstas contienen imágenes, como en este ejemplo a través de la comunicación verbal. Explica que se debe aprender a expresarse en imágenes, no en palabras vacías, como ya se ha resaltado gracias al ejemplo de Ángeles Mastretta anteriormente. Da el argumento de que la descripción de un dormitorio “maravilloso, colorido y con mucha luz” no da ninguna imaginación al lector, porque realmente no tiene imágenes concretas y detalles a los que se puede fijar. Benavides aclara: no cuentes al lector, porque se aburrirá. Quiere ver las cosas. Benavides demuestra que se puede mostrar la comunicación non verbal, es decir, los gestos de una persona por ejemplo. Lee un ejemplo de Mario Benedetti. En el cuento “Corazonada” hay una escena donde la madre ve al hijo Tito y a la protagonista (la ama de la casa) en un lío: “El idiota bajó los ojos y mutis por el foro” (Benedetti 1994: 101) en vez de decir que él se sentía avergonzado. También es muy llamativo de mostrar lo contrario: “Ningún gesto” (Benedetti 1994: 100), cuando la protagonista se presenta al principio a la dama de la casa, para demostrar la incomodidad entre las dos. Además gestos que la personaje

hace ella misma: “por primera vez me di cuenta que de tanto en tanto parpadeo”. (Benedetti 1994: 100) pueden tener gran efecto. Otro ejemplo es de combinar un gesto con una comparación “Sonrió como una Virgen, pero sólo como” (Benedetti 1994: 100) para aclarar que la señora de la casa parece simpática, pero se debe guardarse de ella. Benavides expresa que no hay que explicarle todo al lector y algunos gestos son universales, según él. De ahí que lo entendieran todos tipos de lectores.

Otro ejemplo de una imagen impresionante es del cuento “Él” de Rosa Montero. La frase “el padre cogió las caja con dedos recelosos, como si estuviera manipulado un explosivo” (Montero 2005: 91) es lo que le da peso literario a un texto, según Benavides. El lector puede ver como coge el padre la caja, imaginárselo.

Benavides subraya estos tres conceptos como lema general (cf. URL 11):

- la claridad
- la concisión
- el orden

El uso de imágenes debe ser en palabras claras, concisas y las imágenes deben tener un orden: es decir contribuir a la trama de la historia. Aquí convendría otra vez añadir la opinión de Chekhov para aclarar este punto:

“He claimed that a short story should contain nothing that was superfluous, ‘Everthing that has no relation to it must be ruthlessly thrown away’.” (Maugham 1993 (1958): 156).

Como ultimo consejo Benavides advierte de la exposición forzada. Para él es dar una explicación en vez de contar, el cual es contrario al reto de una narración. Hablar en imágenes es un buen método de evitar la exposición forzada. Si se escribe en primera persona, hay que preguntarse ‘a quién cuenta la persona’ y aprender a decir algo sin decirlo, por ejemplo planteándolo en un diálogo, o con gestos. Benavides propone un ejercicio para aprender hablar en imágenes en vez de explicarlas. Después viene el ejemplo del cuento “El Monstruo del Lago” (2007) de Rosa Montero.

8.6.1. Ejercicio Creativo

El ejercicio consiste en describir a un personaje que está en la barra de un bar. Está muy nervioso porque tiene una cita a ciegas/ o porque se va a enterar si le suben el sueldo cuando su jefe viene al bar.

Normalmente vino más temprano, a las seis. Después del trabajo. Qué curioso que hoy no llevaba corbata, y sobre todo, había dejado los dos últimos botones abiertos. Estaba a punto de servirle su “güiski on the rocks” cuando oí un pequeño susurro de sus labios “cerveza, porfa, Marina”. Diciendo ésto miró fijamente mis pechos sin perder la vista. Pequeñas gotas de sudor formaron en sus sienes. Tosí, y al aparecer manchas rojas en sus mejillas, seguidamente fijó sus ojos en un flyer sobre la barra que leía “Bar Roca, cócteles; para las ladies gratis” en letra blanca con negro fondo*.

Se fijó en ello durante diez minutos, como un biólogo a punto de descubrir una célula nueva a través del microscopio. Se acomodó en su silla de vez en cuando y tomó largos tragos de su cerveza hasta que lo vació, intentando saborear las últimas gotas*.

Tomó un cigarrillo entre dedos temblorosos e intentó alumbrarlo con cerillas. Después del quinto intento le ofrecí mi mechero que cogió con ojos llenos de agradecimiento.

Benavides comenta que donde están las dos estrellas, estaría bien para ampliar la historia. Sobre todo, en estos puntos, el personaje debería ser descrito, cómo es, en los ojos de la camarera Marina, o a través de sus propios pensamientos nerviosos. Al final del ensayo bajo punto 14 figura la versión completa del cuento gracias a las propuestas de Benavides.

8.6.2. “El Monstruo del Lago” de Rosa Montero

El cuento “El Monstruo del Lago” (2007) de Rosa Montero trata de un escritor de guías de viajes, M., que viaja a través de Escocia. No dice concretamente Montero que es un escritor de guías de viajes, sino expone en tercera persona los pensamientos del protagonista: “Cómo odiaba su empleo. De entre todas las guías de viajes más baratas, más feas y peor hechas del mundo, las Orbe se llevarían sin esfuerzo el primer premio” (Montero 2007: 100). Lo hace más creíble el personaje, porque ningún personaje pensaría que “mi oficio es un vendedor de guías”. M. está sentado en un pequeño bar al lado del Lago Ness. Odia su vida monótona y aburrida. Un hombre se acerca a él y le habla. Le cuenta que él es el monstruo

del Lago Ness pero en aparición humana. M. está seguro de que este hombre está loco, pero dice algo que le incomoda:

“Pero cuando al fin descubrí que yo sólo era un sueño fue un alivio. Porque en esta vida puedo parecer ridículo, insignificante o incluso loco, pero en realidad soy un monstruo magnífico, inmensamente poderoso, viejo y sabio. Me entiende, ¿verdad? Sé que me comprende: si me he acercado a usted, es porque me parece haberle visto alguna vez por ahí abajo” (Montero 2007: 103).

M. mira a través de la ventana al lago, queriendo recordar, pero no puede. Parece al lector que él también quisiera saber que su vida tuviera algún significado más; su nombre enigmático “M.” soporta este deseo porque ninguna identidad es revelada. Sin embargo, Montero solamente alude a esto, dejando al lector conectar con la historia y el protagonista. En pocas palabras, la mirada de M. a través del lago, mirando la primera caída de la nieve, comunica esto en imágenes. Montero demuestra un cierto estilo de elipsis al mostrar lo que está pasando. Existen diferentes estilos entre escritores. Pero ¿Existe un estilo cultural?

8.7. ¿Un estilo cultural?

She felt her fingers being forced open. She felt the baby going from her.

No! she screamed just as her hands came loose.

She would have it, this baby. She grabbed for the baby’s other arm. She caught the baby around the wrist and leaned back.

But he would not let go. He felt the baby slipping out of his hands and he pulled back very hard.

In this manner, the issue was decided.

(Raymond Carver, “Little Things”, URL 12)

Este es el final del cuento “Little Things” del escritor estadounidense Raymond Carver. Una pareja está peleando; el hombre hace su maleta para irse y al final se

pelean por el bebé. Las frases simples y casi sin adjetivos muestran las acciones de las personas, hay diálogo y algunas frases con estilo indirecto libre. Al final de la historia, sugiere lo que le pasa al bebé con la frase “In this manner, the issue was decided”. La sugerencia horrorosa es contada sin emoción.

Jorge Benavides alude diferentes formas de contar de algunos escritores. Como ejemplo cita Raymond Carver. Su estilo se destaca porque es muy desnudo pero bajo la superficie es lleno de alusiones, según Benavides. Comenta que hay diferentes formas de contar, un fondo secreto. En el cuento “Little Things” de Carver su estilo minimalista engendra la narración.

Benavides alude con este ejemplo a un debate general en la literatura pero también en otras disciplinas, como la antropología. ¿Existe alguna diferencia al narrar en diferentes culturas? Contestar a esta pregunta requeriría un estudio mucho más detallado y amplio. Empero, Benavides menciona que existe este debate; contrasta el ejemplo de Carver con la literatura latinoamericana y española. Según su opinión, la literatura en América Latina y España raramente funciona como la literatura de Carver. Benavides explica que la literatura española o latinoamericana se destaca porque hay un enigma, un misterio que se descubre. En la literatura de Carver, los hechos están contados planos y explícitamente. Sin embargo, bajo la superficie las historias están llenas de muchas alusiones.

Aquí se podría imponer crítica, que es una generalización. Sin embargo con ésto Benavides desea acercar y defender su modo de enseñar y su propio estilo que se destaca en que todo lo que aparece en un cuento, cumple alguna función para que llegue al final. Y que además, una historia tiene que contener un cierto enigma para que funcione.

El punto siguiente tiene que ver con escritores individuales: desarrollar un estilo propio.

8.8. Un propio lenguaje

En su página web, Benavides cita cuatro reglas para lograr un estilo propio (URL 11) que resume más o menos lo que ha sido tratado en este capítulo.

- 1) Poner una frase detrás de otra sin distraerse mirando a otros lados: Olvidarnos de lo superfluo, de ese ripio que enmaraña la buena marcha del relato. No abusar de las acotaciones ni de los incisos.

2) Como dice Horacio Quiroga en su Decálogo del buen cuentista, “No adjetives sin necesidad. Inútiles serán cuantas colas adhieras a un sustantivo débil. Si hallas el que es precisa, él, sólo, tendrá un color incomparable. Pero hay que hallarlo.” Huelgan comentarios.

3) Huir de las frases vacías: “Sólo crece lo que ha de crecer”, es una frase hueca, o, si prefieres, llena de nada.

4) Buscar la fluidez y la rapidez. Un cuento lento que se detiene aquí y allá, ramoneando entre frases rebuscadas e indigestas nos desespera porque sentimos que no avanzamos hacia ningún sitio.

Para ilustrar cómo se puede desarrollar un propio estilo y a la vez un estilo propio en un cuento, Benavides lee el cuento (ya tratado por sus gestos) “Corazonada” (1994) de Mario Benedetti.

8.8.1. “Corazonada” de Mario Benedetti

Una criada viene a casa de una familia de clase alta para trabajar. Se mete en un lío con el hijo Tito. Benavides comenta la importancia del estilo más callejero que usa la protagonista y el narrador en primera persona. La madre es muy tiránica: “Así me gusta. Quiero mucho juicio. Tengo un hijo mozo, así que nada de sonrisitas ni de mover el trasero” (Benedetti 1994: 100). Le dice en su primer encuentro ya lo que quiere y lo que no quiere. La reacción de la criada es:

“Con todo, bastaba una miradita de sus ojos saltones para que se me pusieran los nervios de punta. Es que la vieja parecía verle a una hasta el hígado. (...)” (Benedetti 1994: 100).

El uso de conectores del habla coloquial (es que; con todo) es muy efectivo y engendra el estilo de la criada. El estilo acerca al lector junto al personaje y contrasta la forma en que habla la familia de clase.

El cuento, aparte del propio estilo del personaje, también muestra el propio estilo del autor- siempre se funden. Entra directamente en la historia y al principio el lector no sabe por qué la mujer viene a esa casa porque solo hay la pista “Vengo por el aviso” (Benedetti 1994: 100). El texto narrativo, en estilo de *stream of consciousness* es intermitido por un diálogo corto: “segunda estrofa, más tranqui-

la: «En el primer caso, mala comida. En el segundo, el hijo mayor. En el tercero, trabajo de mula» «Aquí» dijo ella (...)» (Benedetti 1994: 100).

Benedetti aquí ha clavado la fluidez y rapidez ideal para contar la historia. Frases cortas como “Pero yo no cambié” “Y él lo sabía” (Benedetti 1994: 102) crean esta rapidez. Intermite el estilo indirecto libre con diálogos y con descripciones. Mezcla las tres cosas de manera natural. Se ve esto en la última frase. Sorprende al lector por la sencillez con que es contado el triunfo de la criada sobre la madre tirana:

“Tenía dos caminos: o ignorarme o ponerme en vereda. Creo que prefirió el segundo y para humillarme me trató de usted. «¿Qué tal, cómo le va?» Entonces tuve una corazonada y agarrándome fuerte del paraguas nailon, le contesté tranquila: «Yo bien ¿Y usted, mamá?»» (Benedetti 1994: 103).

Benedetti tiene un estilo muy calculado, cada palabra parece perfectamente escogida; no sobra nada. La descripción de agarrar fuerte el paraguas nailon hace sentir y visualizar la incomodidad de la situación del encuentro de las dos mujeres, que nos trae al siguiente capítulo: crear una descripción.

9. La descripción

“(...) I looked upon the scene before me- upon the mere house, and the simple landscape features of the domain- upon the bleak walls- upon the vacant eye-like windows- upon a few rank sedges- and upon a few white trunks of decayed trees- with an utter depression of soul which I can compare to no earthly sensation more properly than to the after-dream of the reveller upon opium- the bitter lapse into everyday life- the hideous dropping off of the veil. There was an iciness, a sinking, a sickening of the heart –an unredeemed dreariness of thought which no goading of the imagination could torture into aught of the sublime. What was it- I paused to think- what was it that so unnerved me in the contemplation of the House of Usher?” (Edgar Allen Poe, URL 13).

La descripción permite al lector ver las cosas: la inolvidable descripción de la casa Usher deja una impresión inquietante; crea un sentimiento peligroso. Es intercalada por los pensamientos miedosos del protagonista/narrador que animan la alarmante escena.

Benavides comenta que una descripción que apela a los cinco sentidos es muy poderosa. Además, revela mucho sobre el estilo de un escritor, porque muestra su capacidad y su ángulo de observación. Subraya que una aguda capacidad de observación es la clave. Asimismo, Benavides es de la opinión que toda descripción debería estar conectada a un personaje, ya que los personajes son los que determinan la trama de una historia, como arriba en el ejemplo de Edgar Allen Poe. La descripción de la casa es hecha a través de los ojos del personaje. Este capítulo dará varios ejemplos para poder crear una propia descripción. Encima, como combinar las palabras y si toda descripción debe tener una función.

9.1. La combinación de palabras

Según Benavides, la ficción necesita orden, sentido y dirección. Orden, no necesariamente requiere cronología temporal, sino una fuerza, una coherencia que levita el cuento en una cierta dirección, en un cierto sentido. Para Benavides es esencial que si un escritor da una pista durante una narración, ésta debe ser resuelta. En la vida real, las pistas pueden quedarse enigmáticas, pero

Benavides explica que la ficción no funciona así. Esta es una característica del estilo de Benavides pero también un método didáctico, porque poner pistas en forma de símbolos u otras funciones, sin que tengan algo que ver con la trama narratológica, requiere mucha práctica. Según Benavides, los lectores exigen que las cosas tengan alguna función. Benavides dice que el secreto de dar una cierta pista discreta es de saber cómo combinar las palabras de manera inesperada. Propone un ejercicio creativo.

9.1.1. Ejercicio Creativo

En el primer workshop Benavides nos propuso crear una historia usando las palabras dadas en el siguiente orden:

rosa, desgarrado, caja, maligna, cabello, palomas, fiesta. Mi propio intento es:

El estaba sentado en el centro de la habitación con un cepillo. Miró al plástico sobre los muebles. Se levantó y puso el cepillo en la pared. Una línea negra sobre la pared rosa. La pared rosa que le había acompañado desde que vio la luz del mundo. Se puso a llenar con ansiedad todas las paredes de negro. Cuando desapareció el último fragmento rosa se sentó en la mitad de la habitación. Qué calma elegante y mágica. Todo lo contrario del rosa desgarrado. Se sintió sí, refrescado, como había esperado. Sería perfecto. Quitó el plástico del armario al lado de su cama abrió la puerta izquierda y cogió la pequeña caja escondida en un zapato. La abrió, miró adentro y la cerró en un parpadear de los ojos. Tenía una sonrisa maligna estirada sobre los labios. Miró hacia afuera. Pronto podía empezar. La noche empezó a caer sobre la calle. Perfecto. Juntó las manos al estilo de Mr. Burns y lo dijo otra vez. Perfecto. Quitó el plástico de los otros muebles. De golpe vio algo espantoso. En el suelo había un cabello rizado, canoso. Había formado una 's' grande en el suelo de madera oscura. Le daba cosquillas. Tenía que apresurarse. Se puso su manto negro, tenía que ponerse en escena. Puso la música que había escogido para esta noche. Empezó con el canto de palomas y de golpe empezó el ruido de la guitarra eléctrica y los sonidos llenos del bass. Movié su cabeza en el tacto de la música rock. Se miró en el espejo y siguiendo el movimiento con la cabeza, tomó la lata de spray y llenó su pelo gris con el negro. Perfecto. Otra vez hizo el Mr. Burns.

Antes de que la ceremonia empezara y los invitados llegaran, tenía que añadir el

toque final de su disfraz. Tomó la pequeña caja y sacó unos dientes blancos de manera habituada. Los pomillos cuando cerró la boca salieron un poco. Estaba perfecto. Su primera fiesta podía empezar. Y seguro que aunque tarde, no sería la última. Y echó a reírse horrorosamente.

9.2. Todo tiene sentido

“A skilful artists has constructed a tale. (...) In the whole composition there should be no word written, of which the tendency, direct or indirect, is not to the pre-established design. And by such means, with such care and skill, a picture is at length painted which leaves in the mind of him who contemplates it with a kindred art, a sense of fullest satisfaction. (...)” (Poe citado de Somerset Maugham 1993 (1958): 141)

Según Poe, a una narración no le debe sobrar ninguna palabra innecesaria. Solo así, logrará crear una imagen completa en la mente del lector y puede llegar a conmoverle.

La estética y también didáctica de Benavides es que en la literatura todo debe estar justificado. Si aparece una cosa en una historia, debe tener algún motivo. Chekhov aclaró esto: “He wrote ‘If in the first chapter you say that a gun hung on the wall, in the second or third chapter it must without fail be discharged’.” (Maugham 1993 (1958): 156). En el momento de terminar un cuento hay que resolver las pistas dadas a través de la historia, conforme a Benavides. Esto también se transmite a las palabras mismas, donde todo fragmento debería tener sentido dentro de una frase. Benavides da un ejemplo concreto:

Era una casa de campo rodeada por montañas, árboles y vastos prados.

La especificación ‘de campo’ no es necesario, ya que se sabe que es rodeada por prados, montañas y árboles; el lector puede imaginarse ya que está en un campo. Para Benavides, la doble nominación sobra: ‘de campo’ es demasiado abstracto para Benavides. Para él, toda descripción necesita una referencia a los personajes. Se podría discutir con Benavides en esto, que también hay pasajes de descripciones en historias que funcionan aunque no tengan ningún ‘sentido’ referido a los personajes. No obstante, para los escritores aspirantes es mejor de fijarse en los detalles que tienen que ver con la trama, para enfocarse y sacar lo esencial en

un cuento. Para citar Chekhov otra vez: “descriptions of nature should be brief and to the point” (Maugham 1993 (1958): 156). Benavides propone un ejercicio creativo para practicar una descripción compacta, sugerente y viva.

9.2.1. Ejercicio creativo

El ejercicio consiste en describir una casa o habitación intentando contar una historia a través de la descripción. Los otros participantes del taller tienen que descifrar quién vive en la habitación y qué le pasó.

Entrando en la oficina inmediatamente pisé una docena de papeles echados sobre el suelo. El espacio para moverse era bastante pequeño en vista de la capacidad de la habitación. Docenas de carpetas negras, con rojas intermediadas, se estrecharon tentativamente sobre la pared, y al armario gris y metálico. Dos escritorios de madera oscura puestos junto a la pared gruñeron por el peso de cinco laptops mac, carpetas, bolis, papeles, folletos desparramados en un guirigay. Cogí un boli balanceando al borde del escritorio y vi un prisma colocado sobre la mesa, que guardaba la luz entrando por las rejillas de la persiana que proyectaba un caos de puntos azules sobre la pared con un solo punto lila al centro, como si quisiera darles algún orden, algún centro significativo. Mirándolo desde cerca y colocando un dedo para que se pintara azul pisé unas gafas de ciencia ficción en el suelo. Eran muy oscuras, de plástico, con una chapaleta para que no entraran luces peligrosas en el ojo. En el rincón guardaba un mogollón de bolsas de ordenador, regalos de varias universidades. Guardaba todo con la esperanza de que algún día les encontrara alguna función pero hasta entonces se había preocupado poco por ellos dejándolos en una masa indefinible. Descifré otros mogollones semejantes; una bola serpentina debajo de la mesa, con cintas negras, blancas y algunas rojas. El único refugio era el sillón de ruedas. Masiva, de piel oscura era la isla en el caos en el que me coloqué. Vi una foto mía enganchada con una pinza de ropa en una lámpara. Era oblicua. Tendrían que ordenar todo esto, que vendrán los primeros mañana. Pero antes quería saborear el caos, lo único que ya me quedaba.

Este ejercicio se centra en la noción de que los personajes muevan la acción en la historia, incluso en una descripción, que corresponde a la teoría de Bruner mencionado arriba. Según Benavides hay que poner toques humanos en una descripción, transmitirla a través del punto de vista de una persona o mostrar algo

de alguien.

Una estudiante en el taller describió una habitación con milenarias cosas acumuladas. Esto señaló que su dueño tiene una especie de síndrome de Diógenes y quiere acumular todo. Hay pistas que relevan la identidad del personaje las cuales ayudan a avivar y desarrollar una narración.

9.3. El arte del detalle

Benavides habla sobre el cuento “Funes el memorioso” (1942) de Borges. Trata de Ireneo Funes, un hombre joven que tiene una memoria remarkable, recuerda todo: cada hoja de cada árbol; hasta cuántas veces ha visto esta hoja única en su vida: “Éste (Funes) era casi incapaz de ideas generales, platónicas” (Borges 1942 : 5). No puede dormir, porque “dormir es distraerse del mundo” (Borges 1942: 5). Funes estaba continuamente confrontado con una abundancia de detalles. No era capaz de pensar “porque pensar es olvidar diferencias, es generalizar, abstraer. En el abarrotado mundo de Funes no había sino detalles, casi inmediatos” (Borges 1942 : 6).

Funes muere al final de una congestión pulmonar. Benavides transmite el símbolo de Funes a la literatura: la literatura registra detalles olvidados. Funes vive de detalles, tal como lo hace la literatura para activar las imágenes olvidadas en el lector y ayudarlo a sacar una conclusión.

Sin embargo Borges advierte con su personaje de Funes que demasiados detalles se distraen de una imagen holística de algo, esto ocasiona que se pierdan en los detalles. Benavides cuenta de un estudiante suyo en un taller, que siempre quería saber todos los detalles. En una historia hubo un boxeador. En vez de contentarse con que era un boxeador, el estudiante quería saber qué clase de boxeador era, qué peso tenía, etcétera. Según Benavides, personas que preguntan demasiado no pueden leer literatura, porque no tiene que ver con la realidad sino que suplanta la realidad.

Una descripción es una selección de muchos detalles y la exclusión de otros. Estos detalles están en una cierta composición, para crear la ilusión que una sección completa de una cosa ha sido descrita, aunque solo están descritos unos cuantos detalles. Sin embargo, éstos son muy compactos y son parte de un sistema más grande, al centro del nudo de la historia, relacionado con el ‘todo’. Una imagen nunca debe ser vista por sí sola en una historia y siempre forma parte de algo

más complejo y gigante.

Como se ha visto arriba en el ejemplo de Poe y la descripción de la casa Usher, la tensión interior es creada por las temerosas emociones del narrador. Benavides nos lee “La Gloria de los Feos” (2007) de Montero y “Los Ángeles Dormidos” (2007) de Iwasaki para mostrar como lo hicieron estos dos autores.

9.3.1. “La gloria de los feos” de Rosa Montero

Rosa Montero tiene una aguda capacidad de describir a sus dos protagonistas feos de su cuento: Lupe y Lolo. Como niños ya descartados por la sociedad, muestra su desarrollo físico a la adolescencia y finalmente su encuentro en pasajes de descripciones cómicas y trágicas. Describe a Lolo en su adolescencia:

“Sus vaqueros, demasiado cortos, dejaban ver unos tobillos picudos y unas canillas flacas; pero lo peor era el pelo, una mata espesa rojiza y reseca, peinada con gomina, a los años cincuenta, como una inmensa ensaimada sobre el cráneo. (...) Seguía caminando inclinado hacia delante, aunque ahora parecía que era el peso de su pelo, de esa especie de platillo volante que coronaba su cabeza, lo que le mantenía desnivelado” (Montero 2007: 93).

Montero se concentra en describir su comportamiento corporal y su pelo rojo para describir a Lolo. Esto ya basta para que se forme una imagen del desafortunado exterior de este personaje. También en Lupe se enfoca en la cabeza y la postura. Montero describe como el crecimiento de sus pechos hacía que “parecía llevar la cara en bandeja”. Combinar una bandeja con los pechos de Lupe hace reír al lector, pero también le sorprende por la novedad de la imagen. Al mismo tiempo el lector para de reír, porque esto es lo que hacían los niños a los pobres feos durante la historia. Este doble juego de una fuerte imagen combinado con un juicio moral indirecto, hace que la descripción llene de mucha emoción. Al final cuando los dos “se encontraron tembló el mundo, los mares se agitaron, los cielos se llenaron de ardientes meteoros. Los feos y tristes tienen también sus instantes gloriosos” (Montero 2007: 94) el lector se siente feliz por ellos dos aunque realmente no sabe mucho sobre su carácter. Bastó saber como fueron descluidos del mundo y a través de la descripción aguda y emocional para que el lector se conmoviera con Lupe y Lolo. En el siguiente ejemplo se ve aún mejor como escoger detalles

mínimos pero precisos puede tener gran efecto: en el micro cuento de horror de Fernando Iwasaki.

9.3.2. “Los ángeles dormidos” de Fernando Iwasaki

“En una librería de viejo adquirí una caja de antiguas placas de magnesio de niños muertos., repeinados y vestidos de domingo por unos padres arrasados de dolor. Morían los niños en los pueblos y los padres mandaban buscar al fotógrafo para tener un recuerdo que llorar, otra imagen para rezar. Y mientras el artista llegaba andando o a caballo, alguien vestía y peinaba a los niños como si hubieran sido invitados a un cumpleaños triste, amortajados de encajes y almidones. Para sus padres sólo eran ángeles dormidos, pero aquí en mi apartamento siempre serán niños muertos. Y lloran todas las noches.” (Iwasaki 2007: 58)

Este micro cuento de Iwasaki muestra muy bien como algunos detalles están escogidos para crear esta impresión triste pero también inquietante de las fotografías de los niños muertos. Por ejemplo la comparación “alguien vestía y peinaba a los niños como si hubieran sido invitados a un cumpleaños triste, amortajados de encajes y almidones” (Iwasaki 2007: 58) conecta dos imágenes normalmente no relacionadas: un cumpleaños de niños y la muerte. Benavides comenta que la eficacia aquí es que el narrador se detiene y narra otras cosas, por ejemplo en vez de continuar hablando sobre qué hace con las fotografías, habla sobre cómo las fotografías se realizaron en los pueblos. Al final sigue con la imagen de estas fotografías muy personales en el apartamento del narrador. Crea un cierto margen y la narración parece coherente y abultada; al mismo tiempo el lector se queda con la imagen de los niños muertos, aunque solamente nos da la pista de que eran “repeinados y vestidos de domingo” (Iwasaki 2007: 58). Este detalle ya basta para que se forme una imagen en la mente del lector y dejarlo ponderar sobre ello. En el capítulo siguiente Benavides da ejemplos concretos de cómo escoger ciertos detalles y no otros.

9.4. Etopeya y prosopografía

Etopeya es una descripción emocional o psicológica. Prosopografía es una descripción física. Según Benavides, una descripción debe contener la etopeya y la prosopografía. ¿Qué es lo que hace una descripción mejor con estos dos

elementos?

Preguntamos a Benavides: sirve para que una descripción sea tridimensional. Os diré algunos ejemplos, para que quede más claro:

Sus manos mostraron los pendientes de cristal en la vitrina.

Sus manos huesudas y siniestras mostraron los pendientes de cristal en la vitrina.

Sus manos gordezuelas y afables mostraron los pendientes de cristal en la vitrina.

En los dos últimos ejemplos los dos adjetivos que describen las manos determinan como el lector imagina el personaje. Además, los adjetivos diferentes crean imágenes diferentes de estas manos y del personaje entero. Las manos “huesudas y siniestras” parecen más peligrosas e inquietantes que las manos “gordezuelas y afables”. Éstas, parecen pertenecer a un hombre gordito, bajo, de aspecto más bien cómico. Las manos “huesudas y siniestras” podrían pertenecer a un hombre más peligroso, más alto, flaco, con ojos oscuros, en mi opinión. Una pequeña alteración en los adjetivos puede influir la imagen entera de un personaje; crear connotaciones e isotopías completamente diferentes.

Os daré otro ejemplo, dice Benavides.

Le saludó.

Le saludó con una mano floja e hipócrita.

En el último ejemplo otra vez la fuerza del uso de etopeya y prosopografía queda claro. El segundo saludo tiene más carácter, alude a la relación entre el que saluda y el receptor del saludado.

Era una calle estrecha.

Era una calle estrecha y sofocante/ pudorosa/ siniestra/ provocante.

Era una calle estrecha y sofocante como la boca del grito de ‘Munch’.

Era una calle estrecha y pudorosa de fachadas sin balcones.

Al añadir más cosas, como por ejemplo una comparación con la boca del grito de ‘Munch’, la calle toma un aspecto tridimensional. El elemento etopéico añade un toque humano a la calle. Benavides comenta que el animismo puede alentar mucho una descripción para que recobre vida en la mente del lector, como ya he

tratado bajo el punto 8.3.1.

Además de darle a una descripción un toque humano, Benavides advierte de no olvidar los olores, los sonidos, el gusto y el tacto. Por ejemplo nos da una alusión en vez de decir que hacía frío, decir: sus cejas estaban cubiertas de nieve. Esto deja que el lector puede imaginar el frío y sentirlo. Muchos cuentos funcionan a través de los sentimientos y de los sentidos comenta frecuentemente. Para practicarlo, propone un ejercicio creativo.

9.4.1. Ejercicio creativo

En el primer work shop Benavides nos propuso cuatro preguntas. Nos dio una noche para escribir nuestras ideas. Las cuatro preguntas representan descripciones de cosas indescriptibles e intangibles: cada persona tendrá su interpretación diferente. Las cuatro preguntas eran:

¿Cómo suena un cristal cuando se rompe?

¿Qué se siente al tocar tierra húmeda?

¿A qué huele un bebé?

¿A qué sabe un beso?

¿Cómo suena un cristal cuando se rompe?

El acustofóbico se asustó. Cayó la aguja de sus manos hacia el suelo- el ruido le pareció como si se rompiera un cristal. Reverberó a través de su médula espinal hacia el cráneo y luego sonó una campana dentro de su oído. Le reemplazó en su infancia. La ruptura de cristal, si la había causado él, siempre le había dado un susto grande porque sabía que había hecho algo mal. Siempre le provocó una mala consciencia. Algunos momentos después de que se rompe un cristal, hay un silencio sin respiración pero el sonido sigue tintiniendo en las orejas. El suceso en el coche había causado su enfermedad- recuerda los añicos sobre él, cortándole la piel. Nunca ha dejado de oírlo y sentirlo. Después de un rato se dio cuenta de que había colocado los manos sobre sus orejas y que estaba gritando. Miró a la aguja en el suelo, la recogió y siguió cosiendo su calcetín roto en silencio sepulcral.

¿Qué se siente al tocar tierra húmeda?

Sentí la tierra húmeda sin tocarla. Aplazando la mano cinco centímetros encima de la tierra el calor envelopaba los dedos; dejando comodidad, seguridad y después de un rato una sofocación que subía las venas desde los puntos de los

dedos y enturbeció la cabeza. Tumbada sobre la tierra el calor creció hasta mis pulmones y el miedo me dejó sin aire. Me levanté y doblé. Poniendo las manos sobre la tierra oscura me sentí partida; mi torso hacia arriba soplado por el aire fresco de la primavera y las calurosas nubes flotando alrededor de mis piernas, manos y brazos; un olor a té de hierba mezclado con minerales subterráneos entrando por mi nariz.

¿A qué huele un bebé?

Papá me cogió de la mano y entramos al área (de incubación). Estaba a la misma altura que las criaturas raras dentro de los cubos de cristal. Una tormenta de esterilidad hospital y pasta de bebé HiPP amarillo subió mis orificios nasales. Intenté no respirar pero cuando no aguanté más, inhalé profundamente. Polvo de talco me entró en la nariz y empecé a estornudar incontroladamente. Las enfermeras, horrorizadas, me echaron de la habitación y maldicieron a papá por llevarme resfriada al área.

¿A qué sabe un beso?

Los besos vienen en tamaños y formas distintas. Existe la serpiente, la lavadora, la secadora etc. Los mejores besos son insaciables, nunca tendrás suficientes. Las imágenes y las sensaciones son catapultadas dentro del cráneo rápidamente, flotas y olvidas todo alrededor- en contraste el movimiento lento. Saben a humedad mojada.

Yo decidí escribir dos micro cuentos en las preguntas del cristal y del bebé. En los otros intenté hacer una descripción más plana. Este ejercicio fue uno de los más difíciles para mí pero también el más alucinante y efectivo. Significaba pensar por sí mismo qué son las cosas para uno y luego cómo describirlas coherentemente. Representaba también que se podía practicar dándole a las descripciones un toque humano, el elemento de etopeya. Con el ejercicio también se aprende a pensar más en los sentidos frecuentemente desatentados como el tacto, el olfato, el oído y el gusto.

A partir de una buena descripción que hace avivar una narración hay otro elemento que queda imprescindible en una historia “buena” según Benavides: el diálogo.

10. El diálogo

“Arribo, ahora, al punto más difícil de mi relato. Este (bueno es que ya lo sepa el lector) no tiene otro argumento que ese diálogo de hace ya medio siglo. No trataré de reproducir con palabras, irrecuperables ahora. Prefiero resumir con veracidad las muchas cosas que me dijo Ireneo. El estilo indirecto es remoto y débil; yo sé que sacrifico la eficacia de mi relato; que mis lectores se imaginen los entrecortados períodos que me abrumaron esa noche” (Borges 1942: 3).

En el relato “Funes el Memorioso” el narrador se disculpó por el uso de estilo indirecto, ya que según él, es más débil que el estilo directo. En eso, alude a que un diálogo puede aumentar la “eficacia de un relato”. Benavides comparte esta idea del diálogo. Comenta que produce movimiento en una narración, la aviva. Sin embargo, el diálogo es uno de los elementos más difíciles de una narración; es aquí donde muchos escritores aspirantes pierden el efecto impregnante de su relato, porque los diálogos pueden parecer falsos rápidamente. Somerset Maugham comenta que Edgar Allen Poe, por muy bien que escribía, tenía malos diálogos:

“If he put into their mouths dialogue that seems so unreal, it must be because he thought it suited to the kind of store he was telling and helped him to achieve the deliberate purpose which we know he had in view.” (Maugham 1993 (1958): 145).

Es decir los diálogos deben caber en la coherencia del cuento, solo así funcionan. Los tres discursos más frecuentes en cuentos contemporáneos son el estilo directo (Juan dijo: soy feliz), el estilo indirecto libre (Él era feliz) y el estilo indirecto (Juan dijo que era feliz). Benavides resalta que un relato funciona mejor si estas tres formas aparecen mezcladas. Benavides comenta la novela “Diálogos en Re Mayor” (1994) de Javier Tomeo. La historia entera está desarrollada a través del diálogo:

“La anécdota gira en torno a un encuentro casual entre los dos únicos viajeros de un tren. El narrador, músico en una banda municipal, traba conversación con su compañero de compartimento, quien, con su actitud, le obliga a enfrentarse consigo mismo y a desmontar sus convicciones. Como es habitual en Tomeo, la anécdota se desarrolla a base de diálogos que desembocan en situaciones insólitas, cercanas a

lo absurdo. De hecho, el lenguaje y los símbolos que utiliza coinciden con los propios de la literatura del absurdo.” (URL 14).

Benavides nos lee dos relatos para distinguir cómo varios autores usan el diálogo de diferentes maneras. “La estación del diablo amarillo” (1994) de Ribeyro muestra el uso del diálogo dentro de la narración, que está mezclado con otras formas del discurso como la descripción y la narración. “Entre las doce y la una” (1993) de Quim Monzó es un ejemplo de un cuento todo escrito en diálogo.

10.1. “La estación del diablo amarillo” de Julio Ramón Ribeyro

En una estación de ferrocarriles bajo París laboran varios trabajadores. Un colega de trabajo árabe del narrador, Bel-Amir, es el más viejo. Trabaja para mandar dinero a Orán, a su familia. Duerme en la estación. Un día trabajan en equipo en las caretilas. El trabajo es demasiado extenuante para el narrador y para de trabajar, dejando a Bel-Amir solo. Bel-Amir está muy enojado con él. El narrador se enferma y por falta de dinero no puede quedarse en el hostel donde se quedaba y empieza a dormir en la estación también con Bel-Amir. Casi no hablan. Un día trabaja el protagonista con el diablo amarillo (carretillas para llevar material), se hiere y en la noche se siente muy débil, hasta que nota que está sangrando.

- ¡Enciende la luz!- grité- ¡Enciende la luz!

- ¡Cierra esta boca, merde!

Yo seguí implorando. Traté de levantarme, pero mi cuerpo no me obedecía. Mi voz debía sonar a moribundo, porque Bel-Amir saltó de la cama, tosiendo.

- ¡Un minuto, nada más!- protestó.

Se hizo la luz. Bel-Amir quedó con la mano en el conmutador esperando que pasara el minuto. Alarté con pena mis frazadas y vi que estaba acostado en un sábana roja. (...) En seguida se acercó, metió un brazo bajo mi espalda y el otro bajo mis rodillas. El techo de la barraca se desplazó y pronto me sentí en el aire, viajando hacia la puerta. (...)

- ¿A dónde me llevas, Bel-Amir?

- ¡A Orán!- respondió soltando una risotada.

Sus pasos eran largos y seguros como los de un camello. En la estación pitaban los trenes. Ya no quise preguntar nada más. Cerré nuevamente los ojos, sabiendo

que entre los brazos de Bela-Amir, esos brazos que durante sesenta años le habían impedido morir, mi vida estaba salvada.

(Ribeyro 1994: 303)

Este pasaje muestra muy bien como Ribeyro mezcla los diferentes tipos de discursos. El diálogo le da más tensión al texto. Está bien situado en el texto. Por ejemplo la pregunta ¿A dónde me llevas, Bel-Amir? Tiene más efecto que: “le preguntaba a dónde me llevaba”, ya que el lector puede adivinar fácilmente que el narrador tiene miedo en el estilo directo, por los signos de interrogación. Según Benavides, todo se volvería muy estático sin el diálogo. Un cuento queda más vivo con diálogo, sobre todo el fragmento presentado arriba. Al final, el protagonista decide no preguntar más y no hay más diálogo. La falta de diálogo en esta parte también tiene gran efecto. El narrador siente seguridad en los brazos de Bel-Amir al final del texto y dice que “su vida estaba salvada”. De ahí que el uso y también el desuso del diálogo tiene un gran efecto en un cuento.

Asimismo Benavides explica que los diálogos deben ser cortos. Así son más creíbles que es lo que se aprecia en el ejemplo de arriba de Ribeyro. Es más difícil crear diálogos largos: el próximo cuento muestra cómo se hacen diálogos largos.

10.2. “Entre las doce y la una” de Quim Monzó

La mujer lo interrumpe:

-¿Pero no entiendes que no quiero dejaaaar de veertee?

Cuando el hombre deja de oír el llanto, habla:

-Maria...

-No. -Se suena-. Prefiero que no digas nada.

De golpe el hombre sube el tono de voz.

-Hombre, yo más bien elegiría un coche que te asegurase mejor rendimiento.

-¿Qué?

-Sobre todo si tienes que hacer tantos kilómetros. -Se para un momento.- Si. -

Hace otra pausa. - Si, ya lo entiendo. Yo, claro.(...)

-¿No puedes hablar?

-No, claro.

-¿La tienes cerca?

-Si.

-¿Enfrente?

-Si. Pero este modelo no tiene tanta diferencia de precio con los japoneses. Y los japoneses...

(Monzó 1993: 82-83)

María y Jaume hablan por teléfono. Parece que tienen una relación clandestina, de la que ambas parejas no deben saber nada. En este pasaje, el hombre cambia de tema repentinamente. Disimula que está hablando con un amigo sobre coches porque su mujer está en el cuarto. Todo esto es aclarado a través del diálogo por las preguntas de María y por el cambio de estilo del habla del hombre. Usa palabras coloquiales como “hombre”. Benavides resalta que el truco está en que no se especifica francamente que la mujer de Jaume entró en la habitación. Esto se puede adivinar.

A través de la historia varias intrigas están reveladas sólo por el diálogo. De repente, María admite que no es María; que es su gemela y que María se murió hace cinco meses. También es revelado que realmente Jaume no tiene una mujer; que estaba disimulándolo todo. Por las muchas dudas que están creadas en la trama a través del diálogo, el lector debe pensar propiamente. No se sabe si los hechos en la historia son fantásticos o reales. Queda por adivinar si todo es un juego entre los dos, o si es verdad lo que están diciendo. Debido a que es una llamada telefónica parece como si el lector estuviera escuchando. Por los varios puntos suspensivos y los signos de interrogación y exclamación, el diálogo queda plausible y vivo.

Escribir un cuento puramente con diálogo no es muy frecuente, pero como se ve en “Entre las doce y la una” funciona.

Otro componente esencial de un cuento es el narrador. En el capítulo siguiente Benavides nos habla sobre los tipos de narrador y cómo utilizarlo, por ejemplo cambiando de focalizador.

11. El narrador

“She stood up in a sudden impulse of terror. Escape! She must escape! Frank would save her. He would give her life, perhaps love, too. But she wanted to live. Why should she be unhappy? She had a right to happiness. Frank would take her in his arms, fold her in his arms. He would save her” (Joyce 1996 (1914): 35).

Eveline, una joven de diecinueve años quiere irse a Buenos Aires con su amor, Frank en el cuento “Eveline” (1914) de James Joyce. No quiere acabar loca como su madre quien había trabajado duramente toda su vida y las gracias que recibió habían sido golpes de su marido, el padre de Eveline. Al final de la historia, contra las expectativas, Eveline decide quedarse. Se queda mirando a Frank partiendo en barco, quien locamente grita por ella. Pero ella no da ningún signo de remordimiento.

Benavides citó a Joyce como buen ejemplo del uso de un narrador introspectivo hablando en tercera persona. El monólogo pretende contar lo que cuenta el personaje; los pensamientos de Eveline están presentados en un monólogo interior narrativo. Benavides también cita a Molly Bloom’s Soliloquy (monólogo interior) en la novela “Ulysses” de James Joyce. Molly Bloom (en primera persona) deja sus pensamientos libres al camino a través de cincuenta páginas, en solo ocho frases; al final es besada y dice que “sí”:

“I was a Flower of the mountain yes when I put the rose in my hair like the Andalusian girls used or shall I wear a red yes and how he kissed me under the Moorish wall and I thought well as well him as another and then I asked him with my eyes to ask again yes and then he asked me would I yes to say yes my mountain flower and first I put my arms around him yes and drew him down to me so he could feel my breasts all perfume yes and his heart was going like mad and yes I said yes I will Yes.” (URL 15).

Esto es un ejemplo de un monólogo interior directo.

Benavides explica que el narrador en primera persona es el más fácil para un escritor aspirante. Sin embargo, éste también es uno de los más impresionantes, porque las divisiones entre narrador, personajes y también el autor no quedan tan claras. El personaje parece estar hablando directamente con el lector; las sombras del narrador y el autor vacilan en el fondo. “Die Ich-Form suggeriert wirklich Erlebtes und durch das persönliche Zeugnis Verbürgtes. Mehr noch:

Autoren zeichneten und zeichnen bis heute häufig sympathische Menschen mit der Ich-Form aus, oder wenn sie schon nicht sympathisch sind, dann müssen wir sie zumindest verstehen können, mitfühlen können, mit ihrer Zerrissenheit und schuldhaften Verstrickung” (Aichinger 2005: 326). La narración en primera persona crea cierta magia en los diálogos que producen los partidarios de un relato. Un buen narrador es esencial. Cada escritor debe pensarse mucho antes de escribir desde cuál perspectiva quiere narrar su historia. Esto decidirá todo. Según Benavides: “si se elige un mal narrador, la historia no funciona.”

11.1. ¿Quién narra?

- Es la pregunta esencial de un cuento.
- Pero, ¿por qué?
- Bueno, es que esto va más allá, al pasado; al principio mucha gente pensaba que el narrador era el autor. Por eso hasta se quería encarcelar a Flaubert, porque pensaban que los pensamientos obstrusos e inéticos- para este tiempo- de Emma Bovary en su libro “Madame Bovary” eran los suyos.
- Este libro fue uno de los primeros que usó un narrador desde la perspectiva de un personaje, en vez de un narrador explicativo.
- Sí, pero la confusión entre el narrador y el autor ocurre todavía hoy en día. Por ejemplo en la novela “El hablador” de Mario Vargas Llosa aparece un personaje que se llama Mario Vargas Llosa. Éste habla sobre la tradición oral de una tribu. Pero este no narra sobre el autor Mario Vargas Llosa. No te puedes imaginar cuántos periodistas le preguntaron por este falso elemento autobiográfico. Otro ejemplo es el de Borges. En su cuento “El otro” aparece Jorge Luis Borges, que habla con un Jorge Luis Borges más joven. De ninguna manera significa que Borges se describe a sí mismo en el cuento. ¡Es más bien probable que juega con su nombre para confundir a sus lectores y probablemente a los periodistas! Bueno y esto se transmite a todos los personajes en un cuento, ya se llamen Borges, fulano o Juan. No tienen nada que ver con el autor.

- Sí, pero hay también obras de ficción con rasgos autobiográficos, como por ejemplo “Un Mundo para Julios” de Alfredo Bryce Echenique- la única posibilidad de poder escribir tan detalladamente sobre la sociedad alta limeña fue porque el mismo Bryce Echenique fue parte de ella durante su infancia.

- Ya. Pero claro, cada escritor escribe con experiencia, no podemos evitarla y no debemos evitarla. No obstante, no debemos confundir la realidad y la ficción. Tenemos que desconfiar de todo.

- ¿Hasta de la dedicatoria?

- Sí.

11.2. El focalizador

“Se trataba de un muchacho corriente: en los pantalones se le formaban rodilleras, leía historietas, hacía ruido cuando comía, se metía los dedos en la nariz, roncaba en la siesta, se llamaba Armando. Corriente en todo, menos en una cosa: tenía Otro Yo.

El Otro Yo usaba cierta poesía en la mirada, se enamoraba de las actrices, mentía cautelosamente, se emocionaba en los atardeceres. Al muchacho le preocupaba mucho su otro yo y le hacía sentirse incómodo frente a sus amigos. Por otra parte, el Otro Yo era melancólico y, debido a ello, Armando no podía ser tan vulgar como era su deseo.”
(Benedetti 1994: 237).

El cambio de focalizador en la cuarta línea de Armando al otro yo y luego otra vez a Armando muestra bien el cambio de perspectiva entre Armando y el otro yo, según Benavides. El otro yo se muere un día por que Armando lo insulta por ser tan emocional. Armando, consolado por el pensamiento de que ahora podía ser más vulgar que nunca, se va a la calle y ve unos amigos. Éstos no lo ven, porque se ha muerto.

La posición desde donde se cuenta una historia es la guía. Benavides explica que puede cambiar de lugar, no es estática. Es decir, puede cambiar de personaje y del ángulo desde el que se cuenta la historia. El focalizador puede mudar pero también puede permanecer en un sitio. Esto depende de la historia. Benavides da varios ejemplos de la fuerza que evoca cambiar el focalizador o de permanecer

en uno, aunque el lector quisiera saber lo que está pasando en la mente de otro personaje. En “El Eclipse” (1986) de Augusto Monterroso ocurre exactamente esto: el lector no sabe más que el narrador hasta el final. En “Lejana” (1969) se encuentra otro yo en otro sitio. En “Axolotl” (1969), el narrador no cambia a otro personaje, sino a un animal.

Benavides advierte que el narrador debe ser bien situado para que pueda cambiar de posición- si no, el lector quedará confundido. Los siguientes ejemplos ilustran como hacerlo de diferentes maneras. Al final, propone un ejercicio creativo.

11.2.1. “El Eclipse” de Augusto Monterroso

“Al despertar, se encontró rodeado por un grupo de indígenas de rostro impasible que se disponían a sacrificarlo ante un altar, un altar que a Bartolomé le pareció como el lecho en que descansaría, al fin, de sus temores, de su destino, de sí mismo.” (Monterroso 2002 (1986): 37)

El narrador está enfocalizado sólo en Fray Bartolomé Arrazola. Aunque el cuento es muy breve, da mucha información. Bartolomé debe ser sacrificado por los indígenas. Para salvarse, se acuerda de que Aristóteles había calculado un eclipse de sol para este día. “Los indígenas lo miraron fijamente y Bartolomé sorprendió la incredulidad en sus ojos. Vio que se produjo un pequeño consejo y esperó confiado, no sin cierto desdén.” (Monterroso 2002: 38). Dos horas más tarde lo habían sacrificado- ya sabían que hubo un eclipse por los astrónomos de la comunidad maya.

En esta historia funciona muy bien el focalizador, primero en Bartolomé porque éste demuestra el punto de vista colonial: muchos vieron solamente por sus ojos propios y no por los ojos de los que estaban conquistando. Crearon una imagen de salvajes y primitivos de los ‘otros’. El narrador reproduce esta imagen en Bartolomé, que está desconcertado por la mirada “impasible” de los indígenas. El cuento no funcionaría si el narrador describiera los pensamientos de los indígenas, porque para Bartolomé son ‘los otros’. El narrador por eso toma la idea de ‘mirar’ en el período colonial y se posiciona así en el cuento.

Bartolomé intenta salvarse y superarlos con su “talento y cultura universal”. Sin embargo, ellos también saben del eclipse lo que disminuye la superioridad del conquistador Bartolomé y termina con su sacrificio. El narrador es parte de la trama y al mismo tiempo desarrolla la historia. Aquí, sin embargo, hay un giro del

focalizador. Se enfoque en los indígenas, mientras el corazón de Bartolomé chorreaba de sangre sobre la piedra de los sacrificios. Un indígena recita todos los días que habrá un eclipse, haciéndolo “sin ninguna inflexión de voz, sin prisa” (Monterroso 2002: 38). La última frase da un toque irónico a la historia y pone la vista ‘superior’ de Bartolomé sobre los indígenas en ridículo. El indígena recita las infinitas fechas “que los astrónomos de la comunidad maya habían previsto y anotado en sus códices sin la valiosa ayuda de Aristóteles” (Monterroso 2002: 38). Este último enfoque en los indígenas y el irónico cierre están muy bien situados en la historia.

En el siguiente ejemplo hay otro focalizador además del narrador.

11.2.2. “Lejana” de Julio Cortázar

En un diario Alina Reyes cuenta cada vez los raros pensamientos que tiene durante noches insomnias. Imagina a otra Alina Reyes en Budapest, que es pobre, vive mal, es pegada y tiene frío por sus zapatos rotos. Está tan obsesionada por la Alina Reyes de Budapest que persuade a su nuevo marido Juan Luis para llevarla a Budapest en la luna de miel. En el puente que se imaginaba encuentra a la otra Alina Reyes. Se abrazan y la rica Alina Reyes nota con horror que se han cambiado de cuerpo. En el último pasaje, ahora descrito por un narrador en tercera persona (el diario de antes fue escrito en primera persona), se describe el intercambio:

“Le pareció que dulcemente una de las dos lloraba. Debía ser ella porque sintió mojadas las mejillas, y el pómulo mismo doliéndole como si tuviera allí un golpe. También el cuello y de pronto los hombros, agobiados por fatigas incontrolables. Al abrir los ojos (tal vez gritaba ya) vio que se habían separado. Ahora sí gritó. De frío, porque la nieve le estaba entrando por los zapatos rotos, porque yéndose camino de la plaza iba Alina Reyes lindísima en su sastre gris, el pelo un poco suelto contra el viento, sin dar la vuelta la cara y yéndose.” (Cortázar 1994 (1969): 125).

El narrador, al principio focalizado en Alina Reyes, ahora se focaliza en la misma persona pero ésta está en otro cuerpo, supuestamente. Esta táctica es muy eficiente y deja al lector perplejo. En “Axelotl”, Cortázar aún usa otra táctica para mostrar un raro cambio de focalizadores.

11.2.3. “Axolotl” de Julio Cortázar

“Hubo un tiempo en que yo pensaba mucho en los axolotl. Iba a verlos al acuario del Jardín des Plantes y me quedaba horas mirándolos, observando su inmovilidad, sus oscuros movimientos. Ahora soy un axolotl.” (Cortázar 1994 (1969): 381).

El Axolotl es un pez que se caracteriza por su inmovilidad, pasividad y mirada de oro vacía. El narrador explica cómo se convirtió en un axelotl. Describe su obsesión por ellos y los describe detalladamente. En la mitad del cuento, cambia el narrador de la primera persona, describiéndolos en la primera persona plural, señalando otra vez que es un axolotl:

“A veces una pata se movía apenas, yo veía los diminutivos dedos posándose con suavidad en el musgo. Es que no nos gusta movernos mucho, y el acuario es tan mezquino; apenas avanzamos un poco nos damos con la cola o la cabeza de otro de nosotros; surgen dificultades, peleas, fatiga. El tiempo se siente menos si estamos quietos.” (Cortázar 1994 (1969): 382).

Brevemente, cambia de perspectiva hablando de la perspectiva de los axolotl. Luego sigue explicando desde el punto de vista de un hombre sobre su preocupación por las criaturas elegantes. El cambio último aparece al final, cuando describe como se cambió de cuerpo:

“Mi cara estaba pegada al vidrio del acuario, mis ojos trataban una vez más de penetrar el misterio de esos ojos de oro sin iris y sin pupila. Veía muy de cerca la otra cara de un axolotl inmóvil junto al vidrio. Sin transición, sin sorpresa, vi mi cara contra el vidrio, en vez del axolotl, vi mi cara contra el vidrio, la vi fuera del acuario, la vi del otro lado del vidrio.” (Cortázar 1994 (1969): 1984).

A partir de aquí el narrador cuenta desde el punto de vista del axolotl. Describe el hombre desde afuera, lo titula ‘Él’. Este cambio de perspectiva es muy claro y por eso muy efectivo. El lector se queda ponderando al pez y quizás echará dos ojeadas al próximo pez que vea en una pecera. Ahora Benavides nos propone, ya inspirados por varias tácticas de narradores y focalizadores, intentar escribir nosotros mismos usando dos focalizadores.

11.2.4. Ejercicio Creativo

Benavides lee la primera frase de un cuento de Octavio Paz:

“Al llegar a mi casa y precisamente en el momento de abrir la puerta, me ví salir.”

El ejercicio se basa en escribir una historia usando este inicio. Debería mostrar como también una sola persona gramatical, en este caso, la primera, puede tener dos focalizadores. Esto hace que el ejercicio sea muy difícil. El ejercicio empeña entrar directamente en la historia. La generación de una multitud de preguntas muestra que hay una variedad de posibles caminos sobre los cuales podría ir la historia. Sin embargo esto no implica que cualquier historia funcionaría- tiene que contener una coherencia, llevar al lector hasta el final. Abajo expongo mi propio intento.

Al llegar a mi casa y precisamente en el momento de abrir la puerta, me ví salir.

- Esta vez te has sobrepasado.

Una sonrisa maligna se derramó sobre mi cara.

- Ya no puedo más; este juego acabará.

- Ah, ¿no te gustó? cantó. Me alejo con una carcajada horrorosa que no sabía que podía producir mi cuerpo.

Me quedé bajo el portal, mirando irme, mis mejillas quemando.

Algunos ahora pensarán que estoy loca, o que tengo esquizofrenia, que vivo en un delirio, soy ilusorio, que imagino todo. Pues, no es así.

Todo empezó cuando me mudé a la ciudad. Había decorado la casa todo el día, todo tenía su plazo; cada rincón, foto, alfombra meticulosamente puesta en su lugar correcto. Hasta para mi cepillo de dientes había aplastado un pez de plástico blanco que suspendió mi cepillo en el aire entre sus labios de carmín. Porque realmente, nadie quiere la asquerosa masa blanca de fluorad, saliva y bacterias de la boca acumulada en el fondo de un vaso sobre el lavabo. Para celebrar la excelencia de mi piso, tomé el cepillo y empecé a limpiar mis dientes en perfectos círculos redondos, como en los anuncios, antes de ir a la cama. Dejé mis ojos ambular por el baño ordenado hasta mi propio reflejo. Hubo otro yo, no estuve sola. El cepillo cayó, derramando gotas de blanco en el espejo. Me turné y todavía estaba. Éramos exactamente iguales, salvo que yo tenía la espuma blanca saliendo de la boca abierta hasta que la quité con la manga.

Acerqué la mano y toqué un brazo. No era una ilusión. Después de gritar un ratito mirando su sonrisa conmisericordia, le preguntó qué hacía en mi baño, y si éramos gemelas.

- No. Soy tu- me aclaró francamente. - No sé realmente por qué estoy aquí, pero bueno, no me voy así que tendremos que acomodarnos aquí las dos juntas. Me llamo Amélie también, naturalmente- Se fue abajo con la elegancia de un gato para mirar la tele.

¿Juntas? Había enfocado la palabra especialmente, que me daba escalofríos.

Bueno, los detalles de las semanas siguientes no son bonitos. Despertarme cada mañana para asegurar con asombro y miedo que todavía estaba no me calmó pero al final, uno se acostumbra a todo. Ya hace tres años. Vivimos juntas y logramos no vernos mucho. Es que, aunque parezcamos iguales, somos una especie de Jeekyll y Hide, pero en dos personas. Es una bestia. Empezó dejando sus bolsas de té empapadas en toda la casa solamente para irritarme, no haciendo nada en la casa y comportándose como una cerda. Pero es peor, ha tomado mi Miguel en posesión también. Nunca olvidaré el momento cuando me ví besándolo enfrente del cine. Miguel no nota nada. Ahora vivimos con él y nos turnamos cada noche. Me molesta cuando me susurra, “venga Amélie, que te pasa hoy, ayer estabas tan, tan, diferente” con una sonrisa tan sucia y asquerosa.

Cuando se aumentó el pecho tenía ganas de pegarla. Claro que yo debía hacer lo mismo, o Miguel lo notaría. Su risa clara y maligna cuando me vio con el vendaje alrededor de mi torso intentando levantar una revista del suelo que había tirado intencionadamente, todavía tintinea en mis orejas. Pero el colmo fue cuando un sábado Miguel me tomó en sus brazos.

- Hoy es la noche, Amélie. Lo hemos planificado desde hace tanto tiempo- en una voz baja y rasgada. - Ya al pensarlo me vuelvo loca.

Esta vez, sería algo horroroso. Lo sentía. Y cuando el coche aparcó frente a la mansión, con todas las cortinas cerradas mi estómago se devolvió. Entramos. Vi una multitud de manos, dedos, pies y- otras facciones del cuerpo en una masa moviéndose despacio. Lo peor fueron los ruidos. Me quedé en el baño toda la noche tapándome las orejas para excluir los jadeos de abajo.

Bueno aquí estoy ahora. Ya no veo a Miguel y ella vive con él todo el tiempo. No me atrevo a salir mucho por si acaso alguien nos vea doble. Viene a visitarme frecuentemente para contarme de Miguel, y advirtiéndome que si me voy, va a seguirme. Jeekyll ganó. Por lo menos Geoffrey, pegado a la pared, me habla

con sus labios de carmín de vez en cuando, para que no me sienta demasiado sola.

No estoy satisfecha del total con este intento, porque el final me parece flojo. Era difícil con los dos focalizadores, también. No parece claro de vez en cuando en la historia.

El próximo punto está relacionado con el narrador y con el orden en que se cuenta sucesos en una historia: el tiempo.

12. El tiempo



(The good, the bad, the ugly, 1966, URL 16)

Dos cowboys se miran. ¿Quién será el que tirará de primero y ganará?

La respuesta a esta pregunta está prolongada para intensificar la tensión. El tiempo que tarda ver esta secuencia es más de seis minutos (tiempo narrativo). El tiempo que es presentado dentro de la secuencia, probablemente deberían ser unos segundos (tiempo narrado). Es decir, unos segundos están ampliados exageradamente para aumentar el suspense. Al final, en el típico estilo Hollywood de este 'italowestern', Blondie, incorporado por Clint Eastwood, supera a los criminales y gana el duelo.

Frecuentemente, un cuento se sitúa directamente en un tiempo y en un espacio para que su lector pueda orientarse. Lo interesante es que, aunque sepa el tiempo narrado inmediatamente, no sabe el tiempo narrativo; es decir, cuánto durará para leer el cuento. Éste depende de cada lector, pero también puede ser manipulado por cada autor.

Benavides habla de tres tipos temporales que son importantes tener en cuenta

para los escritores:

- 1) cronológico: esto describe el orden en que los hechos en una historia están presentados.
- 2) narrativo: el tiempo presentado dentro de la narración.
- 3) verbal: los modos y tipos de verbos.

Un escritor debe tener en claro cada uno de estas tres dimensiones en su cuento, si no, el cuento no tendrá una dirección, un peso que levite y al que pueda seguir el lector.

¿Habrá otra dimensión de tiempo? Parece que sí- no es que un hecho de una historia esté siempre contado en la misma ampliación temporal como en la vida diaria: el acortamiento y la ampliación temporal son propiedades de los cuentos, según Benavides.

12.1. Ampliación y acortamiento temporal de un cuento

Podemos sentir el tiempo hasta cierto grado: la ampliación del tiempo en un cuento tiene influencia en el proceso de recepción. El espacio (el significado) y el tiempo (el significante) son proporcionales. En la ampliación del tiempo, el significante está inmensamente ampliado mientras el espacio será presentado más detalladamente, estará reducido y se enfocará más en los detalles de la escena (cf. Borringo 1980: 86). Este esquema está sobre todo presente en los cliffhanger.

Benavides habla más bien sobre el acortamiento del tiempo. ¿Cómo es posible que una narración puede contar varios años en pocas páginas? Si tomamos por ejemplo “Cien años de Soledad” (1967), de Gabriel García Márquez, cuenta cien años, pero no dura cien años contándolo (cf. Aichinger 2008: 351). Esta técnica de acortamiento es importante aprenderla si se quiere escribir. Un buen balance entre acortamiento y ampliación temporal puede determinar la magia de un cuento, su suspense. Benavides cita la novela “Plenilunio” (1997) de Antonio Muñoz Molina. En un ritmo muy bien marcado (cada capítulo tiene 8-10 páginas) la caza por el asesino de la niña Fatima se desarrolla. Cada secuencia de ocho páginas ocurre en un espacio diferente, a veces del punto de vista del asesino, del inspector o también de la profesora del colegio de Fatima. El espacio juega aquí, en cambio al tiempo mantiene una corriente regular- tanto en el tiempo narrativo como en el tiempo narrado.

Hay muchas variantes para jugar con el tiempo. La más difícil parece ser la de

acortar un largo tiempo en unas cuantas páginas. Benavides nos lee un cuento de Rosa Montero, para mostrar las técnicas de cómo acortar el tiempo en una narración.

12.1.1. “Él” de Rosa Montero

Montero sitúa sencilla y precisamente, directo en el tiempo en la primera frase:

“Todo empezó hace ya mucho tiempo, media vida, la mitad de mi vida (o la de él). Fue en la década de los años setenta y yo tenía veinte años.” (Montero 2007: 187).

El lector puede situarse en el tiempo. La narradora supuestamente va a contar un suceso que aconteció hace muchos años, desde la perspectiva de una edad más avanzada. Había tomado un ácido y de repente, andando soñando por Madrid, se encontró pocos metros arriba en un abismo de un Viaducto. Empezó a gritar y un joven la ayudó y la salvó. Miguel se cayó y murió.

Ahora la protagonista, atormentada por una pésima consciencia, trata de vivir la vida de Miguel. Establece amistades con sus amigos; hace su carrera de matemáticas; hace jogging por las mañanas- todo lo que a Miguel le gustaba hacer. Montero muestra todos estos hechos en un párrafo por separado, comprimiendo el tiempo en la primera frase:

“Me debatía durante semanas y semanas con cuestiones teóricas tan impenetrables como un bloque de plomo.” (Montero 2007: 191-192)

“Y corría por las mañanas” (Montero 2007: 192)

“Hice la carrera de Exactas por libre y me convertí en una profesora de matemáticas muy mediocre y muy triste.” (Montero 2007: 193).

“Aún me arrastré por mi rutina varios meses más, mientras en mi interior culminaba el hundimiento.” (Montero 2007: 194).

Trata de comprimir los veinte años, dando pequeñas pistas de su vida rutinaria y triste que se prolongaba. Un día decide irse al Viaducto donde había sucedido

la desgracia. Primero quiere suicidarse. Pero luego cambia de opinión. Montero muestra muy bien la ruptura:

“Veinte años después, mi muerte me alcanzaba. Y entonces sucedió. Algo se completó súbitamente dentro de mi cerebro, como si hubiera colocado la última pieza de un rompecabezas gigantesco. Fue un rayo de conocimiento, una descarga eléctrica: ahora, como en una revelación, la vida parecía mostrarme su carpintería, el entramado oculto que aguanta y da sentido a la realidad.” (Montero 2007: 195)

De un acortamiento del tiempo, va directamente a una prolongación. Este momento de revelación es ampliado en tres frases. Los veinte años antes fueron resumidos en frases únicas. Así la tensión está creada en el pasaje; el lector fervorosamente continua leyendo para saber qué es lo que ella ha comprendido.

La protagonista vislumbra que no puede suicidarse, porque Miguel la salvó por ello. Y por eso no debería arruinar su vida y debería vivirla como él lo hubiera querido. En el último párrafo, vuelve al acortamiento del tiempo para darle un cierto margen a la narración y concluirla: “Han pasado dos años desde entonces” (Montero 2007: 196). Cuenta como su vida ha cambiado y como vive ahora a su manera.

Montero marca muy exactamente el acortamiento del tiempo en frase cortas. En frases largas, ha presentado el cambio de perspectiva de la protagonista, ampliando un momento. Según Benavides mostrarlo así evidentemente puede ser una buena manera de empezar a escribir cuentos; hacerlo lo más obvio posible y mostrando esto también en la forma del cuento, como lo ha hecho Montero.

Ahora es importante dedicarse a la última etapa de un cuento: el punto final.

13. El punto final

“Cuando nos conocimos, ella me dijo: Te doy el punto final. Es un punto muy valioso, no lo pierdas. Consérvalo, para usarlo en el momento oportuno. Es lo mejor que puedo darte y lo hago porque me mereces confianza. Espero que no me defraudes.” (Peri Rossi, 2007)

En el cuento “El punto final” de Cristina Peri Rossi un hombre habla de una relación amorosa. Su mujer le había regalado el punto final a su amor, pero éste lo perdió, y ahora no lo encontraba. No podían terminar su relación y así se quedaron reprochándose.

Transitado al mundo de la ficción este punto final es lo que el lector exige de cada cuento. “No hay nada mejor que un punto final bien puesto” nos advirtió Nabokov, dice Benavides. Con esto, claramente tiene razón. Probablemente es un momento increíble para un escritor poder terminar la última frase de un buen cuento. Y también es un momento asombrante para un lector, si ha sido sorprendido por el final de un cuento. No obstante, no es para nada fácil. Se cruzan varias preguntas antes del final de una historia: ¿Dónde está el punto final perfecto? ¿Existe?

Quizás sea intuitivo saber cuándo terminar un cuento. Sin embargo Benavides da un ejemplo de un cuento muy conocido: Un criado huye de la ciudad porque ha recibido un gesto de amenaza de la muerte.

- Muerte -le dijo acercándose a ella-, ¿Por qué has hecho un gesto de amenaza a mi criado?
 -¿Un gesto de amenaza? -contestó la Muerte- No, no ha sido un gesto de amenaza, sino de asombro. Me ha sorprendido verlo aquí tan lejos de Isaphán, porque hoy en la noche debo llevarme en Ispahán a tu criado.” (URL 17)

Benavides dice que un giro inesperado puede darle a un cuento el toque especial como el de la sal a un plato.

13.1. El elemento sorpresa

El elemento sorpresa es imprescindible en un cuento. Benavides nos da como ejemplo el cuento “La noche del skylab” (2005) de Juan Bonilla. Una nave satélite se caerá del cielo sobre un pueblo. En vez de temer el hecho, el pueblo lo quiere y alaba a los dioses para que se caiga- quieren dinero del estado. Esto es un giro

inesperado que el lector no espera.

Un cuento que me sorprendió fue “An Occurrence at Owl Creek Bridge” (1890) de Ambrose Bierce. Peyton Farquhar es sentenciado a muerte. Lo van a colgar de un puente. De repente, el lazo se rompe y él se cae en el río. En una lluvia de tiros, alcanza llegar a su casa:

“As he is about to clasp her he feels a stunning blow upon the back of the neck; a blinding white light blazes all about him with a sound like the shock of a cannon—then all is darkness and silence! Peyton Farquhar was dead; his body, with a broken neck, swung gently from side to side beneath the timbers of the Owl Creek bridge.” (Bierce 1890)

Todo la historia de escape ocurrió dentro de su mente. Habían conseguido matar a Peyton Farquhar colgándolo del puente.

Benavides comenta que la sorpresa al final caracteriza al ‘buen’ cuento. Es la magia de la ficción; un lector, aunque es levantado hacia cierta dirección en un cuento, todavía queda estupefacto al final. Esto es el efecto deseado de cada escritor. Benavides nos presenta algunos cuentos que alcanzaron esta sorpresa final.

13.1.1. “Conga, Conga” de Manuel Rivas

Después de una noche de borrachera en que su novia Ana se había ido sin despedirse, un hombre va a un cumpleaños de niños como payaso. A Oscar y su amigo, “el ángel rubio”, no les gusta para nada el payaso. Deciden hacerle una broma maligna. Lo encierran en un invernadero de aluminio y cristal. Poco después el payaso Pico se da cuenta de que un caimán está dentro. Tiene mucho miedo, y los niños se ríen de él. La madre lo descubre y le ofrece el baño para lavarse. Aquí viene el giro inesperado y el enigma de la historia. Los dos chicos entran en el baño. Pico, ya sin su maquillaje, se pone delante de la puerta.

- ¿Sabéis lo que les pasa a los niños malos? ¿No lo sabéis?

Ahora Pico dejó de imitar a Jack Nicholson en el papel del Joker de Batman. Puso la voz solemne de Dios el día del juicio final.

- Pues los niños malos van al infierno.

Óscar y el ángel rubio soltaron una risita de espanto. Reían como ríen los niños

malos poco antes de caer por la tapa del infierno. (Rivas 1996: 154).

Rivas deja el final abierto. Ha creado un misterio en donde el lector es dejado perplejo: ¿Qué hará Pico con los niños? ¿Darles un susto, o hacerles daño realmente?

Benavides comenta que un secreto así deja al lector ponderar más sobre la historia. Rivas abandona al lector con la imagen de los niños con su risita nerviosa. Si Rivas hubiera levantado la manta secreta y hubiera dicho lo que les pasará a los niños, no tendría el mismo efecto en la narración. Según Benavides, este es un final bien puesto.

13.1.2. “La fauna” de Quim Monzó

Es la historia conocida de Tom and Jerry: el gato y el ratón. Siempre gana el ratón. El gato ya se pregunta cómo puede ser que la humanidad siempre deja ganar al ratón y por qué tanta gente tiene miedo de los ratones. El cuento sigue como lo conocemos de los dibujos animados- por más que el gato intenta matar al ratón, el ratón siempre sale salvado.

Sin embargo también un giro inesperado está presente: el gato, una vez por todas, logra atrapar al ratón y lo echa en una sartén. Mirándolo morir, el lector debe quedar atónito porque el ratón no sale del sartén:

“El cuerpo del ratón se acartona, cada vez más negro y humeante. El ratón mira al gato con unos ojos que éste no olvidará nunca y se muere.” (Monzó: 1994: 123)

El gato sigue friendo el cadáver y luego lo echa en el fuego. El lector hubiera quizás esperado a que el gato sintiera remordimientos, porque ya no está su mayor enemigo, con quien jugaba todos los días. Sin embargo, el gato “por un instante se siente inmensamente feliz”. (Monzó 1994: 123).

Monzó ha dado un giro inesperado a la historia que conocen todos los que miraron este programa en la televisión. Ya no es un juego de niños sino una cuestión de la vida, y específicamente en este caso, la muerte. Ha dado a la historia un toque real y maligno.

13.1.3. “Cleopatra” de Mario Benedetti

Finalmente, Benavides nos lee la historia de los hermanos que siempre tomaron el cabello de la hermana pequeña, Mercedes. Unos amigos de sus hermanos como Dionisio o Juanjo la tratan con cariño. Otro amigo, Renato siempre la tormenta: se odian. En su adolescencia, sus hermanos ahora han adoptado un rol protector pero liberal sobre su hermana pequeña. Se van juntos a bailes; Mercedes parece un poco enamorada de Juanjo, y sigue odiando Renato. En una fiesta de carnaval en 1958 vestida de Cleopatra, baila toda la noche con un chimpancé, “un cacique piel roja” (Benedetti 1994: 538). Adivina que es Juanjo. De repente, se besaron y continuaron besándose toda la noche. El lector ya acerta que ha besado al falso y no al que quería. La narradora afirma esta adivinanza con una prolepsis. Pone al lector en directa confrontación:

“Tal vez ustedes lo hayan adivinado: no era Juanjo sino Renato. Renato, que despojado ya de su careta de fabuloso cacique, se había puesto la otra máscara, la de su rostro real, ésa que yo siempre había odiado y seguí por mucho tiempo odiando. Todavía hoy, a treinta años de aquellos carnavales, siento que sobrevive en mí una casi imperceptible hebre de aquel odio.” (Benedetti 1994: 539).

Ahora viene el giro inesperado. Algo que el lector no esperaba. Termina el cuento con la frase sencilla: “Todavía hoy, aunque sea mi marido”. El cuento está finalizado con un toque humorístico y cómico.

Benavides indica que pequeñas sorpresas al final de la historia que éstas permanezcan por más tiempo en la mente del lector.

Al terminar la historia, Benavides da una sugerencia última a los participantes del taller: el arte de corregir una historia.

13.2. Escribir bien es corregir bien

En la última tarde del segundo taller, tuvimos la posibilidad de corregir nuestros cuentos, correspondiendo a lo que habíamos aprendido en el taller. Tuvimos también la posibilidad de leer un cuento corregido al final.

Según Benavides escribir bien es corregir bien. Sólo hay pocos autores que publican la primera versión escrita de una obra. Normalmente hay un largo período de corrección. Muchos escritores odian esta fase. Otros escritores, como él por ejemplo, disfrutan de esta parte. En cuanto la trama de la historia está fija,

uno debe concentrarse en el lenguaje mismo, en las palabras, muletillas, en rimas casuales. Según Benavides, la parte de la corrección es parte del proceso de escribir; no debe ser descartado. Es parte del punto final de un cuento y también una fase en el oficio de escribir.

En cuanto a las correcciones nos aconsejó fijarnos en cada palabra, para aprobar el estilo. Aquí doy un ejemplo de un cuento que yo escribí en el taller (bajo punto 8.6.1) en el cual Benavides me ayudó con la trama de la historia. Benavides me dijo que después de las estrellas, debería añadir más de la historia, ampliarla. Aquí está el ejercicio original y abajo el intento nuevo:

Normalmente vino más temprano, a las seis. Después del trabajo. Qué curioso que hoy no llevaba corbata, y sobre todo se había dejado los dos últimos botones abiertos. Estaba a punto de darle su güisky on the rocks cuando oí un pequeño susurro de sus labios ‘cerveza, porfa, Marina’. Diciéndolo miró fijamente mis pechos sin perder la vista. Pequeñas gotas de sudor se formaron en sus sienes. Tosí, y cuando aparecieron manchas rojas en sus mejillas, seguidamente fijó sus ojos en un flyer sobre la barra que leía “Bar Roca, cócteles; para los ladies gratis” en letra blanca con negro fondo. Se fijó en ello durante diez minutos, como un biólogo a punto de descubrir una célula nueva a través del microscopio*. Se acomodó en su silla y tomó largos tragos de su cerveza hasta que lo vació, intentando saborear las últimas gotas*.

Aquí es la historia con las ampliaciones:

Normalmente vino más temprano, a las seis. Después del trabajo. Qué curioso que hoy no llevaba corbata, y sobre todo, había dejado los dos últimos botones abiertos. Estaba a punto de darle su güisky on the rocks cuando oí un pequeño susurro de sus labios “cerveza, porfa, Marina”. En diciéndolo miró fijamente mis pechos sin perder la vista. Pequeñas gotas de sudor formaron en sus sienes. Tosé, y al aparecer manchas rojas en sus mejillas, enseguidamente fijó sus ojos en un flyer sobre la barra que leía “Bar Roca, cócteles; para los ladies gratis” en letra blanca con negro fondo. Se fijó en ello durante diez minutos, como un biólogo a punto de descubrir una célula nueva a través del microscopio.

Marina no había visto nunca a José tan inquieto. Miraba de vez en cuando hacia la puerta con ojos ansiosos. Ah, claro, esperaba a alguien. Esto era algo nuevo. Nunca lo había visto con nadie, ni hablar con alguien.

Se acomodó en su silla y tomó largos tragos de su cerveza hasta que lo vació, intentando saborear las últimas gotas. Le había puesto otra sin que se diera cuenta. Tomó un cigarrillo entre sus dedos temblorosos e intentó alumbrarlo con cerillas. Después del quinto intento le ofrecí mi mechero que cogió con ojos llenos de agradecimiento.

Ya eran las siete, y todavía no había venido. Miré el reloj un par de veces sin mirar realmente el tiempo. Qué viejo mamarracho soy. Ni siquiera sabía a qué se parecía Mati. De Suecia, me dijo en el portal del Internet. Las chicas suecas siempre son bonitas, así que me remangué y la pregunté a ella si quería ir de copas conmigo, a las siete en este bar. Y había dicho que sí. Claro que no iba a venir. De repente oí la puerta. Con la boca volteé turné la cabeza. Pero no era ella. Un tipo alto se acomodó a mi lado.

Ah, qué bueno, alguien nuevo. Un hombre bastante guapo acababa de entrar en el bar, quien no conocía. Con éste una podría divertirse. Doné mi sonrisa más dulce y le pregunté cómo se llamaba.

- Me llamo Mati. Soy de Suecia. ¿Y usted?

- Ay, por favor, ¡no me llames usted! Soy Marina. Suecia, ¡qué bonito!

Me incliné hacia él, para que pudiera ver en mi escote. Miré de reojo. María José había entornado los ojos y de repente se levantó y se fue. El golpe de la puerta zumbó en mis tímpanos. Había dejado el flyer y cinco euros sobre la barra. Celoso zorro viejo.

Parte III

Opinión personal

14. Conclusión y crítica

“Se escribe para llenar vacíos, para tomarse desquites contra la realidad, contra las circunstancias” (Mario Vargas Llosa, citado en URL 18).

Esta cita de Mario Vargas Llosa se encuentra en la página web del “Centro de Formación de Novelistas” donde Jorge Eduardo Benavides da sus talleres literarios. “Escribir ayuda a llenar vacíos”, como lo hace la comida para sobrevivir.

Al añadir todos los ingredientes de Benavides, he creado algunos platos que me gustaron y otros que no.

¿He aprendido solamente una manera de cocer? ¿Para qué me sirve esta receta? Teóricamente, Benavides comparte la opinión de varios escritores contemporáneos como Julio Cortázar, Ernest Hemingway y Mario Benedetti: un cuento no tiene nada que ver con una novela. Un cuento es la compactación pura de una historia; solo se dice lo que es absolutamente necesario para la trama. No le sobra nada al cuento en cuanto a informaciones para el transcurso de la historia y del lenguaje usado. Esto no tiene nada que ver con la extensión. Todo es alusión y sugerencias de cosas que no se dicen explícitamente.

Según Benavides, un ‘buen’ cuento y una ‘buena’ literatura en general se destacan por un lado por su factor de entretenimiento y por el otro porque hace al lector trabajar mentalmente. Critica el best seller, porque éste juzga a los personajes y no deja al lector pensar y criticar propiamente. Benavides repite varias veces: “un narrador nunca debe juzgar al personaje o los hechos en una historia; ofrecer incertidumbre al lector y dejarlo pensar propiamente es esencial”. No obstante, hay millones de lectores que leen best seller con mucho gusto- no se puede decir que todos sean de mala calidad literaria. Además falta definir lo que es un “best seller”, que no queda muy claro. Sin embargo, pienso que es un buen modo didáctico para mostrar que no se debe juzgar a los personajes que es lo que se hace en muchas novelas populares.

Con su tesis de ‘mentir bien’ para que ‘se crea’ la historia, se podría criticar a

Benavides. La terminología es imprecisa. Sin embargo, pienso que Benavides ha limitado este punto por razones didácticas. Además, no se debe olvidar que los talleres fueron únicos. Normalmente, Benavides da talleres seriales, cada semana. Por eso también, algunos de sus puntos fueron acertados. Explica que la trama, la forma y el estilo deben convenir todos y complementarse para que un cuento tenga coherencia y se vuelva convincente.

Otra tesis de Benavides es que aproximadamente sólo existe una docena de historias básicas, que se podría también criticar. No obstante, para Benavides la variación está en la idea, por ejemplo darle a una historia conocida como ‘Cenicienta’ un giro inesperado o hacer que el estilo la distingue de otras. Esto ayuda a los alumnos a no estresarse tanto pensando que deben crear algo nuevo que nunca ha sido tratado. Algo nuevo, en el sentido de inventar una historia que nunca ha sido contada, que para Benavides no debería ser el reto de ningún escritor. Benavides piensa que la importancia es en el conjunto del todo- la trama, el estilo- tienen que formar un todo homogéneo. Hay que dejar que una historia crezca en la mente; si se mantiene por un buen tiempo, es que merece ser contada. Pienso que hay un grado de verdad en lo que dice Benavides sobre la docena de historias, porque en un esquema básico muchas historias se repiten. Supuestamente hay historias que tienen sus raíces en mitos comunes de cada sociedad. Creo que Benavides quería decir con esto que cada uno es capaz de ver las mismas cosas de manera distinta. Si todos vemos de la misma manera, escribiremos las mismas historias.

Benavides aconseja pensar en el personaje antes de escribir. Lo llama “crear la Biblia” que significa que el escritor debe hacer un esbozo detallado de todas las características del personaje antes de escribir acerca de él. Para Benavides los personajes son los que deben determinar una historia y la acción. Aunque todos estos detalles del personaje no figuren en el cuento, subraya que es imprescindible saberlo todo para “mentir bien”. La acentuación del personaje es una característica de autores desde principios del s.XX. Estoy de acuerdo con esto, porque pienso también que los personajes son los que “move the story forewards”.

De acuerdo a Benavides se deben borrar las primeras líneas de una historia, porque el inicio debe ser rápido. Creo que esto es un buen punto didáctico, aunque parezca fuerte: enseñar cómo entrar directamente en la acción de una historia.

En cuanto al estilo, aconseja evitar el uso de estereotipos, cacofonías, muletillas y frases hechas; un texto debe hablar con imágenes y dar sorpresas estilísticas.

Benavides explica que es encontrar lo especial y esencial en lo general lo que hace vivir una historia. Detalles pequeños avivan la historia en la mente del escritor. Esto advierte Benavides frecuentemente. Sin embargo, enseñar una manera de mirar es muy difícil, y requiere mucho entrenamiento. Sin embargo el consejo de arraigarse en cada palabra me parece bien, porque solo así se puede mejorar y adquirir un propio estilo.

Además se puede criticar su noción de que cada descripción debe ser conectada a un personaje. Hay descripciones que no tienen nada que ver con el personaje o con la trama, pero que funcionan muy bien, porque crean atmósfera, dan pistas falsas. Pero pienso que Benavides, como modo didáctico hizo bien en mostrarnos que en un cuento uno no se debe perder en una descripción que no tenga que ver con la trama, porque un cuento debe ser una compactación esencial de una historia. Además, opino que toda descripción remite, aunque sea de manera indirecta, a los personajes y a sus vivencias. El arte de crear una descripción bien manejada necesita mucha práctica.

Habrán escritores que darán otros consejos que Benavides y valorizarán diversos aspectos del cuento de manera diferente que Benavides, así que:

¿Cuál es la receta perfecta para crear nuestro gazpacho?

Cuando busqué ‘receta para el gazpacho’ en Google, tenía alrededor de 127.000 resultados. Claro, las recetas múltiples incluirán ciertos ingredientes que se repetirán y esto será la clave sencilla, porque cada gazpacho incluye elementos que lo hacen clasificar como un gazpacho. Cuando yo intentaba cocinar, mi abuela siempre me decía que es un proceso de ‘learning by doing’. Hay que probar, guisar, rescatar, dejar, descartar los ingredientes. ¿Merece hacer clases de cocina? Claro que sí, un taller no representa una estructura fija y puede ser manipulado como uno quiere. Da esperanza saber que realmente con práctica, todo es posible. Y que los que realmente lo quieren, podrían crear un gazpacho que agarre, emocione, hasta despoje lágrimas.

15. Bibliografía

15.1. Literatura Primaria

Aristóteles (1977) (ca. 335 v. Chr.): *Poetik*. In: Nestle, Wilhelm (Hg.): Aristoteles Hauptwerke. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag. P. 336-376.

Benedetti, Mario (1994): *Cleopatra*. En: Cuentos Completos. Benedetti. 1947-1994. Madrid: Alfaguara. P. 537-540.

Benedetti, Mario (1994): *Corazonada*. En: Cuentos Completos. Benedetti. 1947-1994. Madrid: Alfaguara. P. 100-104.

Benedetti, Mario (1994): *El otro yo*. En: Cuentos Completos. Benedetti. 1947-1994. Madrid: Alfaguara. P. 237-238.

Benedetti, Mario (1994): *Réquiem con tostadas*. En: Cuentos Completos. Benedetti. 1947-1994. Madrid: Alfaguara. P. 196-200.

Bierce, Ambrose (1890): *An Occurrence at Owl Creek Bridge*.

En:http://fiction.eserver.org/short/occurrence_at_owl_creek.html, acceso 28.12.09

Borges, Jorge Luis (1942): *Funes el memorioso*.

En:<http://www.literatura.us/borges/funes.html>, acceso 26. 12. 09

Cervantes, Miguel de (2005)(1605): *Prologo*. En: El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha. Madrid: Biblioteca IV Centenario. P. 37-41

Cortázar, Julio (1974)(1969): *Del Cuento Breve y sus Alrededores*. En: Ultimo Round. México: Siglo XXI Editores, S.A. México. P. 59-83.

Cortázar, Julio (1994) (1969): *Axolotl*. En: Cuentos Completos/2. Cortázar. 1969-1982. Madrid: Alfaguara. P. 381-385.

Cortázar, Julio (1994) (1945): *Las líneas de la mano*. En: Cortázar. Cuentos Completos/1. Madrid: Alfaguara. P. 486.

Cortázar, Julio (1994) (1969): *Lejana*. En: Cuentos Completos/2. Cortázar. 1969-1982. Madrid: Alfaguara. P. 119-125.

Cortázar, Julio (1994) (1969): *Lugar llamado Kindberg*. En: Cuentos Completos/2. Cortázar. 1969-1982. Madrid: Alfaguara. P. 89-98.

Cortázar, Julio (2003)(1979): *Estación de la mano*. En: Obras Completas I. Cuentos. Barcelona: Opera Mundi. P. 153-158.

Cortázar, Julio (2003)(1979): *De Cómo la Realidad está en los Sueños*. En: Obras Completas IV. Obra Crítica. Barcelona: Opera Mundi. P. 624-626.

Hemingway, Ernest (1932)(1950): *Death in the Afternoon*. London: Butler and Tanner Ltd.

Hemingway, Ernest (1938): *Hills Like White Elephants*. En: The Short Stories of Ernest Hemingway. New York: Random House, Inc. P. 371-377.

Iwasaki, Fernando (2004): *Día de difuntos*. En: Ajuar Funerario. Madrid: Páginas de Espuma. P. 13.

Iwasaki, Fernando (2004): *El dominio*. En: Ajuar Funerario. Madrid: Páginas de Espuma. P. 108-109.

Iwasaki, Fernando (2004): *Los ángeles dormidos*. En: Ajuar Funerario. Madrid: Páginas de Espuma. P. 58.

Joyce, James (1996) (1914): *Eveline*. In: Joyce, James: Dubliners. Berkshire: Penguin Popular Classics. P. 33-37.

Joyce, James (1996) (1914): *The Dead*. In: Joyce, James: Dubliners. Berkshire: Penguin Popular Classics. P. 199-156.

- Mastretta, Ángeles (1991): *Mujeres de Ojos Grandes*. Barcelona: Seix Barral.
- Méndez Guédez (2005): *Una Tarde de Campanas*. Madrid: Alianza Editorial.
- Montero, Rosa (1998) (2006): *Amor ciego*. En: Amantes y Enemigos. Cuentos de Parejas. Madrid: Punto de Lectura, S.L. P. 207-219.
- Montero, Rosa (1998) (2006): *Él*. En: Amantes y Enemigos. Cuentos de Parejas. Madrid: Punto de Lectura, S.L. P. 187-197.
- Montero, Rosa (1998) (2006): *La gloria de los feos*. En: Amantes y Enemigos. Cuentos de Parejas. Madrid: Punto de Lectura, S.L. P. 91-95.
- Montero, Rosa (1998) (2006): *La Otra*. En: Amantes y Enemigos. Cuentos de Parejas. Madrid: Punto de Lectura, S.L. P. 81-87.
- Montero, Rosa (1998) (2006): *Mi hombre*. En: Amantes y Enemigos. Cuentos de Parejas. Madrid: Punto de Lectura, S.L. P. 95-98.
- Montero, Rosa (1998) (2006): *El monstruo del lago*. En: Amantes y Enemigos. Cuentos de Parejas. Madrid: Punto de Lectura, S.L. P. 99-105.
- Monterroso, Augusto (2002) (1986): *El eclipse*. En: Cuentos. Madrid: Alianza Editorial. P. 37-39.
- Monzó, Quim (1993): *El sapo*. En: El porqué de las cosas. Barcelona: Compactos Anagrama, S.A. P.110-115.
- Monzó, Quim (1993): *Entre las doce y la una*. En: El porqué de las cosas. Barcelona: Compactos Anagrama, S.A. P. 80-94.
- Monzó, Quim (1993): *La fauna*. En: El porqué de las cosas. Barcelona: Compactos Anagrama, S.A. P. 121-123.

Monzó, Quim (1993): *La monarquía*. En: El porqué de las cosas. Barcelona: Compactos Anagrama, S.A. P. 117-120.

Onetti, Juan Carlos (1951): *Un sueño realizado*. Montevideo: Imprenta “Rosgal”. P. 15-32.

Peri Rossi, Cristina (2007): *El punto final*.

<http://actimoliner.wordpress.com/2006/12/15/el-punto-final-de-cristina-peri-rossi/>, acceso 28.12.09

Ribeyro, Julio Ramón (1994): *La estación del diablo amarillo*. Madrid: Alfaguara. P. 291-303.

Rivas, Manuel (1995): *Conga, conga*. En: ¿Qué me quieres, amor? Madrid: Alfaguara. P. 143-155

15.2. **Literatura Secundaria**

Aichinger, Wolfram (2008): *Scriptum zur Literatur*. Wien: Verlag Turia + Kant.

Ayuso de Vicente, María Vistoria / García Gallarín, Consuelo / Solano Santos, Sagrario (1990): *Diccionario de Términos Literarios*. Madrid: Ediciones Akal, S.A.

Bendetti, Mario (1948): *Peripetia y Novela. Ensayos*. Montevideo: Talleres Gráficos “Prometeo”. (Capítulos: Peripetia y lector: 15-19. Lo cambiante y lo inesperado: 19-23. Conclusión: 69-79.)

Borringo, Heinz-Lothar (1980): *Spannung in Text und Film*. Düsseldorf: Schwann.

Bruner, Jerome (1986): *Actual Minds, Possible Worlds*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

Donoso, José (1983)(1972): *Historia Personal del “Boom”*. Barcelona: Seix Barral.

Estébanez Calderón, Demetrio (1996): *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza Editorial.

Hamilton, Clayton (1918): *The Structure of the Short Story*. En: Manual of the Art of Fiction. Cornell University Press:

En:<http://www.archive.org/stream/cu31924027193196/cu31924027193196-djvu.txt>; <http://www.oldandsold.com/articles18/fiction-11.shtml>, acceso 08.03.2010, 16.16.

Mandrell, James (1992): *Don Juan and the Point of Honor: Seduction, Patriarchal Society and Literary Tradition*. Pennsylvania University Press.

En:<http://www.questia.com/googleScholar.qst?docId=99085227>, acceso: 08.03.2010, 15.52.

Maugham, William Somerset (1993) (1958): *The Short Story*. En: Points of View. London: Mandarin. P. 130-173.

Tovar, Paco (1998): *Palabras sobre palabras. El justo derecho a ejercer con libertad el propio criterio*. En: Alemany, Carmen / Mataix, Remedios / Rovira, José Carlos: "Mario Bendetti: Inventario Cómplice"

En:<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01394953111571940866024/p0000056.htm>, acceso 20.07.09, 15:00

Vargas Llosa, Mario (1990): *La verdad de las mentiras*. Barcelona: Editorial Seix Barral, S.A

Veel, Kristin (2009): *Narrative Negotiations. Information Structures in Literary Fiction*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht GmbH und Co.

Zaboura, Nadia (2009): *Das empathische Gehirn. Spiegelneurone als Grundlage menschlicher Kommunikation*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.

15.3. Páginas Web

URL 1: Benavides, Jorge Eduardo: *¿Qué es un taller de Creación Literaria?*

En: www.jorgeeduardobenavides.com/taller.htm,

acceso: 11.08.2009, 14.01, 13.12

URL 2: Entrevista con Benavides, por Rafael Robles, 21.06.09,

En: <http://www.larepublica.pe/archive/all/domingo/20090621/24/node/201330/todos/1558>,

acceso 11.08.2009, 15.00

URL 3: *Biografía*.

En: <http://www.elboomeran.com/blog/13/blog-de-jorge-eduardo-benavides/>

acceso 13.08.09, 13.45

URL 4: *Acerca de los Best Seller*.

En: <http://zonadelescribidor.blogspot.com/2009/07/acerca-de-los-best-sellers.html>,

acceso 14.08.09, 13.49

URL 5: *María la del Barrio*.

En: <http://www.youtube.com/watch?v=6cilXqxIfsA&feature=related>,

acceso 14.09.2009, 13.23

URL 6: Rich, Motoko, New York Times, 25.11.2007 *A good mystery: why we read*.

En: <http://www.nytimes.com/2007/11/25/weekinreview/25rich.html>,

acceso 29.08.2009, 12.30

URL 7: Benavides, Jorge Eduardo: *Cuentos realistas y cuentos no realistas*.

En: <http://www.jorgeeduardobenavides.com/taller/leccio2.htm#13>,

acceso 09.03.2010, 21.20

URL 8: *Anton Chekhov on Writing*.

En: <http://mockingbird.creighton.edu/ncw/chekwrit.htm>,

acceso 13.09.2009, 13.23

URL 9: Benavides, Jorge Eduardo: *Lección III: En busca del lenguaje perdido*.

En:<http://www.jorgeeduardobenavides.com/taller/leccio3.htm#observar>,
acceso 13.09.2009, 14.24

URL 10: *Sonnett 130*.

En:<http://www.shakespeare-online.com/sonnets/130detail.html>,
acceso 04.10.2009, 19.29

URL 11: Benavides, Jorge Eduardo: *Lección IV: El estilo. Claridad, Naturalidad, Concisión*.

En:<http://www.jorgeeduardobenavides.com/taller/leccio4.htm#reglas>,
acceso 23.07.2009, 23.50

URL 12: *Little Things*.

En:<http://www.carversite.com/story.html>, acceso 01.11.2009, 14.35

URL 13: *The Fall of the House of Usher*.

En:<http://www.amlit.com/fallusher/chap1.html>,
acceso 21.11.09, 22.30

URL 14: *Dialogo en Re Mayor*.

En:<http://www.acepresa.com/articulos/1994/may/11/di-logo-en-re-mayor/>,
acceso 02.01.2010, 12.30

URL 15: *Molly Bloom's Soliloquy*.

En:http://en.wikipedia.org/wiki/Molly_Blooms_Soliloquy,
acceso 03.01.2010, 17.23

URL 16: *The good, the bad, the ugly*, 1966.

En:<http://www.youtube.com/watch?v=awskKWzjlhk>,
acceso 28.12.2010, 15.15

URL 17: *El criado del Mercader*.

En:<http://iberoamerica.wordpress.com/2007/04/16/el-criado-del-mercader>,

acceso 28.12.09, 14.30

URL 18: <http://www.cfnovelistas.com/quienes.htm>,
acceso 08.03.2010, 17.38

15.4. Obras Mencionadas

Bonilla, Juan (2005): *La noche del skylab*. Barcelona: Editorial Seix Barral.

Brown, Dan (2003): *The Da Vinci Code*. New York: Random House Inc.

García Márquez, Gabriel (2008) (1967): *Cien años de soledad*. Barcelona: Delbolsillo.

Hemingway, Ernest (1994) (1929): *A Farewell to Arms*. Cheshire: Arrow Books.

Lewycka, Marina (2005): *A Short History of Tractors in Ukrainian*. London: Penguin Books.

Lewycka, Marina (2007): *Two Caravans*. London: Penguin Books.

Muñoz Molina, Antonio (1997): *Plenilunio*. Madrid: Alfaguara.

Rowling, Joanne K. (1997): *Harry Potter and the Philosopher's Stone*. London: Bloomsbury Publishing.

Parte IV

Apéndice

16. Deutsche Zusammenfassung

Was gibt es Besseres als sein Lieblingsgericht von Großmutter oder von einem guten Koch zubereitet zu bekommen? Es scheint als etwas Unerreichbares, fast wie ein gut behütetes Geheimnis. Es gibt jedoch Möglichkeiten, das Geheimnis zu lüften. Die Voraussetzungen hierfür sind ein gutes Rezept, etwas Übung und Geduld.

Der Schriftsteller Jorge Eduardo Benavides ist da ähnlicher Meinung. In seinen Workshops kreativen Schreibens, lässt er die TeilnehmerInnen an seinem persönlichen Rezept für Kurzgeschichten teilhaben. Er ist der Überzeugung, dass kreatives Schreiben ein Beruf ist, den man erlernen kann, allerdings nur mit viel Training. Ich durfte an zwei Workshops von Benavides teilnehmen. Der erste fand im Rahmen eines Seminars des Instituts für Romanistik der Universität Wien in einem kleinen Bergdorf in Niederösterreich statt. Während die ersten Schneeflocken des Winters fielen, erklärte Benavides die Mechanismen, die notwendig sind, um eine Idee zu formulieren und sie dann stilistisch zu Papier zu bringen.

Der zweite Workshop vollzog sich in der brütenden Hitze Wiens, im Instituto Cervantes im Juni 2009. Noch einmal traten wir die Reise in die Welt des kreativen Schreibens an: Wie konvertiert man eine Idee ins Materielle? Wie drückt man etwas Allgemeines spezifisch aus? In meiner Arbeit beziehe ich mich auf die Methoden Benavides' in beiden Workshops.

Im Theorieteil thematisiere ich die theoretische Auseinandersetzung der Kurzgeschichte von Benavides. Im praktischen Teil werden die Ideenfindung und die Überlegungen zu den Charakteren unter dem Überbegriff 'Inventio' festgehalten. Im 'Elocutio' Teil wird beschrieben, wie man diese zu Papier bringt. Hierbei sind Betrachtungen zu unterschiedlichen Komponenten der Kurzgeschichte inbegriffen: Beginn, Stil, Deskription, Dialog, Erzähler, Zeitdimension, Ende. Praktische Aufgaben, die uns Benavides im Workshop zuteilte und Beispiele von Erzählungen von Mario Benedetti, Julio Cortázar, Rosa Montero und Quim Monzó wurden zu den jeweiligen Punkten angeführt, welche die Standpunkte von Benavides verdeutlichen sollen. Der Großteil meiner Arbeit stützt sich auf die Vorträge Benavides'

während der beiden Workshops. Benavides selbst hat meine Arbeit gelesen, um sicher zu gehen, dass alles Geschriebene der Wahrheit entspricht.

16.1. Die Kurzgeschichte gegen den Roman

Der erste Schritt ist also das Rezept zu definieren, es von anderen zu unterscheiden. Daher geht Benavides erst einmal auf die Präzisierung der literarischen Gattung ein. Er zeigt die Kontraste der Kurzgeschichte zum Roman. Der Schriftsteller betont, dass diese beiden Genres nichts gemein haben. Basierend auf Ernest Hemingway, vergleicht er die Kurzgeschichte mit einem Eisberg. Nur die Spitze des Eisbergs ist an der Oberfläche ersichtlich, der Rest ist unter der Wasseroberfläche versteckt. Hierbei macht Benavides deutlich, dass die Kraft der Andeutung für eine Kurzgeschichte essentiell ist. Die Kurzgeschichte stellt nur eine Fraktion innerhalb eines sehr komplexen Gebildes dar. Der Autor der Geschichte muss zwar alle Details kennen, aber gezielt auswählen, welche er mit dem/r LeserIn teilt und welche nicht. Denn alles ist in einer Kurzgeschichte essentiell, so Benavides, nicht ein einziges Wort ist zuviel gesagt.

Der Roman hingegen handelt vom Geheimnis des Fließens der Zeit, der Dauer, vom unmenschlichen Wandel über die Jahre und von der Macht, ein ganzes Leben darstellen zu können. Die Kurzgeschichte zentriert sich oft um einen dramatischen Zeitpunkt, einen Wendepunkt. Hierbei verwendet Benavides die Theorie der “peripecia” von Mario Benedetti. Weit hinaus gehend über die klassische Aristotelische Definition, ist eine Kurzgeschichte nämlich die Entwicklung der Peripetie. Die “peripecia” ist dadurch gekennzeichnet, dass sie das ‘Wandelbare’ und ‘Unerwartete’ in einer Geschichte darstellt. Eine Kurzgeschichte ist gekennzeichnet durch das Unerwartete: der/die LeserIn kann nicht voraussagen, wann der Wendepunkt stattfinden wird (Benedetti 1948: 19ff.).

“La incertidumbre es el punto medio entre la esperanza y la desesperación, entre la posibilidad de llegar y el horror de perderse”
(Benedetti 1948: 74)

Benavides geht daraufhin auf die Länge als Unterscheidungsmerkmal der beiden Gattungen ein. Trotz aller Erwartungen stellt sie kein Unterscheidungsmerkmal dar. Die Kurzgeschichte ist zwar an sich kürzer als der Roman. Allerdings gibt es sowohl kurze als auch lange Kurzgeschichten und Romane. Die Differenz liegt da-

rin, dass die innere Struktur einer Kurzgeschichte ganz unterschiedlich ist. Diesbezüglich beinhaltet der Roman mehrere Figuren und Digressionen, die durch Pausen, Kapitel, getrennt sind. Eine Kurzgeschichte hingegen beinhaltet nur die Essenz einer Geschichte und zentriert sich um wenige Charaktere. Auch von der Rezeptionsseite der LeserInnen ist eine andere Haltung erkennbar. Einen Roman liest man nicht an einem Stück. Der/die LeserIn stellt sich auf einen langsameren Rezeptionsrhythmus ein. Bei einer Kurzgeschichte kennzeichnen sich die LeserInnen durch ihre Ungeduld. Es werden weder Ausschweifungen der Handlung geduldet, noch lange Deskriptionspassagen. Jedes Element der Kurzgeschichte muss auf deren Hauptaussage hinarbeiten. Der Roman und die Kurzgeschichte kommen also auf eine sehr unterschiedliche Art und Weise zum Ziel. Somerset Maugham fasst zusammen was für Poe eine ‘good short story’ war:

“It is not hard to state what Poe meant by a good short story: it is a piece of fiction, dealing with a single incident, material or spiritual, that can be read at a sitting; it is original, it must sparkle, excite or impress; it must have unity of effect or impression. It should move in an even line from its exposition to its close.” (Maugham 1993 (1958): 141-142).

Dies stimmt mit den Thesen Benavides’ überein. Abschliessend legt Benavides seine persönliche Meinung zu ‘guter’ Literatur dar und kritisiert hierin Bestseller. Er bemängelt vor allem, dass das ‘Gute’ und das ‘Böse’ im Vorhinein kategorisiert wird und die LeserInnen dadurch keine eigenständige Entscheidung zu den Charakteren fällen können. Für Benavides ist die Essenz guter Literatur nämlich, dass ein Erzähler die Charaktere nie be- oder verurteilt. Im nächsten theoretischen Punkt geht Benavides auf die Rezeptionsseite ein: Wieso liest man überhaupt?

16.2. Wieso liest man überhaupt?

In diesem Teil der Arbeit gehe ich vor allem auf die Begründungen von Benavides, wieso man ein Buch zur Hand nimmt, ein. Hier ist kurz die Rezeptionstheorie erwähnenswert, um die Verbindung zwischen LeserIn und Text zu betonen und den Erwartungshorizont, der jeden Leser/jede Leserin beeinflusst. Laut Benavides ist der Erwartungshorizont der LeserInnen durch den Durst gekennzeichnet, etwas Neues oder anderes erleben zu können. Benavides stützt sich hierin vor allem auf die Theorie von Mario Vargas Llosa in seinem Buch “La Verdad de

las Mentiras” (1990). Der/die LeserIn sucht den Faktor der Identifikation in dem Werk auf einer symbolischen Ebene, will etwas Neues erleben, will etwas lernen, sich ablenken oder vor seinem/ihrer chaotischen oder langweiligen Leben fliehen. Von der inneren Ordnung einer Erzählung abgesehen, sucht ein/e LeserIn auch die äußere Ordnung der Erzählstruktur an sich, laut Vargas Llosa, denn jede Erzählung hat einen Anfang, eine Mitte und ein Ende:

“Ese orden es invención, un añadido del novelista, simulador que aparenta recrear la vida cuando en verdad la rectifica. A veces sutil, a veces brutalmente, la ficción traiciona la vida, encapsulándola en una trama de palabras que la reducen de escala y la ponen al alcance del lector. Éste puede así, juzgarla, entenderla, y, sobre todo, vivirla con una impunidad que la vida verdadera no consiente” (Vargas Llosa 1990: 9-10).

Der/die LeserIn kann die Geschichte auf einer symbolischen Ebene ‘erleben’. Jedoch wird das Erlebte immer in den Strängen und den Strukturen der Sprache stecken.

Folglich geht Benavides auf die inneren Themen der Literatur ein. Er findet, dass die Literatur wieder kritischer werden sollte, wie zu Zeiten von Victor Hugo (1802-1855) und James Joyce (1882-1941). Laut Benavides gibt es zu wenig Autoren, die ihre Gesellschaft so kritisieren, wie zum Beispiel Joyce in seinem Werk “Dubliners” (1914). Zurückführend auf seine Kritik an Bestsellern, beschreibt Benavides, dass vor allem jene, gesellschaftskritische Themen von der heutigen Zeit außer Acht lassen. Als großes Thema erwähnt Benavides die Migration, die häufiger in der Literatur thematisiert werden sollte, wie es zum Beispiel schon Juan Carlos Méndez Guédez in “Una Tarde de Campanas” (2004) macht. Der kleine ‘José Luís’ erzählt aus seiner Perspektive die Gefühle der Entwurzelung, des Neuzurechtfindens in einer für ihn fremden Welt, nachdem er mit seiner Familie von Lateinamerika nach Spanien zieht. Nur so könne die Gesellschaft die vielen Veränderungen der heutigen Zeit verarbeiten, so Benavides.

Auch sprachlich hätte sich das Spanische gewandelt, erklärt Benavides. Durch eigene Erfahrungen in seiner Wahlheimat Madrid bemerkt Benavides, dass sich das Spanische zu einem ‘Meltingpot’ verschiedener Dialekte und Sprachen Lateinamerikas und Spaniens verwandelt hat. Zwar hat dieses globalisierte Phänomen schon immer stattgefunden, jedoch, laut Benavides, nie so schnell wie heute. Daher müssen Schriftsteller diese Wandlungen zur Kenntnis nehmen und umsetzen. Dies soll zwar nicht andeuten, dass historische Themen unnütz sind- man

kann auch dadurch Universelles ausdrücken. Allerdings rät Benavides vor allem angehenden Schriftstellern, Themen zu wählen, die sie kennen, sonst ist sehr viel Recherche erforderlich.

Benavides schließt das Kapitel ab, in der er einige Gedanken zur ‘Realität’ in der Fiktion thematisiert. Hier stützt er sich hauptsächlich auf Mario Vargas Llosa mit seiner These, dass:

“Las novelas mienten- no pueden hacer otra cosa- pero ésa es sólo una parte de la historia. La otra es que, mintiendo, expresan una curiosa verdad, que sólo puede expresarse disimulada y encubierta, disfrazada de lo que no es” (Vargas Llosa 1990: 6).

Für Benavides, ist jegliche Literatur eine Lüge. Es kommt darauf an, wie gut diese Lüge verpackt ist, um den Leser/die Leserin zu überzeugen. Um diese Theorie zu erweitern, habe ich in meiner Arbeit die Entdeckung der Spiegelneurone inkludiert, die nun physionomisch belegt, dass man Empathie spüren kann. Dies ist auf die Literatur übertragbar: die LeserInnen können damit die Literatur in gewisser Weise auf den verschiedenen Textebenen erleben. Laut Benavides kann man diese Ebenen kreieren, indem man, wie vorher erwähnt, durch Andeutungen ein mentales Bild kreiert, auch auf symbolischer Ebene. Man sollte den LeserInnen ihren eigenen Interpretationsspielraum lassen und daher die Charaktere selbst handeln lassen, das heisst, der Erzähler sollte diese nicht verurteilen. Auch die ‘innere Kohärenz’ des Textes ist Benavides sehr wichtig- nur wenn alle Teile zusammenpassen, nämlich, wenn der Stil, der Rhythmus und die Form des Textes mit dem Inhalt ein stimmiges Konglomerat bilden, kann eine Kurzgeschichte eine/n LeserIn in ihre Fiktionswelt einfangen. Der Schriftsteller selbst muss auch an diese Lüge glauben, sonst wird sie nicht überzeugend wirken. Wie Benavides des öfteren wiederholt: “si una historia es bien contada, se cree todo”.

Des Weiteren geht Benavides kurz auf die Dichotomie zwischen ‘cuentos realistas y no realistas’ ein. Statt sich auf die Dichotomie zwischen den beiden zu beruhen, betont Benavides, dass auch Kurzgeschichten, die nicht explizit Übernatürliches enthalten, aber trotzdem eine Ungewissheit hierin enthalten, besonders wirkungsvoll sein können. Für ihn geht es nicht um die Trennung der beiden Bereiche, sondern eher darum, dass das ‘todo homogéneo’, sprich, das Gesamtpaket stimmt, die, wie schon erwähnte, ‘coherencia interna’. Benavides erklärt hierbei das Konzept von Mario Vargas Llosa, des ‘elemento añadido’:

“Al traducirse en palabras, los hechos sufren una modificación. El hecho real- la sangrienta batalla en la que tomé parte, el perfil gótico de la muchacha que amé- es uno, en tanto que los signos que podrían describirlos son innumerables. Al elegir unos y descartar otros, el novelista privilegia una y asesina otras mil posibilidades o versiones de aquello que describe.(...)” (Vargas Llosa 1990: 8)

Benavides geht es eher darum, dass der Schriftsteller den/die LeserIn sicher an der Hand durch unbekannte, überraschende und überzeugende Welten führt. Hierauf folgt der praktischer Teil meiner Arbeit, wobei erst einmal die Themenfindung und die Figurenzeichnung behandelt werden. Diese habe ich unter den Oberbegriff ‘Inventio’ eingeordnet.

16.3. **Inventio**

Inventio wird in dieser Arbeit in einem weiten Sinn verwendet. Für Benavides ist nämlich die Themenfindung nicht eine Invention, sondern eher ein Akt des Entdeckens. Im Schreibprozess der ursprünglichen Idee findet der Autor den Rest der Geschichte. Für Benavides existieren nur ungefähr zehn Basiserzählungen. Das Wichtige für ihn ist die unerwartete Variation dieser Basiserzählungen, damit die LeserInnen überrascht werden. Als Beispiel liest er die Erzählung “La Monarquía” (1993) von Quim Monzó vor. Die Geschichte von Aschenputtel wird erzählt. Cinderella fehlt die Zuneigung von ihrem frisch Vermählten und sie erahnt, dass er eine Affäre hat. Manchmal wünscht sie sich, dass sie doch nicht damals in die Schuhgröße 36 gepasst hätte, dass sie, wie ihre Stiefschwestern, die eine 41 und 42 waren, zu große Füße gehabt hätte. Sie wäre lieber die Geliebte als die ungeliebte Ehefrau. Eines Nachts verfolgt sie ihren Mann. Durch einen Türspalt erkennt sie nur drei paar Füße auf dem Bett- die ihres Mannes und von zwei Paar mit hochhackigen Schuhen, eine mit Schuhgröße 41, die andere mit 42. Monzó hat dem Aschenputtel eine neue, düstere Wende erteilt.

Für Benavides ist der ‘giro inesperado’ (der unerwartete Wendepunkt) einer Kurzgeschichte wichtiger, als eine komplett neue Idee für eine Geschichte. Als Ratschlag gab er den TeilnehmerInnen des Workshops, dass, wenn man eine Idee hat, man diese erst verdauen solle. Wenn die Idee auch nach einer Weile noch nicht verschwunden ist, dann sollte sie erzählt werden.

Außerdem sollte man nie an den Leser/die LeserIn denken, wenn man schreibt. Man sollte sich als Schriftsteller voll und ganz seinen Charakteren widmen, sonst

wirke die Geschichte gekünstelt. Benavides betont zwar die Wichtigkeit für einen Schriftsteller, seinen LeserInnen zu gefallen, denn nur so kann ein Schriftsteller sein Brot verdienen. Allerdings muss man beim Schreiben voll und ganz an die Welt glauben, die man gerade produziert. Alles in der Kurzgeschichte muss in eine gewisse Richtung tendieren und den Leser/die Leserin in diese zerren, aber ihn/sie gleichzeitig noch überraschen können. Wie Benavides oft wiederholte: “La realidad fingida debe tener todos los detalles, es una mentira con todas sus reglas.” Wenn man eine Idee für eine Kurzgeschichte hat, ist der nächste Schritt nun die Protagonisten zu planen.

16.4. Die Figuren

Benavides betont, dass man vor dem Schreiben ‘la biblia’ kreieren sollte. Dies ist die Bezeichnung für die detaillierte Planung jeglicher physischen, charakterlichen sowie biographischen Details der Figuren. Nur so werden die Figuren, das wichtigste Element der Kurzgeschichte, lebendig und ‘rund’, in den Worten von Jerome Bruner. Denn auch für Benavides gilt: “the characters move the action forward” (Bruner 1989: 14). Man sollte sich voll und ganz darauf konzentrieren, glaubwürdige Charaktere zu kreieren- nur so kann man die LeserInnen überzeugen.

Als Beispiel liest Benavides “Amor ciego” (2007) aus der Kurzgeschichtensammlung “Amantes y enemigos” (2007) von Rosa Montero vor. Die Protagonistin beginnt die Kurzgeschichte mit den Worten: “Tengo cuarenta años, soy muy fea y estoy casada con un ciego” (Montero 2007: 207). Schon gleich ist der Leser/die Leserin überrascht von der Ehrlichkeit der Figur und will nun wissen was mit dieser als hässlich beschriebenen Frau passiert. Ihr blinder Mann ist verbittert darüber, dass er so eine hässliche Frau hat. Dennoch ist er selbst im Beziehungsmarkt im Nachteil und muss sich seinem Schicksal fügen. Als ein hübscher Arbeitskollege der Protagonistin eine Affäre mit ihr beginnt, wird schnell klar, wieso: ihm gefällt es, dass der blinde Ehemann am Balkon sie beim Liebesakt zwar anstarrt, aber sie nicht sehen kann. In ironischem Ton wird die Geschichte aus Sicht der Protagonistin erzählt.

Benavides gab den TeilnehmerInnen des Workshops danach die kreative Aufgabe eine Deskription zu verfassen, in der man einen Ort in Wien schildert, ohne diesen Ort zu nennen und ihn nur durch die Augen einer Person, die an diesem

Ort arbeitet, beschreibt. Die Anderen mussten dann raten, welcher Ort gemeint ist. Mein persönlicher Versuch war folgender:

Míralos todos. Parecen tan impresionados, sacando sus cámaras en cada esquina, haciendo fotos de cosas que no ven realmente a través de su lente, para mostrar a envidiosos amigos y miembros de la familia en casa. Miro abajo y muevo mis dedos que quedan escondidos, encubiertos por la laca horrenda de estos zapatos ridículos. Me moriría por tener puestos mis chucks, calentándome los pies.

- Ah, hola pequeña.

Ríete, para que no vean tu cara de asco, y empújala hacia sus padres. Vale, allí va.

Distingo los sonidos chamusqueados de un grupo de turistas estadounidenses. Les hago mi monologuito interiorizado; qué bonito el Stephansdom, no, y que deberían ver el concierto de Mozart esta noche, para tener la experiencia de Viena más maravillosa de su vida, digo, forzando los folletos en sus manos. Me miran, los cinco caras de mejillas hinchadas, cinco globos rojos balanceando en el aire. Observo como sus pavadas empiezan a temblar rítmicamente. Conecto el movimiento al sonido de su asquerosa risa.

- Oh look, he looks like Mozart! Let's take a picture!

De repente, estoy envuelto por cuatro cuerpos blandos e indefinibles, sufocado. Fuerzo una sonrisa para los cinco flash brillantes que son catapultados en mi dirección. Después de unos segundos de aturdimiento, mis pupilas necesitan un ratito para recuperarse del choque, veo al grupo desapareciendo, tirando mis folletos al suelo de la maravillosa plaza histórica.

Sus carcajadas de tontos todavía tintinean en mis orejas.

Ich habe die als Mozart verkleideten Flyerverteiler am Stephansdom gewählt. Die Aufgabe hat geholfen, den Fokus auf die Emotionen der Figur zu zentrieren und dadurch die Beschreibung lebendiger zu gestalten.

Als nächster Schritt kommt die Verschriftlichung einer Kurzgeschichte. Wichtig ist hierbei, einen schnellen und aussagekräftigen Anfang zu erzeugen.

16.5. Ein schneller Anfang

Benavides betont immer wieder, dass der Anfang einer Kurzgeschichte direkt in das Geschehen eintauchen muss, damit der Leser/die Leserin direkt eingebunden ist. Nur so kann eine Kurzgeschichte funktionieren, da sonst die LeserInnen kein Interesse an der Geschichte haben werden. Der Anfang sollte direkt Fragen kreieren. Zur Verdeutlichung liest uns Benavides Anfangssätze von Rosa Montero vor, wie zum Beispiel dieser: “En cuanto la conoció, mi abuela dictaminó: ‘Es un mal bicho’.” (Montero 2006: 81). Es werden sofort Fragen generiert: Wer spricht? Über wen wird gesprochen? Somit wird in den LeserInnen direkt Interesse erzeugt.

Im Stil Tschechows schlägt Benavides vor, die ersten und die letzten Paar Sätze einer Kurzgeschichte zu streichen, da man oft am Anfang zuviel sagt und nicht direkt ins Geschehen eintaucht, und die Geschichte dadurch gekünstelt erscheinen kann.

16.6. Stilfragen: Elocutio

“La diferencia entre un buen escritor y un mal escritor radica en que el primero dice grandes cosas con pequeñas palabras y el segundo dice pequeñas cosas con grandes palabras” (Ernesto Sábato citado de Benavides en URL 9).

Das nächste Kapitel beschäftigt sich mit Stil- wie man die ersten Ideen aussagekräftig und kunstvoll zu Papier bringt. Ich habe hier den Überbegriff Elocutio gewählt. Benavides spricht zwei Ebenen an: erstens, dass jeder Schriftsteller seinen eigenen Stil suchen muss und zweitens, dass jede Kurzgeschichte ihren eigenen Stil haben muss. Zum Beispiel wird eine Kurzgeschichte aus der Sicht eines Kindes mit einem anderen Rhythmus, einem anderen Ton und anderen Wörtern geschrieben, als jene aus der Sicht einer Königin.

Benavides rät auch, dass man in Kurzgeschichten vermeiden sollte, stereotypische Vergleiche und Bilder zu verwenden, wie zum Beispiel ‘ihre Lippen waren so rot wie Rosen’. Man sollte immer versuchen, den Leser/die Leserin mit unerwarteten Wendungen zu überraschen.

Auch Füllwörter, ‘muletillas’ sollte man vermeiden, da wie vorhin schon erklärt, eine Kurzgeschichte nichts Unnötiges enthalten sollte und nur die Essenz darstellt. ‘Rimas casuales’ also zufällige Reime, wie zum Beispiel ‘er aß und saß nur vor dem Fernseher rum’ sollten vermieden werden, da diese gekünstelt

klingen.

Weiters empfiehlt Benavides in Erzählungen zu suggerieren, statt zu erklären, sonst ist die ‘*exposición forzada*’. Auch die Kreation von unüblichen Vergleichen, indem man das Allgemeine mit dem Spezifischen mischt, können wirkungsvoll sein: das Gefühl, mit dem Fußball im Bauch getroffen zu werden zu vergleichen mit dem Gefühl, die große Liebe zu erwischen, wie sie einen anderen küsst. Das Wichtige ist, die kleinen Details zu verschriftlichen, damit die Erzählung so bildlich wird wie möglich, nur so bekommt man direkten Zugang zu den Gefühlen der LeserInnen: Erinnerungen, Gefühle, Sensationen beschreiben. Vor allem drei Faktoren, so Benavides, müssen beim Verwenden von bildlichen Beschreibungen, Vergleichen und Metaphern beachtet werden: die Klarheit der Aussagen, die Ordnung der Bilder und deren Einklang mit dem Ablauf der Geschichte, und die Präzision der Beschreibungen.

Auch einzelne Verben sollten gezielt ausgewählt werden. Als Beispiel zeigt uns Benavides, dass die Sätze:

Juan dijo que venían detrás.

Juan susurró que venían detrás.

obwohl ähnlich, auf ganz anderen Ebenen erzählen. Der zweite Satz drückt eine angespanntere Stimmung aus als der erste.

Auch kann die Animation von Objekten sehr hilfreich sein, da man immer versuchen sollte, Objekte mit Emotionen aufzuladen. Benavides liest Julio Cortázers Kurzgeschichte “*Estación de la mano*” (2003) vor, in der eine Hand einen Mann täglich besucht. Diese Hand wird auf delikate Art und Weise beschrieben: ihre vorsichtigen Bewegungen, wie sie Literatur genießt; ihren spielerischen Tanz mit der Schönheit einer Rose. Eines Tages aber wird der Mann neugierig und will mehr über sie erfahren. Er hat einen Traum, dass die Hand ihm etwas antun wolle und versteckt vor ihr sämtliche scharfen Objekte. Die Hand fühlt sich verletzt:

“Ella estaba como desencantada y tenía los dedos entreabiertos en una misteriosa sonrisa de tristeza” (Cortázar 2003 (1969): 158)

Vor allem dieses Bild betont Benavides: die Finger waren in einem mysteriösen, traurigen Lächeln gespreizt. Es drückt aus, wie man gewisse Situation verbildlicht und dadurch mit Emotion aufladen kann. Als nächster Punkt, erwähnt Benavides, dass jede Kurzgeschichte auch einen eigenen Rhythmus besitzen sollte. Hier liest Benavides von Cortázar “*Lugar llamado Kindberg*” (1969), wo

der Rhythmus durch viele Pausen und Akzente und durch kurze Satzfragmente mit vielen Kommas kreiert wird. Hierdurch werden die wirren Gedanken der Figur Marcelo ausgedrückt. Durch den Rhythmus, wenn man ihn mit Bildern auflädt, kann man auch Konnotationen im Leser/Leserin hervorrufen.

Als kreative Aufgabe schlägt Benavides vor, dass die TeilnehmerInnen eine Liste von Wörtern, die man mit der christlichen Kirche assoziiert, aufschreibt. Dann soll man diese Wörter in einem anderen Kontext verwenden. Mein persönlicher Versuch war folgender:

Le daban una pulsera como un rosario como entrada. Entró en la discoteca y le golpeó una nube de incienso cigarrillenso. El bar se encontraba en forma de cruz al centro y se movió hacia ello- una copa de vino tinto por favor. Le daban una copa de oro decorada con piedras rojas brillantes. Después de la quinta copa decidió meterse en la pista de baile y vio las caras alrededor. Estaban musitando como si fueran rogando en el tacto de la música. El tocadiscos cantaba su oración a través de los altavoces. Se perdió en la música. Cuando abrió los ojos estaba de rodillas. Estaba rezando al altar blanco ominoso, echando trocitos de hostias mezclados con vino tinto. Se levantó tembloroso. Salió de la cabina y se miró en el espejo. Su cara era un gris de piedra. Se oía la música fuerte de la discoteca sonando como campanillas que quedaron lejos. Salió del baño. Nunca volvería a beber jamás.

Ich habe versucht, die Wörter in den Kontext einer Diskothek zu setzen. Die Aufgabe zeigt eindrucksvoll, wie man als Schriftsteller mit Konnotationen spielen kann und diese nach eigenem Belieben drehen und wenden kann.

16.7. Die Deskription

Benavides weist darauf hin, dass Deskriptionen am kraftvollsten sind, wenn diese auf Personen hinweisen und Emotionen ausdrücken, zum Beispiel, indem man die Präsenz oder Abwesenheit einer Figur suggeriert. In einer Kurzgeschichte sollte jeder Satz Gewicht haben:

“A skilful artist has constructed a tale. (...) In the whole composition there should be no word written, of which the tendency, direct or indirect, is not to the pre-established design. And by such means, with such care and skill, a picture is at length painted which leaves

in the mind of him who contemplates it with a kindred art, a sense of fullest satisfaction. (...)” (Poe citado de Somerset Maugham 1993 (1958): 141)

Auch gewisse Hinweise, die am Anfang der Geschichte vorkommen, sollten am Ende wieder vorkommen, da alles in einer Kurzgeschichte eine Rolle spielen sollte, laut Benavides. Somerset Maugham erklärt, was Tschechow dazu sagte: “He wrote ‘If in the first chapter you say that a gun hung on the wall, in the second or third chapter it must without fail be discharged’.” (Maugham 1993 (1958): 156).

Benavides geht weiter: er behauptet, dass jede Deskription auf eine Figur bezogen sein sollte. Hier spalten sich die Meinungen von Schriftstellern; manche besagen, die Deskription sei wichtig für die Kreation der Atmosphäre, und nicht von den Figuren abhängig. Jedoch ist dieser Punkt von Benavides aus didaktischen Gründen gültig, da man nicht von der Geschichte abschweifen sollte und immer das Ziel klar vor Augen halten sollte. Um einer Deskription das Menschliche zu verleihen, schlägt Benavides vor, immer ‘etopeya’ (eine emotionale oder psychische Beschreibung) und ‘prosopografía’ (eine physische Beschreibung) zu verwenden. Benavides gibt hierfür mehrere Beispiele:

Sus manos mostraron los pendientes de cristal en la vitrina.

Sus manos huesudas y siniestras mostraron los pendientes de cristal en la vitrina.

Sus manos gordezuelas y afables mostraron los pendientes de cristal en la vitrina.

Die Hände, die beschrieben werden, gehören im inneren Bild der LeserInnen anderen Figuren an. Sie werden durch die doppelte Qualität von emotionaler und physischer Beschreibung zum Leben erweckt.

Als kreative Aufgabe zur Deskription, schlägt Benavides mehrere Aufgaben vor. Man soll beschreiben:

Wie hört sich Glas an, wenn es zerbricht?

Wie fühlt sich warme Erde an?

Wonach riecht ein Baby?

Wie schmeckt ein Kuss?

Dies soll bewirken, dass die TeilnehmerInnen lernen, auch andere Sinne außer dem Visuellen zu beschreiben, die ein wichtiger Bestandteil sind, um eine Erzählung zum Leben zu erwecken.

¿Cómo suena un cristal cuando se rompe?

El acustofóbico se asustó. Cayó la aguja de sus manos hacia el suelo- el ruido le pareció como si se rompiera un cristal. Reverberó a través de su médula espinal hacia el cráneo y luego sonó una campana dentro de su oído. Le reemplazó en su infancia. La ruptura de cristal, si la había causado él, siempre le había dado un susto grande porque sabía que había hecho algo mal. Siempre le provocó una mala consciencia. Algunos momentos después de que se rompe un cristal, hay un silencio sin respiración pero el sonido sigue tintiniendo en las orejas. El suceso en el coche había causado su enfermedad- recuerda los añicos sobre él, cortándole la piel. Nunca ha dejado de oírlo y sentirlo. Después de un rato se dio cuenta de que había colocado los manos sobre sus orejas y que estaba gritando. Miró a la aguja en el suelo, la recogió y siguió cosiendo su calcetín roto en silencio sepulcral.

¿Qué se siente al tocar tierra húmeda?

Sentí la tierra húmeda sin tocarla. Aplazando la mano cinco centímetros encima de la tierra el calor envelopaba los dedos; dejando comodidad, seguridad y después de un rato una sofocación que subía las venas desde los puntos de los dedos y enturbeció la cabeza. Tumbada sobre la tierra el calor creció hasta mis pulmones y el miedo me dejó sin aire. Me levanté y doblé. Poniendo las manos sobre la tierra oscura me sentí partida; mi torso hacia arriba soplado por el aire fresco de la primavera y las calurosas nubes flotando alrededor de mis piernas, manos y brazos; un olor a té de hierba mezclado con minerales subterráneos entrando por mi nariz.

¿A qué huele un bebé?

Papá me cogió de la mano y entramos al área (de incubación). Estaba a la misma altura que las criaturas raras dentro de los cubos de cristal. Una tormenta de esterilidad hospital y pasta de bebé HiPP amarillo subió mis orificios nasales. Intenté no respirar pero cuando no aguanté más, inhalé profundamente. Polvo de talco me entró en la nariz y empecé a estornudar incontroladamente. Las enfermeras, horrorizadas, me echaron de la habitación y maldicieron a papá por llevarme resfriada al área.

¿A qué sabe un beso?

Los besos vienen en tamaños y formas distintas. Existe la serpiente, la lavadora,

la secadora etc. Los mejores besos son insaciables, nunca tendrás suficientes. Las imágenes y las sensaciones son catapultadas dentro del cráneo rápidamente, flotas y olvidas todo alrededor- en contraste el movimiento lento. Saben a humedad mojada.

16.8. Der Dialog

Auch der Dialog zwischen Figuren ist sehr wichtig und kann einen Fließtext geschickt aufbrechen. Laut Benavides sollten die drei Formen, direkte Rede, indirekte Rede und erlebte Rede immer gleichmäßig verteilt und gemischt sein. Die Dialoge sollten möglichst kurz gehalten werden, um den vollen Effekt zu erzielen. Manche Autoren schreiben jedoch nur im Dialog. Ein Beispiel ist die Kurzgeschichte “Entre las doce y la una” (1993) von Quim Monzó.

Es kommt nur ein Dialog zwischen einem Mann und einer Frau vor, wobei die beiden ein Verwechslungsspiel spielen. Die LeserInnen wissen nie genau, ob das, was der eine dem anderen sagt, wahr ist oder nicht. Mit viel Humor wird erzählt, dass die beiden eine Affäre haben. Als die Frau des Mannes ins Zimmer kommt, redet dieser auf einmal über Automarken. Die Frau macht daraufhin dasselbe. Später stellt sich heraus, dass die Frau in Wahrheit nicht die ist, die der Mann glaubte, sondern die Zwillingsschwester. Am Ende bleibt der Leser/die Leserin perplex- was ist nun die wahre Identität der beiden? War alles nur ein Spiel oder war es wirklich so? So hat Monzó geschickt den Leser/die Leserin bis zum Schluss gebannt.

16.9. Der Erzähler

Ein weiterer wichtiger Punkt einer Kurzgeschichte ist der Erzähler. Dieser sollte nie mit dem Autor verwechselt werden. Für Benavides gibt es zum Beispiel nichts Schlimmeres, als wenn Journalisten autobiographische Details in fiktive Geschichten hinein interpretieren. Der Erzähler, die Figur und der Autor sind komplett unterschiedlich in einer Erzählung, betont Benavides immer wieder. Da bleibt jedoch die Frage offen, ob man überhaupt ohne eigenes Einfühlvermögen und Erfahrung schreiben kann. Als didaktischer Punkt hilft es, die drei klar zu trennen.

Benavides beschreibt, dass zum Beispiel der innere Monolog sehr wirksam sein

kann, dem/r LeserIn direkten Zugang zu den Gedanken der Figur zu gestatten. Für Benavides, ist vor allem die erste Person am leichtesten zu kreieren, weil da eine Art eigener Dialog mit der/m LeserIn gestaltet wird.

Benavides redet auch ein wenig über die Veränderung der Erzählperspektive in Kurzgeschichten. Wenn diese geschickt gemacht wird, kann sie sehr wirksam sein. Als Beispiel liest er Julio Cortázers „Axolotl“ (1969) vor. Ein Mann geht jeden Tag ins Aquarium, um den Axolotl Fisch zu beobachten. Er ist von seiner Eleganz angetan. Plötzlich sieht er auf einmal sein eigenes Gesicht gegen die Vitrine drücken. Durch eigenartige Weise, ist er nun im Körper des Axolotls gefangen (cf. Cortázar 1994 (1969): 381-385). Der Wechsel der Erzählperspektive ist hier sehr klar, aber umso wirkungsvoller, da dem Leser ein perplexes Überraschungsgefühl verliehen wird. Um dies zu üben, schlägt Benavides vor, ausgehend von einem Satz von Octavio Paz eine Geschichte zu schreiben:

“Al llegar a mi casa y precisamente en el momento de abrir la puerta, me vi salir.”

Dies stellt eine der schwierigsten Aufgaben dar, weil die Ich-Form gleich zwei Perspektiven enthält.

16.10. Die Zeit

Eine weitere wichtige Komponente in einer Erzählung ist die Zeit. Benavides nennt drei Zeitebenen in einer Kurzgeschichte:

- 1) die chronologische Zeit: die Reihenfolge, in der die Aktionen in der Geschichte erzählt werden
- 2) die erzählte Zeit: die Zeitdimension innerhalb der Geschichte
- 3) die verbale Zeit: die Modi und Verbtypen.

Als vierte Zeit könnte man noch die Erzählzeit hinzufügen, die Zeit, die man zum Lesen der Geschichte braucht. Benavides beschreibt, dass vor allem die Verkürzung und Verlängerung von Zeit sehr wirksam sein können. So kann zum Beispiel der Roman „Cien años de Soledad“ von Gabriel García Márquez 100 Jahre beschreiben, aber es dauert nicht 100 Jahre, um das Buch zu lesen. Die Verkürzung (Ellipse) ist sehr wichtig. Auch die Verlängerung der Zeit, indem zum Beispiel in einem Cliffhanger die Zeit gedehnt wird und der Raum verengt wird, erhöht die Spannung (cf. Borringo 1980: 86). Laut Benavides, ist die Balance zwischen Zeitdehnung und Zeitverkürzung essentiell in einer Kurzgeschichte.

Beide Elemente sollten vorhanden sein.

Diesbezüglich liest Benavides “Él” von Rosa Montero vor. Die Protagonistin nimmt Drogen. Im Rausch schlittert sie einen Viadukt entlang hinunter und bemerkt, dass sie kurz vor einem Abgrund sitzt. Sie beginnt zu schreien und ein junger Mann versucht ihr zu helfen. Dies wird alles sehr gedehnt geschildert, vor allem als er sie heraufzieht, aber selbst ausrutscht und hinunterfällt. Der Rest der Kurzgeschichte schildert zwanzig Jahre Schuldgefühl nach dem Unglück. Die Protagonistin übernimmt den kompletten Lebensstil und alle Hobbys des verstorbenen Miguel. Sie will sein Leben für ihn weiterleben und wird somit sehr unglücklich. Dies wird alles in wenigen Seiten beschrieben, indem zum Beispiel in kurzen Sätzen wie “Me debatía durante semanas y semanas con cuestiones teóricas tan impenetrables como un bloque de plomo.” (Montero 2007: 191-192) ganze Lebensabschnitte resümiert werden. Als sie sich letztendlich am gleichen Ort nach 20 Jahren das Leben nehmen will, wird ihr plötzlich klar, dass dann Miguel umsonst für sie gestorben wäre. Sie krempelt ihr Dasein um und beginnt wieder neu zu leben.

16.11. Der letzte Punkt

“Cuando nos conocimos, ella me dijo: Te doy el punto final. Es un punto muy valioso, no lo pierdas. Consérvalo, para usarlo en el momento oportuno. Es lo mejor que puedo darte y lo hago porque me mereces confianza. Espero que no me defraudes.” (Peri Rossi, 2007)

Der letzte Punkt einer Kurzgeschichte ist essentiell, so Benavides. Ein Schriftsteller muss genau wissen, wann die Geschichte beendet werden sollte. Überaus wirksam ist es, wenn man eine Erzählung mit einer unerwarteten Wende beendet. Der Überraschungseffekt bewirkt, dass die Kurzgeschichte so im Kopf des Lesers/der Leserin bleibt, dass er/sie lange, nachdem er/sie das Buch schon weggelegt hat, noch über das Unerwartete grübeln wird. Gibt es den perfekten Punkt eine Geschichte zu beenden? Laut Benavides ist dies Gefühlssache, eine Entscheidung die jeder Schriftsteller persönlich treffen muss. Aber wenn man mit einem überraschenden Punkt aufhört, kann man fast nichts falsch machen, sagt Benavides.

Der letzte Schritt einer Kurzgeschichte ist die posteriore Korrektur, denn, dass ein Schriftsteller eine Geschichte einmal niederschreibt und diese dann ein makellooses

Meisterwerk ist, ist der größte falsche Mythos der Literatur, betont Benavides . Die Korrektur einer Erzählung kann oft länger dauern, als ihre Produktion. Es ist wichtig alle unnötigen Wörter, Sätze oder Informationen zu streichen.

16.12. Letzte Anmerkungen

Wenn man die einzelnen Zutaten von Benavides vermischt, kreiert man dann das Erfolgsrezept?

Beim googeln von ‘gazpacho’, eines meiner Lieblingsrezepte, hatte ich 127.000 Treffer. Welches ist nun das beste Rezept? Viele der Ingredienzien sind natürlich ähnlich. Einige werden sagen, dass viele Punkte von Benavides einseitig sind, wie zum Beispiel, dass eine Deskription nur auf Personen bezogen sein sollte. Auch gewisse Begrifflichkeiten, wie zum Beispiel die der ‘mentira’ (‘toda Literatura es mentira’) und Aussagen wie ‘si se cuenta bien, se cree todo’ sind nicht tiefgründig, was vor allem Philosophen beklagen würden. Auch was Benavides als ‘Bestseller’ definierte, wurde von ihm nicht näher präzisiert. Allerdings sollte angemerkt werden, dass aus didaktischen Gründen und der Zeitbegrenzung auf drei Tage, viele Punkte verkürzt wurden. Dennoch können die TeilnehmerInnen über jene einzelnen Punkte reflektieren und sie diskutieren.

Wie bei jedem Rezept, kann man es eigens modifizieren. Genau das ist der Schlüssel zum Erfolgsrezept von Benavides- jede/r TeilnehmerIn kann die einzelnen Zutaten selber ändern, um sein ideales, individuelles Rezept zu kreieren. Aber besonders für Benavides, ist es vor allem ein Prozess von ‘learning by doing’, Geduld und Übung, das Schreiben zu lernen. Ich habe auf jeden Fall ein bisschen Hoffnung gewonnen, dass ich durch die Hilfe der Workshops eines Tages die perfekte “Gazpacho” kreieren werde und, dass diejenigen die sie probieren, von ihrer Exzellenz, ihrem guten Geschmack und ihrer Einzigartigkeit zu Tränen oder Gelächter gerührt werden.

17. Abstract

Kann man das kreative Schreiben erlernen? Welche Methoden gibt es, einen Leser in eine fiktive Welt einzubinden? Die vorliegende Arbeit behandelt die Methoden und Ratschläge des Schriftstellers Jorge Eduardo Benavides in zwei Workshops zum kreativen Schreiben von Kurzgeschichten. Diese fanden im November 2008 und Juni 2009 in Österreich statt. Benavides selbst hat diese Arbeit korrigiert, um mögliche Missverständnisse bezüglich seiner Konzepte und Theorien zu vermeiden.

Der erste Teil der Arbeit behandelt die Annäherung an das Thema und die ästhetischen Prinzipien des Autors. In einem theoretischen Teil werden die generellen Überlegungen Benavides' zum Hintergrund von Kurzgeschichten dargelegt. Benavides bezieht sich diesbezüglich hauptsächlich auf Ernest Hemingway, Mario Benedetti und Mario Vargas Llosa:

- Gattungsfrage: die Differenz zwischen einer Kurzgeschichte und einem Roman
- eine Kritik des Bestsellers
- die Gründe, wieso man liest
- Überlegungen zur Realität in der Fiktion

Das Hauptanliegen von Benavides ist es, das Spezifische im Allgemeinen zu entdecken. Der praktische Teil der Arbeit versucht genau dies darzulegen. Er folgt gleichzeitig der Struktur des Workshops von Benavides und auch den nötigen Schritten, um eine Erzählung zu schreiben. Dieser Teil ist in zwei Abschnitte unterteilt: 1. Inventio- wie man eine Idee formuliert und die Charaktere plant und 2. Elocutio- wie man diese Idee zu Papier bringt: das Was und das Wie. Folgende Kapitel sind enthalten:

- die Ideenbildung
- die Umrisse der Figuren planen
- einen seduktiven Anfang kreieren
- stilistische Überlegungen
- die Schaffung einer ergreifenden Deskription
- die Kunst des Dialogs
- die Formen und Funktionen des Erzählers
- verschiedene Zeitebenen kreieren und nutzen
- der letzte Punkt der Erzählung

Benavides liest zwischendurch immer wieder Kurzgeschichten von Meistern wie

Julio Cortázar, Mario Benedetti, Rosa Montero und Quim Monzó vor, um seine Punkte zu belegen, die in dieser Arbeit ebenfalls analysiert werden. Außerdem werden sowohl die kreativen Aufgaben von Benavides, die er den TeilnehmerInnen des Workshops stellte, als auch meine persönlichen Versuche inkludiert. Kann es ein Rezept zum Schreiben geben? In einer persönlichen Kritik werde ich mich dieser Frage stellen.

18. Abstract in English

Can you write a short story following a formula?

The writer Jorge Eduardo Benavides who organises creative writing workshops for short stories is convinced that you can write a short story simply by following certain rules and criteria. I participated in two of his workshops, in November 2008 in Lower Austria and in June 2009 in Vienna, and this essay is based on those workshops. Benavides himself read and corrected this essay to avoid any misunderstandings regarding his theories and concepts.

In the theoretical part of my thesis I discuss Jorge Benavides' theoretical views on the short story and on fiction in general. He bases his theories mainly on the work of Mario Benedetti, Ernest Hemingway and Mario Vargas Llosa. The following points will be discussed:

- defining the genre: the difference between the short story and the novel
- a critique of the best seller
- why people read
- thoughts on 'reality' in fiction

The methodological part follows the structure of the workshop and simultaneously mirrors the steps needed to write a short story. I've divided this part into 'Inventio' where the proceedings surrounding an idea for a story and character planning are discussed, and 'Elocutio', which includes suggestions on how to transform an idea into something concrete, into something that can be put down on paper. The chapters in the methodological section are as follows:

Inventio:

- formulating an idea
- creating 'la biblia': character planning

Elocutio:

- producing an enticing beginning
- thoughts on writing style/s
- how to create a gripping description

- the production of authentic dialogue
- multiple narrators and how to deal with them
- creating different time dimensions
- the big bang: knowing when to finish a short story

Benavides read various short stories by Julio Cortázar, Mario Benedetti, Rosa Montero and Quim Monzó to the workshop participants to illustrate his practical points. These will also be discussed in my thesis. In addition the creative exercises set by Benavides as well as my personal attempts at writing will be included.

In a final critique I address the intangible question: can creative writing be taught?

19. Danksagungen, dando las gracias

Quiero dar las gracias a Wolfram Aichinger y a Jorge Eduardo Benavides por toda su ayuda, apoyo e inspiración. A Wolfram Aichinger, porque me ayudó en la búsqueda del tema y me apoyó en el proceso de escribir la tesina con mucha paciencia y con feedback detallado. A Jorge Eduardo Benavides, porque sus talleres me dieron la oportunidad de escribir con creatividad y dedicar mi tesina a este tema. Además quiero agradecerle su socorro, la correctura posterior del trabajo y su interminable disposición de ayudar, dar consejos y responder a preguntas. Asimismo, dedico este trabajo a mis padres y mi hermana que siempre me apoyaron durante los estudios, sobre todo a Mercedes y Miriam Vargas- gracias por toda la ayuda acerca del lectorado- y a todos mis amigos que me toleraron durante estos ultimos meses. Cheers!

20. Lebenslauf der Autorin

Name: Rosalind Willi

Geburtsdatum: 24. 07.1987

Ausbildung

2006- heute

Universität Wien

Romanistik, Spanisch

Kultur- und Sozialanthropologie

Angestrebter Abschluss: Doppeldiplom (Äquivalent von zwei Bacc+MA)

2005- 2006

Universität Complutense in Madrid, Spanien

- Geschichte des Journalismus, Spanische Außenpolitik- Journalistische Fakultät

- Zeichenkurs, Institut der bildenden Künste

- Fortgeschrittener Spanischkurs, Institut für Spanische Sprache

D.E.L.E Intermediate Level, 85 Prozent

2001-2005

International School of Düsseldorf

International Baccalaureate

IB Resultat: 41/45 Punkte

1993- 2001

European School of Culham, Oxfordshire, England

Akademische Arbeit und Erfahrung

Oktober 2009- Januar 2010-01-26

Teilnahme am Theaterstück "El Secreto a Voces", von StudentInnen der Romanistik der Universität Wien aufgeführt im Instituto Cervantes in Wien am 18.01.2010

Mai 2009

Publikationsrevision von “El fuego de San Anton” von Priv. Doz. Dr. Wolfram Aichinger an der Universität Wien

April 2009

Exkursion zu den Vereinten Nationen in New York, und zur Weltbank & dem Internationalen Währungsfond, Washington DC, USA (von dem Institut für Politikwissenschaft der Universität Wien organisiert)

Oktober 2008

Partizipation an der Podiumsdiskussion “Was ist Literatur?” am Institut für Romanistik, Universität Wien

Juni-Juli 2008

Übersetzungsarbeit (Deutsch-English) für Prov. Doz. Dr. Wolfram Aichinger von der Universität Wien

April- Juli 2008

Teilnahme am Theaterstück “Los Locos de Viena” von Lope de Vega, von StudentInnen der Romanistik der Universität Wien aufgeführt im Instituto Cervantes in Wien am 03.06.08 und in Brno 04.06.08.

Februar 2008

Zwei Wochen Exkursion nach Mexico City um die politischen Parteien Mexikos (PAN, PRI, PRD, Convergencia), die UNAM und COLMEX Universitäten, das Außenministerium und die Österreichische Botschaft zu besuchen (von dem Institut für Politikwissenschaft, Universität Wien organisiert)

September 2008- heute

Mitglied der Redaktion der “MASKE, Zeitschrift für Kultur-und Sozialanthropologie”

Veröffentlichte Artikel:

“Bist du legal?” mit Linda Thornton (Januar 2009)

“Ein Anthropologe im Job: Interview mit Herbert Langthaler” (Januar 2009)

Arbeitserfahrung

Juni-August 2009

Praktikum am Institut für Friedenssicherung und Konfliktmanagement, englisches Lektorat von einer noch nicht publizierten Anthologie zum Georgienkonflikt an der Landesverteidigungsakademie, Wien

Mai-Juni 2009

Büroarbeit bei der “Österreichischen Liga für Menschenrechte”

August 2008

Praktikum bei “Asylkoordination Österreich”

Januar- Juli 2008

Arbeit für “Österreichische Liga für Menschenrechte”:

Symposium zu “A European Welfare State” (Simultanübersetzung)

Büroarbeit von April bis Juli

2007/8

Ehrenamtliche Arbeit bei der “Österreichischen Liga für Menschenrechte”:

Symposium zu “Minority Rights”, November 2007

Pressekonferenz zum jährlichen Menschenrechtsbericht von Österreich von 2007

LIGA Zeitschrift Eröffnungsfeier im März